

O CINEMA SOVIÉTICO E AS REPRESENTAÇÕES DA REVOLUÇÃO DE OUTUBRO E DA GUERRA CIVIL

THE SOVIET CINEMA AND THE REPRESENTATIONS OF THE OCTOBER REVOLUTION AND CIVIL WAR

Dennison de OLIVEIRA¹
Moisés Wagner FRANCISCON²

Resumo: Os filmes soviéticos ambientados durante a Revolução de Outubro e a Guerra Civil, ao longo de sete décadas, passaram por inúmeras transformações: de gênero predominante, de escola artística, das representações feitas sobre a Revolução e o conflito armado que se seguiu. Essas alterações devem ser primordialmente encontradas no próprio desenvolvimento da URSS: político, social e econômico. Apesar da influência de correntes artísticas externas e do trabalho interno de cineastas, o sistema soviético se mostrou mais sensível a essas forças.

Palavras-chave: Cinema; Revolução de Outubro; Guerra Civil Russa.

Abstract: The Soviet films set during the October Revolution and the Civil War, over seven decades, underwent numerous transformations: the predominant genre, the artistic school, the representations made about the Revolution and the armed conflict that followed. These changes must be primarily found in the very development of the USSR: political, social and economic. Despite the influence of external artistic currents and the internal work of filmmakers, the Soviet system was more sensitive to these forces.

Keywords: Cinema; October Revolution; Russian Civil War.

Marc Ferro (1992, 1976) apresenta um método de análise fílmica que parte do contexto para a película, e não o contrário. Reconhece que os filmes possuem códigos próprios, como o gênero, e que seu público, a partir disso, possui expectativas de uma narrativa típica. Apesar da possibilidade de múltiplas leituras (por diferentes plateias distribuídas no espaço, no tempo e condições sociais), subjaz ao filme um campo visível e outro latente, que pode revelar a mentalidade de uma época, de um determinado grupo, as motivações de seus produtores. A análise fílmica, realizada por historiadores, não deve ficar restrita ao mundo da cinematografia. Constitui um meio único para a abordagem da história de uma sociedade. Nenhuma outra fonte possui suas mesmas possibilidades. Ao longo de 74 anos, os soviéticos produziram filmes transcorridos na Revolução de 1917 e na Guerra Civil. Sua sociedade não esteve congelada – ao contrário do que afirmam os soviólogos ligados à corrente de interpretação do totalitarismo. As transformações

¹ Mestre em Ciência Política – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP – BR. Doutor em Ciências Sociais – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – Campinas, SP – BR. Docente do Programa de Pós-Graduação em História – UFPR – Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR – Brasil. E-mail: kursk@matrix.com.br

² Mestre em História e Sociedades – UEM – Universidade Estadual de Maringá – Maringá, PR – Brasil. Doutorando em História e Poder do Programa de Pós-Graduação em História – UFPR – Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR – Brasil. E-mail: mw.franciscon@hotmail.com

enfrentadas deixaram suas marcas na cinematografia. Os filmes selecionados são as versões originais, seguidas pelas edições posteriores motivadas por mudanças políticas. São campeões de bilheteria e da preferência do público, declamações políticas, inovações e experimentalismos, construção de uma história oficial e legitimadora.

Alguns cineastas soviéticos iniciaram suas carreiras ou ganharam notoriedade e contratos ao gravar para o novo regime imagens para exibição em cinejornaisⁱ. Uma proporção importante teve contato real com algum conflito, em especial a Segunda Guerra Mundial, mas também a Primeira Guerra e a própria Guerra Civil (por exemplo, Efim Dzigan foi um dos marinheiros de Kronstadt que participaram da Revolução de Outubro, gravando, em 1936, um filme sobre a defesa de São Petersburg contra os brancos - *My iz Kronshtadta* [Nós somos de Kronstadt]; Mikhail Romm era filho de um físico exilado na Sibéria pelo regime czarista, que serviu no Exército Vermelho como comandante e participou das requisições de alimentos; Aleksandr Alov batalhou em Stalingrado, Kursk, Kharkov, no Dnieper, no bolsão de Korsun, Iasi-Kishinev, Budapest, lago Balaton e Viena durante a Segunda Guerra; Sergei Vasilyev combateu na Primeira Guerra Mundial, participou da Revolução em Petrogrado e enfrentou os brancos em Odessa de 1918 a 1920; Alexander Dovzhenko lutou na Guerra Civil, não no Exército Vermelho, mas sim no rival Exército Popular Ucrâniano; as avós de Vladimir Motyl foram executadas pelos nazistas na Bielorrússia como judias; o pai do tadjique Ali Khamraev morreu na Segunda Guerra; Grigori Chukhrai foi paraquedista em Stalingrado, no Don, no Dnieper e em Viena – o que lhe valeu as medalhas Ordem de 1º Grau da Estrela Partisan e a da Memória Partisan – sendo ferido em combate; o pai de Yevgeni Sherstobitov foi um comissário do Exército Vermelho, capturado e fuzilado pelos brancos; Pudovkin se voluntariou para lutar na Primeira Guerra, sendo ferido e feito prisioneiroⁱⁱ; Mikhail Kalatozov vinha de uma família de nobres russos residentes na Geórgia; Yakov Protazanov experimentou a Guerra Civil como auto-exilado entre os anos de 1920 e 1923, quando retornou à URSSⁱⁱⁱ). Muitos diretores também eram membros do partido comunista (Chukhrai tornou-se membro em 1944; Gerasimov, em 1943; Keosayan, em 1963; Klimov, em 1962; Khamraev, em 1970; Romm, em 1939; Chiaureli em 1940; Sherstobitov em 1955; já Dovzhenko teve uma breve passagem pelo Partido Socialista Revolucionário da Ucrânia, ou Partido Borotbista, pouco antes deste ser dissolvido e absorvido em 1920 pelo Partido Bolchevique da Ucrânia – futura seção do PCUS: Partido Comunista da União Soviética).

A Revolução de Outubro marcou profundamente a todos. Uns por pertencerem a antiga elite, como foram os casos de Kalatozov e Protazanov^{iv}. Outros, pelas novas

possibilidades de ascensão social, formação e carreira. Provinham do mundo rural, recém-saído da servidão, como os camponeses Chukhrai e Dovzhenko. Outros ainda, como o pai de Pudovkin, que após o fim da servidão migrou para a cidade, onde tornou-se balconista e vendedor ambulante, ou o caminhoneiro Gasparov, provinham de famílias pobres e urbanas. A maioria, no entanto, provinha dos estratos médios urbanos da sociedade russa e soviética (o pai de Eisenstein era arquiteto e a mãe vinha de uma rica família de comerciantes; Raizman era filho de um alfaiate famoso; German era filho de um escritor reconhecido de Leningrado; Lukov, de um fotógrafo; Klimov, de um investigador do Comitê de Controle do PCUS; os pais dos irmãos Mikhalkov-Konchalovsky eram escritores e poetas; o pai de Gerasimov fora engenheiro – porém sua morte precoce numa expedição geológica na Sibéria Ocidental, deixou a família na penúria; Romm, de um médico bacteriologista; os irmãos Vasilyev provinham de uma família de oficiais czaristas, que fizeram nome na Guerra Russo-Turca de 1877-78). Um número considerável deles (Motyl, Mitta, Romm, Vertov – nascido David Abelevich Kaufman, Eisenstein) possuía ascendência judia. Há dois casos de parentesco (os irmãos Vasilyev e os irmãos Mikhalkov-Konchalovsky – Andrey Konchalovsky assinava Mikhalkov-Konchalovsky em virtude de adotar o sobrenome da mãe). Muitos experimentaram outras profissões antes do cinema, como Solntseva, formada em História e Filologia pela Universidade de Moscou. Outros, profissões correlatas antes de se tornarem diretores (como Gasparov e Keosayan, que foram atores; Rogovoy, que graduado pelo Departamento Econômico da VGIK, Escola de Cinema Estatal Soviética, foi produtor; Pudovkin, que anteriormente foi roteirista, ator e diretor de arte; ou Kalatozov, que foi assistente de montagem, operador de câmera, roteirista e ator; Askoldov, que foi um alto burocrata dos ministérios da Cultura e Cinema). Nem todos desfrutaram de boas relações com o regime. Motyl teve o pai condenado ao Gulag e cresceu no exílio no Extremo Oriente e no norte dos Urais junto com a família (ROLLBERG, 2016, p.470). Alguns dos filmes selecionados foram produzidos em regiões que, se contavam com estúdios após a morte de Stalin e o boom da indústria cinematográfica soviética, antes da Revolução não possuíam maior destaque do que campos de algodão e caravanas comerciais formadas por camelos.

Foram produzidos filmes sobre os acontecimentos que levaram à Revolução, da Revolução em si, de seus primeiros dias. Bem como da Guerra Civil e de seus últimos dias, que se estenderam para além da derrota de exércitos organizados, na supressão de grupos guerrilheiros e revoltosos dispersos. Todos os fronts acabaram por aparecer nas

telas. Porém os fronts sul e da Ásia Central são os mais recorrentes. O front sul e a Batalha por Tsaritsin (futura Stalingrado e atual Volgogrado) tornaram-se parte da mística stalinista, com a salvação da pátria soviética por duas vezes no mesmo lugar e pelo mesmo homem, líder quase predestinado. Mesmo após a condenação de Stalin, continua como um dos fronts mais importantes para o público e para o cinema soviéticos. A Ásia Central, com os ataques de hordas de bandidos e dos rebeldes tradicionalistas islâmicos, transformou-se num espaço para a prova física do herói soviético e a realização de sua missão revolucionária e libertadora.

As primeiras décadas dos filmes que possuíam como tema a Revolução e a Guerra Civil foi marcada pelo gênero épico-histórico. Seus primeiros anos foram dominados por nomes como Eisenstein, Vertov e Pudovkin. O ambiente da NEP dava paulatinamente lugar ao fechamento político e ideológico do regime. Pudovkin pôde fugir a maiores problemas em seu *O fim de São Petersburgo*, de 1927, terminando a película exatamente com a Revolução de Outubro e a transformação da antiga capital de Pedro, o Grande, na Cidade de Lenin, sem mencionar personagens políticos do partido bolchevique para além de seu próprio líder. Os personagens que recebem destaque e nomes são os membros do Governo Provisório formado por Kerensky, após a Revolução de Fevereiro. Ao mesmo tempo, transformou seu épico também num drama, forçando a tensão entre o cinema clássico e o cinema de vanguarda, entre a narrativa baseada na ação de indivíduos e a causalidade supra-individual das forças sociais do materialismo histórico. Eisenstein não teve a mesma sorte diante dos censores, apesar de ambos os cineastas gravarem na mesma época e manterem contato sobre seus respectivos trabalhos, encomendados para o aniversário da Revolução. Essa aproximação dotou o filme de Pudovkin de uma montagem mais próxima da de Eisenstein (KEPLEY, 2003, p.3-4, 37).

A Sovkino encomendou o filme *Outubro* para a comemoração dos dez anos da Revolução. Durante os festejos, a única coisa que o diretor foi capaz de apresentar foram dois longos segmentos da película – que, somados, possuíam maior metragem do que a versão final. Entrou em cartaz apenas em março de 1928. Grigori Aleksandrov, co-diretor e co-roteirista, acompanhou as edições que Stalin fez pessoalmente, totalizando cortes de três mil pés de filme. Entre as cenas deletadas, a união entre Lenin e Trotsky contra Kerensky e o papel de Trotsky como líder militar. O livro de John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo*, que Eisenstein aproveitou como base para o roteiro, fora banido por Stalin. No livro, o secretário-geral do PCUS possui apenas um papel secundário. Reed concentra sua atenção em Lenin, Trotsky e Lunacharsky. Não era a primeira vez que o

diretor era censurado por causa da aparição de Trotsky. Em seu *Encouraçado Potemkin*, de 1925, cenas da prévia do filme mostravam o líder e uma citação sua. Na versão final do filme, a cena desapareceu e a citação foi trocada por uma de Lenin (GOODWIN, 1993, p.81). Trotsky foi destituído de seus cargos militares em 6 de janeiro de 1925, e apenas em maio de 1925 conseguiu cargos sem importância como chefe do Conselho Técnico-Científico Industrial. Sua Nova Oposição sobreviveu apenas entre setembro e dezembro do mesmo ano, quando foi derrotada. *Encouraçado Potemkin* estreou no mesmo mês. Entre a prévia e a versão final de *Outubro* novos eventos se desenrolavam: em outubro de 1927 Trotsky foi expulso do Comitê Central; em novembro, durante as comemorações dos dez anos da Revolução, seu novo grupo de oposição à Stalin, a Oposição Unida, promoveu demonstrações públicas, reprimidas pela polícia – o que levou à expulsão do partido em 12 de novembro. Sua recusa em renunciar à Oposição de Esquerda resultou em seu exílio em Alma-Ata, no Cazaquistão, em 31 de janeiro de 1928 (DEUTSCHER, 1968). Não era para menos a dificuldade de Eisenstein em promover um corte final para o filme e seus sucessivos atrasos. Ao mesmo tempo, era uma temeridade insistir em retratar pela segunda vez um personagem que se encontrava em situação política ainda pior do que a de dois anos antes.

O primeiro filme ficcional que consta na lista de fontes, foi produzido, no entanto, pelo menos celebrado Protazanov. Protazanov já possuía uma história de sucesso na cinematografia anterior à Revolução. Teve seu primeiro roteiro aceito em 1909, para o filme *Bakhchisaraiskii fontan* [A fonte de Bakhchissarai], de Vasili Goncharov. Seu primeiro filme, *Pesn' katorzhanina* [A canção do prisioneiro], de 1911, foi um sucesso de bilheteria. Foi considerado o maior diretor russo antes da Revolução, com seus *Otets Sergii* [Pai Sergius] de 1918 e *Pikovaia dama* [Rainha de espadas], de 1916 (LEYDA, 1960, p.108). Não se trata de um construcionista e experimentalista, como o grupo de Eisenstein. Protazanov pertence ao cinema clássico europeu ocidental e americano. Seus filmes possuem não a preocupação propagandística, mas sim de entretenimento e comercial. Essa escola desengajada contava mesmo com personalidades como o comissário (ministro) da Educação da URSS, Lunacharsky, que encontrou no cinema o espaço que perdia com a ascensão do grupo de Stalin, e talvez a isso tenha sido um dos poucos sobreviventes da velha-guarda bolchevique. Esse cinema era taxado pelos construtivistas como tradicionalista e de mentalidade burguesa (KLINOWSKI; GARBICZ, 2012; LABARRÉRE, 2009), porém foram responsáveis pela concorrência econômica dos filmes soviéticos com os produtos americanos, já que o cinema

construtivista afastava a plateia comum. Seu *Sorok Pervyy* [Quadragesimo primeiro] (que receberia uma refilmagem, colorizada e sonora, com Chukhrai, décadas mais tarde, em 1956), de 1926, herdava as múltiplas e subversivas leituras que o diretor já expunha em *Aelita*, de 1923. Trata-se de um melodrama, baseado num conto de Boris Lavrenev. A história se passa na travessia do deserto de Kara-Kum em direção ao mar de Aral. Não há heróis, nem poetização. Impera a narrativa naturalista dos personagens. Ao caráter aristocrático dos oficiais brancos, o diretor cria guardas vermelhos rudes, simplórios, indisciplinados, caóticos. A trama é guiada por impulsos e necessidades contraditórias: a aproximação entre a camponesa franco-atiradora do Exército Vermelho dos Operários e dos Camponeses (PKKA) e o aristocrático oficial branco de São Petersburg, sua quadragésima primeira vítima, que porta uma mensagem do almirante Alexander Kolchak para o general Anton Denikin. O clima da NEP inspiraria uma aproximação entre os grupos simpáticos aos brancos recém-derrotados e os adeptos do comunismo? O que seria impossível em vista do desfecho do filme?

Esse quadro do cinema soviético dos anos 1920 foi alterado na década de 1930. As correntes construtivistas/montagem dialética/materialista histórica (agora chamada de formalista pelos adeptos do regime) e clássica 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), 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, 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 Tolstói 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 controlada, burocrática e com produtividade declinante, como pelo uso dos jornais mais intimamente ligados ao partido e ao Estado. 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.

O primeiro grande sucesso da nova escola veio no mesmo ano de 1934. *Chapaev*, dos irmãos Vasilyev, foi exibido em festivais no exterior e exibido e reexibido a exaustão nos cinemas soviéticos (e posteriormente canais de televisão). Os jornais apresentavam o filme como modelo a ser seguido de agora em diante por todo cineasta (FERRO, 1992). O filme se desenrola no front dos Urais e do Volga, no combate à Legião Tcheca. No entanto, as noções básicas do realismo socialista ainda não estavam consolidadas. O comandante Chapaev não é a figura sem quaisquer medos ou vacilações, exemplo basilar da vanguarda comunista. Pelo contrário, ele e seus homens, se combatem pela justa causa, o fazem de maneira tão selvagem e cruel quanto os brancos, como o diálogo com o camponês que se queixa das sucessivas pilhagens infringidas pelos dois lados deixa claro. Cabe ao comissário político Furmanov (que escreveu o livro de relatos sobre o qual os irmãos Vasilyev trabalharam seu roteiro) transformá-lo gradualmente e contra sua vontade inicial, na imagem do herói requerida pelo realismo socialista. A história deixa de ser guiada pelos movimentos das massas, como no cinema dos anos 1920, para ser obra dos grandes líderes, nos anos 1930 (YOUGBLOOD, 2007).

Na linha de *Chapaev*, é lançado em janeiro de 1939 um filme sobre o “Chapaev ucraniano”, *Shchors*, de Dovzhenko. O fechamento ideológico avançara e, agora, se o diretor faz combatentes brancos e vermelhos continuarem sua luta corpo a corpo dentro de casas camponesas, aterrorizando a população, os vermelhos possuíam, no entanto, a única intenção de salvá-los dos assassinatos pretendidos pelos brancos. Enquanto a “neutralidade” dos camponeses é vista em *Chapaev* sem maiores problemas, em *Shchors* existe uma diferenciação entre neutros, covardes e abobalhados, e aqueles camponeses que se engajam ao lado dos vermelhos, corajosos e ansiosos pela verdadeira liberdade (como a libertação feminina). Em *Chapaev* não aparecem civis apoiadores dos brancos. Em *Shchors* são caracterizados como ricos burgueses residentes em Kiev: banqueiros, terratenentes, comerciantes, oficiais do exército que se tornaram brancos, que procuram emboscar de suas janelas os líderes vermelhos enquanto desfilam nas ruas, ou que salvaguardam atos terroristas dos brancos. Ao contrário de Chapaev, Shchors é perfeito expoente do herói soviético desde o princípio: destemido, implacável, consciente politicamente^v. Ele não recebe doses da ideologia oficial como Chapaev de Furmanov. Ele é quem as emite diante das possibilidades de diálogo com camponeses, brancos feitos prisioneiros, partisans solicitados a se unir ao exército regular, combatentes subordinados e as vezes desejosos de abandonarem a causa (um ex-oficial czarista). Assim, são ecoadas

as posições bolcheviques sobre Deus e privacidade da religião, emancipação feminina, liberdade e ditadura do proletariado, união entre trabalhadores urbanos e camponeses, sovietação das fábricas e da terra, internacionalismo proletário. Dovzhenko enfrentou a difícil tarefa de tratar desse internacionalismo num momento de tensão diplomática.

A crise na Tchecoslováquia transcorreu na segunda metade de 1938, culminando com o Tratado de Munique, de setembro. A diplomacia soviética percebeu esse movimento como uma manobra das democracias liberais da Europa Ocidental, para direcionar a agressividade nazista para suas fronteiras. O auxílio militar e de técnicos soviéticos aos republicanos na Espanha, em oposição aos corpos expedicionários italianos e alemães, expunha o país a uma nova crise, na qual estaria completamente isolado. Stalin manobrou afastando-se da Espanha. Dovzhenko inicia seu filme com uma rebelião dos soldados alemães em 1918, guiados por ideais socialistas, opondo-se à guerra, aos seus oficiais e unindo-se aos soviéticos: desfilam junto com o Exército Vermelho, sob a sombra de Shchors. Os oficiais, no entanto, reimpõem o controle sobre o exército alemão, que volta a ser uma ameaça até sua derrota pelos bolcheviques (a retirada ordenada por Versalhes não é mencionada). Seguindo os passos alemães, foi a vez dos poloneses, mancomunados com o traidor Petlura, invadirem a Ucrânia com seu falso pan-eslavismo. Estes, no entanto, são facilmente derrotados por Shchors e seus homens, numa reedição dos conflitos dos *smutnoye vremya*, “tempos da confusão”, da Guerra Polaco-Moscovita de 1605-18, com os poloneses resguardados por armaduras polonesas desta época e os soldados do Exército Vermelho por um mural pintado com o herói literário de Gogol, Tarás Bulba, que lidera os cossacos da Zaporozhia contra os invasores poloneses. O internacionalismo dá lugar ao nacionalismo. A sobreposição da ameaça germânica e polaca servia igualmente para o alerta de uma possível união dos dois países (que possuíam tratados desde 1935, antes de sua denúncia na primeira metade de 1939) contra a URSS. Bem como da atuação conjunta dos traidores internos: os nacionalistas de Petlura, os brancos de Denikin, os hetmans e atamãs cossacos, os anarquistas de Makhno, em seus complôs às escuras, são o bloco trotskista-zinovievista de 1937 em seu intuito de colaborar com uma “potência estrangeira”. Se os irmãos Vasilyev transformam a morte de Chapaev em vitória, Dovzhenko prefere acabar a narrativa logo após a morte do “pai” Bozhenko, líder militar muito próximo a Shchors e antes que este fosse morto. A causa de ambas as mortes – o avanço polonês até Kiev em 1919 – não é explicitada. Qual a razão de Shchors não virar mártir? Não seria ele um outro Stalin combatendo Trotsky/Petlura? Aproximando-se de oficiais forjados na Revolução e criticando militares

profissionais e ex-oficiais czaristas agora no Exército Vermelho?^{vi} Desobedecendo as ordens militares de Trotsky, consideradas irresponsáveis?

Como Eisenstein, Dovzhenko teve dificuldades para terminar o filme. Stalin o convocou repetidas vezes para criticar o roteiro. Dovzhenko teria inicialmente projetado a morte de Shchors em batalha. O julgamento e fuzilamento de Duboviy em 1938, membro de sua Brigada Bogun, como traidor e assassino do companheiro Shchors, alterou seus planos. Durante as filmagens, Dovzhenko teria sofrido um misterioso acidente de carro, e ao seu fim, um colapso mental. Shchors, apesar de ucraniano (mencionado explicitamente no filme) e kulak (informação trocada por “trabalhador”), seria apresentado como um russo. Seu companheiro, o hetman Bozhenko, além de trajado de maneira tipicamente ucraniana, também representaria seus comportamentos e costumes (BEUMERS, 2016, p.402-404). No fim do filme, Shchors critica a decisão de Trotsky de manter posição, quando seria necessário manobrar. Sua morte seria provocada pela incapacidade de Trotsky como líder militar. Nesse momento, presença de sua janela um desfile militar. Os uniformes, no entanto, não são os de 1919, mas sim os de 1939. Dovzhenko alerta para a iminência do envolvimento soviético no conflito que se avizinha.

Se *Outubro* desagradou a Stalin por não apresentá-lo como um dos protagonistas, esse risco não existiu nos filmes dos anos 1930. Romm gravou dois filmes em sequência: *Lenin v oktyabre* [Lenin em Outubro] (1937) e *Lenin v 1918 godu* [Lenin em 1918] (1939). Quando rodou *Lenin v oktyabre*, era difícil apontar quem entre a velha guarda do partido sobreviveria física e politicamente. O diretor preferiu citar poucos nomes de líderes que já haviam morrido – essa lista é composta por Felix Dzerzhinsky, Moisei Uritski, Yakov Sverdlov. As duas únicas personagens vivas eram o próprio Stalin e Andrei Bubnov. O filme estreou em 7 de novembro de 1939. Bubnov fora preso no mês anterior e executado no mês de estreia, para infelicidade de Romm. Trotsky não é mencionado. Kamenev e Zinoviev são apresentados tramando contra Lenin e a eclosão da Revolução. Segundo Beumers (2015, p.197-198), *Lenin v oktyabre* é uma versão visual da História do Partido Comunista da URSS (bolchevique): breve curso, publicada no mesmo ano. Romm não enfrentou dificuldades durante suas filmagens. Recebeu parecer favorável do novo ministro do Cinema, Boris Shumyatsky, e terminou o filme em apenas três meses (ROLLBERG, 2016, p.579), quando a média soviética sob Stalin era de lentos dois anos. O caráter documentário de ambos os filmes teria feito com que a “hagiografia” de Stalin parecesse historicamente verossímil, o que, por sua vez, alçou Romm ao “Olimpo do cinema soviético” (BEUMERS, 2016, p.376).

O filme seguinte de sua dialogia leniniana, *Lenin v 1918 godu*, seguiu os traços do primeiro filme: líderes já falecidos, Stalin como herdeiro natural de Lenin. Algumas novidades se destacam: Lenin, ao fim do filme, aparece como apêndice das ações de Stalin. Agonizante após o atentado da anarquista Fanni Kaplan, se recobra milagrosamente com a presença de Stalin. Boris Shchukin, que já atuava como um Lenin humanizado, teve o trabalho facilitado com o roteiro de Romm: nunca toma decisões sozinho. Sempre é auxiliado por Sverdlov (representado pelo seu próprio irmão, Herman Sverdlov) e Dzerzhinsky. O que sugere que pode ser substituído por alguém de seu entorno. Seus vários debates fornecem ensejos para a justificativa de ações tomadas por Stalin: rebate os argumentos de Maxim Gorki, contrário ao terror vermelho. Lenin explica que não há outra alternativa ao terror branco. O terror deve apenas não causar pânico^{vii}. A incapacidade de Lenin em levar o terror aos traidores internos do partido causou sua tentativa de assassinato. Ou procura explicar ao kulak num encontro com populares em Tambov como a crise das tesouras poderia ser solucionada com a cooperação entre proletariado e camponeses – apesar das reticências do kulak, que insiste em dizer que não vê o que a cidade possa fornecer de seu interesse, ou como o trabalho agrícola poderia ser organizado coletivamente. A desconfiança na velha guarda torna-se uma acusação mais ampla: Bukharin entra em contato com o partido social-revolucionário (SR) e coordena as ações da própria Fanni Kaplan. Kamenev e Zinoviev cooperam com outros conspiradores para subornar Mateyev, o fiel chefe da guarda de Lenin. A mente por trás de tudo é Trotsky, que conta com a derrota de Stalin em Tsaritsin para se assenhorear do poder. O comissário para Assuntos Militares e Navais ronda o quarto do baleado Lenin constantemente, para suspeita das enfermeiras. Quem chora por Lenin? Seu valete, Vasili. Enquanto isso Krupskaya mantém apenas um olhar perdido. O que faz com que Trotsky – que aparece reiteradas vezes ao lado da mulher de Lenin – peça a Vasili para se recompor. Tudo depende das ações de Stalin: a fome devastadora só pode ser controlada com o envio de alimentos do sul da Rússia e para isso os brancos precisam ser derrotados. Quando está próximo desse objetivo, Trotsky envia um telegrama exigindo que paralise seu avanço. Junto com seu fiel general Voroshilov, Stalin ignora a Trotsky e obtém a vitória que salva a nação. Romm planejava uma trilogia. Porém Boris Shchukin faleceu.

Aleksandr Parkhomenko, de 1942, revitaliza questões da Guerra Civil durante o momento decisivo da Segunda Guerra. O comandante ucraniano se vê dividido por chamados de ajuda na Ucrânia e em Tsaritsin – estes feitos por Kliment Voroshilov (que após os desastres sob seu comando foi retirado da Frente Norte e substituído por Zhukov,

durante as fases iniciais do cerco à Leningrado) e não por Stalin. Os alemães procuram aliciar traidores: hetmans, atamãs e haidamaks cossacos, os verdes dos SR (que foram aliados dos bolcheviques até 1919), os brancos de Denikin e Pyotr Wrangel.

Com *Nezabyvaemyy god 1919* [O inesquecível 1919], de 1951, do cineasta basilar do stalinismo, Chiaureli, Stalin é ainda maior que Chapaev e Shchors. Não é o herói apenas do front sul e do abastecimento alimentar. Também salva a futura cidade de Lenin, o front norte, onde jamais desempenhou qualquer papel, além de visitas aos órgãos do partido que ainda não haviam sido transferidos para Moscou. Lenin não é mais do que um personagem secundário. As forças de intervenção recebem destaque. A Liga das Nações reúne-se para impor o embargo de alimentos à Rússia soviética, a organizar as forças expedicionárias e o auxílio aos brancos. Lloyd George, Georges Clemenceau e Woodrow Wilson clamam por uma política de cordão sanitário, para isolar o bolchevismo. São Petersburg está em caos diante do avanço do general branco Nikolai Yudenich, que recebe apoio militar de Winston Churchill. Após Gallipoli, apesar de perder o cargo de Primeiro Lorde do Almirantado, desempenhou outras funções governamentais, como ministro das Munições, entre 1917-19. Em 1919, acumulava as secretarias de Estado do Ar e secretaria de Estado para a Guerra. Quando o filme foi lançado, além de ministro da Defesa, fora eleito para seu segundo mandato de primeiro-ministro (1951-55). Seu anticomunismo, sua defesa da solução militar para a manutenção das possessões do Império Britânico, seu passado de envolvimento na intervenção na União Soviética, sua atuação no desencadeamento da Guerra Fria, o tornavam um vilão propício para o filme. Ao contrário do que Youngblood afirma, o filme não é inteiramente imaginário. A salvação de São Petersburg por Stalin é que é completamente fictícia. A recepção do filme não foi tão boa. Não recebeu o Prêmio Stalin, como os filmes anteriores de Chiaureli. Entre o público, foi apenas a quinta bilheteria, atrás de quatro filmes americanos – incluindo uma reprise *Tarzan* dos anos 1930 de (YOUNGBLOOD, 2007, p.102-103).

O último filme a apresentar Stalin durante a Revolução e a Guerra Civil antes da reabilitação parcial sob Brejnev (com exceção da menção de seu nome no drama sobre a Segunda Guerra *Zhivye i mertvye* [Os vivos e os mortos], de 1963, de Aleksandr Stolper) foi *Vikhri vrazhdebnye* [Ventos hostis], de Kalatozov, lançado em fevereiro de 1953, um mês antes da morte do secretário-geral. Trata-se de uma biografia do chefe da Cheka, o falecido Felix Dzerzhinsky. Foi editado em 1956, com o corte de todas as cenas com Stalin. Na versão de *Lenin v oktyabre* de 1963 – como os demais filmes stalinistas durante

a desestalinização de Krushev – as falas foram redubladas para que qualquer fala ou menção a Stalin não aparecessem. Suas cenas foram apagadas ou manipuladas – inserindo sobre sua imagem a cabeça de um membro anônimo do Comitê Central (BEUMERS, 2015, p.198). *Lenin v 1918 godu* sofreu uma edição ainda em 1951, cortando algumas cenas do Estado-Maior de Stalin. Após a guerra, tal corte fortalecia Stalin como um líder militar isolado, único responsável por suas vitórias. A edição desestalinizadora ocorreu ainda em 1956. *Nezabyvaemyy god 1919* não foi mais exibido.

O Relatório Secreto de Krushev no fim do XX Congresso do PCUS, em fevereiro de 1956, não foi nada secreto. Nos dias seguintes, cópias desse discurso foram entregues para leitura em fábricas, fazendas, em locais de trabalho por todo o país (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006): o que incluía os estúdios. Ficava claro para os diretores que Stalin não teria mais lugar no cinema. O falecido secretário-geral deixou de figurar em novos filmes a partir de sua morte, antes de sua condenação, três anos depois. O cinema se adiantava aos atos oficiais do regime e as decisões entre os grupos políticos em conflito no Kremlin. Os sinais de mudança surgiram nos dias posteriores a sua morte, com a imediata desaparecimento de matérias sobre o complô dos médicos nos jornais. Iniciaram-se os processos de reabilitação em massa de condenados, vivos ou mortos (já existiam esparsamente sob Stalin) e as negociações para a paz na Coreia. Era evidente que qualquer grupo que assumisse o poder não continuaria as políticas de Stalin.

Com o processo de desestalinização saem de cena os grandes heróis e o realismo socialista torna-se mais genuinamente “realista”, com personagens com caracterização mais humana e argumentos mais sinceros. Vigora o desapego a personalidades e a continuidade de uma linha ideológica clara e engajada. *Shkola muzhestva* [Escola da coragem], de Basov, de maio de 1954, é um dos primeiros filmes que tratam de combatentes comuns e fictícios após a morte de Stalin. Um conto de Arkady Gaidar deu origem ao roteiro. Um jovem estudante aceita a missão que o partido oferece ao novo membro e se infiltra num acampamento branco. Os milhares de órfãos resultantes da Primeira Guerra e da Guerra Civil e o sistema de orfanatos, um grande problema soviético do início dos anos 1920, recebe atenção com *Kortik*, de Vengerov e Schweitzer, de novembro de 1954, abriria espaço para outros filmes com a mesma temática, como *Respublika ShKID*, de Guennadi Poloka, de 1966. Em *Kommunist* (1957), de Raizman, os brancos na Sibéria, que ameaçam destruir um novo assentamento organizado por bolcheviques para extração de madeira, não são um desafio tão grande quanto o próprio projeto de uma nova cidade ou a corrupção e a hostilidade de pessoas de dentro desta

comunidade – numa crítica ao stalinismo. Mesmo Lenin sugere dualidade interpretativa: sua incapacidade em arrumar pregos para o projeto, em meio a uma reunião do Gosplan, identifica a passagem para o modelo da NEP ou é uma crítica ao centralismo econômico stalinista e apoio nada sutil à implantação, no mesmo ano de 1957, dos *sovnarkhozes* de Krushev, que descentralizavam e regionalizavam a administração econômica?

Chukhrai, com seu *O quadragésimo primeiro*, de 1956, testou os limites da desestalinização, refilmando um filme da época da NEP, que só poderia vir à tona num período de liberalização. A palheta de cores, limitada no início e em seus cenários desérticos, ganha força com a paixão do oficial branco e da franco-atiradora camponesa, enquanto estão numa ilha no mar de Aral. O neorealismo italiano e a nouvelle vague francesa fazem-se sentir. A abertura permite intercâmbios. Se o original de Protazanov era econômico e realista, a versão de Chukhrai é lírica e sentimental. A história não é tratada como uma escolha entre o bem social e o pessoal, mas sim como uma necessidade de tempos de guerra. Maryutka continua a mesma fanática que atua de maneira instintiva, puxando o gatilho para depois refletir. Os diálogos, ao contrário do conto original de Boris Lavreniov, de 1924, não possuem natureza política. São sentimentais e sobre a vida dos dois naufragos: o tenente branco Vadim Govorkha acaba narrando para Maryutka/Maria Filatovna o *Robinson Crusoe* de Defoe.

O quadragésimo primeiro exemplifica o paradoxo central do degelo: uma profunda fome por liberdade pessoal que coexiste com uma contraditória e igualmente profunda crença na “divindade coletivista”, mesmo que a crença negue os anseios de liberdade. Mariutka cumpre seu dever revolucionário, mas no close-up final revela sua angústia. Ela segura seu amante morto em seus braços, o abraçando e chorando; o rifle está esquecido na areia. Fé desesperada e amor condenado colidem (WOLL, 2003, p.14).

Se apenas os abusos dos brancos apareciam nos filmes da maior parte da duração do período stalinista, a ação dos vermelhos volta a receber críticas: deixam ao comerciante turcomano, após seu pedido, metade de seus camelos, carregando consigo a outra metade para atravessar o Kara-Kum. O comerciante rasga os recibos entregues pelo comandante vermelho, descrente de qualquer compensação futura no novo sistema. Sua tropa é desorganizada e paga caro por isso. Chukhrai ganhou o prêmio do Festival de Cannes de 1957.

Em 1957 foi a vez de *Tikhiy Don* [O Don silencioso], de Gerasimov, sobre a novela do Nobel de Literatura de 1965, Mikhail Sholokhov, escrita entre 1925-32, antes do realismo socialista se impor. Sholokhov publicou um último livro de sua novela em

1940, já dentro das normas da escola oficial. Sholokhov era cossaco do Don e escreveu cartas abertas a Stalin e ao presidente Kalinin para criticar a política de acumulação para a industrialização em decorrência da fome que provocara na região (OVERY, 2009). A história épica gira em torno da vida de uma aldeia cossaca desde os anos anteriores a Primeira Guerra até o pós-guerra civil. Um herói condecorado entra em choque com seus superiores quando é apresentado as ideias revolucionárias. Porém, iniciada a revolução e a partilha da terra pelos camponeses, abandona seus companheiros, se reaproxima de seu pai e defende sua propriedade unindo-se aos brancos. Terminada a guerra civil, é obrigado a fugir da perseguição política. Os vermelhos cometem atos como fuzilamentos no ato de oficiais e o uso do terror e das requisições. Tais atos sempre são justificados pelas necessidades da Revolução e pela ameaça que brancos e oficiais representam, além de usar dos mesmos artifícios. Mesmo os cossacos são criticados pelos hábitos de rapina, arraigados após séculos de serviço como unidades irregulares do czar. E que, agora, enfrentavam o mesmo tratamento dos vermelhos.

A exceção a desapareição dos filmes dedicados aos heróis é *Aleksa Dundic* (1958), de Lukov. Coprodução da Gorki com a iugoslava Avala, era, ao mesmo tempo, um sinal de reaproximação da Iugoslávia de Tito com a URSS desestalinizada de Krushev, e um sinal dos novos tempos de uma URSS urbana, alfabetizada, moderna e com um maior fluxo de informação interna. *Aleksa Dundic* marca um retorno aos heróis dos primeiros anos do realismo socialista, com suas dúvidas e dificuldades. Recupera a imagem popular de um personagem astuto capaz de enganar oficiais brancos, chefes cossacos e intervencionistas franceses. Ao mesmo tempo que reforça a ideologia internacionalista – ao menos na esfera soviética, ao tratar de um herói croata que, preso na Rússia, abandona o exército austríaco para se juntar aos vermelhos.

O público infantil também recebeu um filme. Trata-se de *Skazka o Malchish-Kibalchishe* [Conto de Malchish-Kibalchish], de 1964, dirigido por Sherstobitov. Baseado num conto de Arkadi Gaidar, Malchish-Kibalchish rendeu até mesmo brinquedos e desenhos animados. Banqueiros burgueses controlam líderes militares com uniformes alemães híbridos da Primeira e Segunda Guerras, porém apenas de cor branca. Um amalgama de imperialismo segundo a ideologia oficial e a imagem de forças agressoras durante a primeira metade do século XX. Existem crianças que auxiliam no combate aos invasores e outras que, devido a ganância e egoísmo, tornam-se colaboracionistas. Com o protagonista feito refém, cabe à cavalaria vermelha libertá-lo.

O cinema também experimentou uma descentralização com o Estúdio Criativo

Experimental, criado em 1964 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 Krushev, 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).

A queda de Krushev e a ascensão da ampla coligação de Brejnev prometiam uma guinada do país em direção ao que se considerava a ordem: recentralização econômica, estabilidade para a nomenclatura, pulso para os negócios internos e externos (a zona de influência soviética), resgate do passado – incluindo a reabilitação parcial de Stalin. Vários setores conservadores acreditavam que a desestalinização de Krushev fora longe demais, liberal demais, ameaçando os cimentos do sistema. No cinema apareceram críticas nada sutis ao secretário-geral, como no filme *Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchyon* [Bem-vindo, ou entrada proibida], de Elem Klimov, liberado pouco tempo antes do afastamento de Krushev, que também cogitava liberar a novela *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, após toda a confusão em torno de seu Nobel. Para reimpor a ordem no mundo artístico, o regime levou adiante o julgamento dos escritores Andrei Sinyavsky e Yuli Daniel, presos em setembro de 1965 e julgados em fevereiro de 1966. Além das penas exemplares (sete e cinco anos em campos de trabalho, respectivamente) pelo crime de propaganda e agitação antissoviética pela publicação não-autorizada de material crítico ao regime no Ocidente, o julgamento foi filmado e televisionado – prática em desuso desde a morte de Stalin (JUDT, 2011, p.425). Judt acerta ao mostrar o julgamento convertido em show como contraproducente, gerando manifestações públicas de dissidentes e prisões nas ruas. Erra ao conceituar a natureza do regime como “imóvel, repressiva e inflexível”. O fracasso da reimposição da ordem foi muito além. A sociedade soviética já não reagia da forma esperada aos comandos do governo. Ela havia tornado-se autônoma (LEWIN, 1988). Três filmes sobre a Revolução e a Guerra Civil censurados

na segunda metade da década de 1960 ilustram a situação. Poloka conheceu o sucesso com seu *Respublika ShKID* [República da Escola de Educação Social e do Trabalho Dostoiévski], de 1966.

A tentativa subsequente de Poloka de desafiar os estereótipos da Revolução Bolchevique e descrever os eventos de uma maneira que mistura pathos e farsa em *A Intervenção* (Interventsiia, 1967) causou um tumulto. Ele foi impedido de completar o filme, a filmagem foi arquivada, e o filme só pode ser terminado e liberado 20 anos depois, durante a perestroika (ROLLBERG, 2016, p.539).

Usar personagens farsescos em um drama ou épico sobre a Revolução e a Guerra Civil não era qualquer novidade, como o hetman “pai” Bozhenko de *Shchors* demonstra. Transformar o próprio processo revolucionário numa comédia burlesca, que em vários momentos criticava indiretamente o governo Brejnev, era algo que o regime, e o novo e rígido chefe do KGB, Yuri Andropov, não poderiam permitir^{viii}. Poloka, entretanto, não enfrentou problemas pessoais, recebeu novas encomendas dos estúdios e seus filmes subsequentes foram seus maiores sucessos. Os negativos de *Interventsia* ficaram com a agência reguladora do cinema, a Goskino (Comissão de Cinematografia do Conselho de Ministros, entre 1965 e 1972), permitindo que o filme fosse finalizado em 1987.

O diretor Aleksei German teve uma vida de confronto com o regime, estúdios e agências reguladoras. Todos os seus filmes tocaram em questões sensíveis ao governo soviético. Jamais tratou tais assuntos segundo a perspectiva oficial. Essa relação conturbada fica expressa em sua produtividade: em tempos soviéticos dirigiu apenas quatro filmes (entre 1967 e 1984), foi roteirista de outras sete produções e contracenou em outras quatro. Apesar de ser persona non grata do regime, conseguia periodicamente encomendas dos estúdios, interessados em seu trabalho original, e que conseguiam suportar os custos de um filme censurado ou “retido” até que adaptações fossem feitas. Seu primeiro filme talvez tenha sido completado apenas por ocupar na mesma época o cargo de segundo diretor do estúdio Lenfilm, onde foi rodado.

Seu *Sedmoy Sputnik* [Sétimo satélite], de 1967, narra a história do Major General Yevgeni Adamov, advogado no exército czarista e professor de Direito na Academia Militar antes da Revolução Russa. No outono de 1918 é preso pelo regime bolchevique com falsas acusações e perde todos os seus bens e honras. Na prisão, ouve comentários nada lisonjeiros de outros oficiais brancos sobre a ditadura do proletariado, o governo de Lenin e o Acordo de Brest-Litovsky. É liberado por ter se negado a processar alguns marinheiros antes da Guerra Civil (ou, talvez, por se mostrar maleável, ao ler, como

advogado, os nomes dos condenados ao fuzilamento dentro de seu grupo de prisioneiros, como ordenado pelo diretor, que o informa, em retribuição, que sua governanta morreu de fome). Busca então reaver seus bens, mas encontra seu palacete desfalcado, quase em ruínas e repartido entre várias famílias (cenas que lembram *Doutor Jivago*, de 1965). O síndico da comissão de habitação não encontra uma vaga para ele, nem pode devolver o apartamento, pois fora homologado como a Comuna nº7. Decisão irreversível. Completa dizendo que o fato de Adamov estar vivo é um “mal-entendido”, e já que não trabalha, suas posses seriam confiscadas de qualquer maneira. O principal motivo que o levou a deixar a prisão era a busca por fotos e cartas da esposa falecida. Sabe que esses bens têm valor apenas pessoal e por isso pertencem ainda a ele. Para sua decepção, descobre que foram queimados para dar mais espaço na kommunalka. Procura abrigo entre os antigos amigos de mesmo nível social. Os encontra serrando pão duro, já idosos e trabalhando como operários na Putilov – a famosa metalurgia e siderurgia de São Petersburg, amedrontados pelos vizinhos espiões, temerosos do destino de seus familiares, alarmados pois sabem que, quando acabarem os últimos trapos com os quais fabricam flores artesanais, passarão a ser desocupados e perderão a cota alimentar. A presença do antigo amigo os põe em pânico diante da perspectiva de novas divisões de espaço e comida. Só resta a Adamov retornar para a prisão, onde, com muita conversa, consegue convencer o diretor a deixá-lo passar a noite. Explica, que, no entanto, não conseguirá um trabalho em escritório, pois só membros do partido podem ter acesso a papéis secretos. Ao mesmo tempo é velho demais para servir no exército, que barra o avanço dos brancos em direção à cidade. O que consegue é uma vaga na lavanderia. Logo é chamado como investigador no Exército Vermelho. Sua função é descobrir os assassinos dos comissários que requisitam grãos na região.

É no exército que entra em contato com soldados que o explicam os motivos da Revolução. Logo aparecem as dúvidas no que antes eram certezas: e Deus? Existe? Posso acreditar em Deus sendo um bolchevique? Deus não estaria do lado dos pobres e os sacerdotes, dos ricos? Sua busca por legalidade e provas contundentes entra em choque com os comissários, que procuram a quem responsabilizar: “existe apenas uma lei: destruir o inimigo”. Capturado pelos brancos, é reconhecido como oficial e passa a desfrutar da deferência do mundo do oficialato, distinto daquele dos soldados brancos, que precisam ser disciplinados, por terem confundido um superior com um bolchevique. Para espanto geral, Adamov se recusa a integrar o Exército do Norte, por ser “eticamente insustentável”. Perguntado se aderiu ao bolchevismo, diz que não. “Quando um grande

corpo passa através do espaço, corpos menores são atraídos para sua órbita”^{ix}. Sua digressão não impede de ser fuzilado pelos antigos aliados brancos. Com exceção do desfecho, o filme compõe o pesadelo que faria o sonho de uma produção anticomunista de Hollywood. A aprovação do filme pela censura pode ser explicada pelo trabalho do codiretor, Grigori Aronov, veterano que poderia indicar a German a necessidade de transmitir o discurso oficial junto com as críticas, pois, isoladas, condenariam o filme.

Agonia, Rasputin, de Klimov, promove a iconoclastia da história oficial. O regime soviético lembrava do czar Nicolau II como o sanguinário responsável pelas repressões do Domingo Sangrento em São Petersburg e outros episódios semelhantes em outras cidades. Klimov apresenta um czar muito semelhante ao da historiografia liberal ocidental: não um desalmado, mas sim um líder fraco e inepto, pego num momento crucial da história do mundo, mais preocupado com caça, festas, revelar suas fotos, a saúde do filho, a imagem da mulher e religião; do que no exercício efetivo do poder político. Um homem que escapa por sinuosas e estreitas passagens secretas, deixando seu Estado Maior acéfalo enquanto apresentava os planos para a campanha de 1916, para ver sua família em um cômodo próximo. Presa fácil não só para os místicos vindos da Sibéria (caso de Rasputin, que se torna responsável pelas indecisões militares e políticas na corte, que fazem o regime fraquejar) e Extremo Oriente, que infestavam a alta sociedade russa da época; como para toda uma gama de aproveitadores convencionais, como ministros envolvidos em falcatruas no fornecimento do desabastecido exército czarista. Os revolucionários de 1905, que aparecem em imagens e arquivo, não são caracterizados dessa forma. O filme se encerra com outras imagens históricas, da Revolução de 1917. Não há uma fala que conceda algum espaço ao discurso oficial, apesar das imagens de arquivo evocarem otimismo e esperança. Em entrevista, Klimov afirmou que o filme não trata de Rasputin, mas sim “sobre o fenômeno que ele representou. O fenômeno é um conceito todo próprio – o estágio final da degradação do regime czarista [...] extrema, fantasmagórica forma de desintegração” (MENASHE, 2014, p.330). O diretor atribui o atraso na distribuição de seu filme por mostrar a Velha Rússia de uma forma crua demais, não seguir as linhas estereotipadas da história oficial, concentrando-se na quebra do poder do regime e não nos grupos emergentes. Terminado em 1975, a Goskino o manteve em suspensão até 1981, esperando por revisões sugeridas a Klimov. O que representou um grande ônus para o estúdio e pressão para que o diretor reformulasse o filme. Não há personagens bolcheviques. Sua única menção direta ocorre no relatório de Polivanov (em seguida defenestrado pela czarina. Também líder branco), ministro da Guerra. Pela ótica

czarista, são descritos como agitadores que levam o exército a desintegração, a população a convulsão e a derrota certa frente aos alemães. A disputa se encerrou sem que o diretor executasse as mudanças sugeridas pela agência do cinema (ROLLBERG, 2016, p.358).

Sibiriada (1979) de Konchalovsky, denso, enigmático e crítico, trata da história da Sibéria por quase um século – da virada do século até o presente, “uma ambivalente meditação sobre modernidade e tradição” (BEUMERS, 2015, p.68). O revolucionário Rodion Klimentov pouco tem de bolchevique. Sua orientação não está em Marx e Engels, mas em Campanella e sua *Cidade do Sol*, um mundo guiado e controlado nos mínimos detalhes por sábios e sacerdotes, que garantiriam a felicidade de todos num mundo sem propriedade privada. Terrorista, acaba preso e fuzilado pelas autoridades czaristas. O filme de Konchalovsky sofreu outra forma de censura, mais sutil. A Goskino, que cuidava da distribuição para os cinemas, enviou poucas cópias, restritas as capitais. Não foi realizado um trabalho de propaganda e divulgação tão intenso. A última estratégia não foi bem-sucedida. Na sociedade soviética formaram-se grupos de divulgação de informação (e boatos) boca-a-boca (LEWIN, 1988). Assim, se formou uma multidão no funeral de um popular compositor de rock, apesar da inexistência de qualquer nota no obituário dos jornais. Como também nas portas dos poucos cinemas que exibiram *Sibiriada*. Sabiam que tratava-se de uma obra crítica e havia um público fiel para isso. Mas não para constituir uma bilheteria que, apesar das dificuldades, fosse um sucesso (BEUMERS, 2015, p.68).

De todos os filmes revisionistas e críticos à história oficial defendida pelo regime, o mais impressionante é *Komissar* [Comissária], de 1967, dirigido por Askoldov. A película foi considerada tão ofensiva que o KGB foi acionado. Se a questão ficasse restrita as agências de cinema, o filme poderia ter recebido uma montagem final durante a perestroika. Porém, quando foi liberado, em 1988, existiam apenas fragmentos. Askoldov, ao contrário de German e Poloka, nunca mais dirigiu qualquer filme, sendo banido da profissão (NOWELL-SMITH, 1997, p.644). Para os estúdios era suportável e inevitável lidar com a Goskino. O que não era o caso do KGB. É provável que seu conhecimento dos meandros da burocracia, adquirido durante os anos de trabalho como administrador no ministério da Cultura, na Goskino, e na Direção de Censura do Teatro, tenham permitido que ele chegasse ao termo das gravações (BEUMERS, 2009). Baseado no conto *Na cidade de Berdichev*, de Vasili Grossman, “desafiou virtualmente todas as leis escritas e não escritas do cinema soviético”, substituindo os valores revolucionários por familiares, contrapondo “o humanismo e o desumano dogma bolchevique,

ingenuidade do populacho e a crueldade dos comandantes militares comunistas” (ROLLBERG, 2016, p.66). A censura esperava, como nos demais casos, receber o filme completo e apenas então pedir por algumas alterações. Com a maior parte do material em mãos, perceberam que o filme como um todo era anticomunista e antissoviético. Com o KGB no caso, Askoldov foi expulso do partido. Era impossível frear a repercussão, já que se tratava de um alto funcionário dos ministérios e da cinematografia. O fato do filme ganhar em 1988 os prêmios Otto Dibelius do Júri Evangélico Internacional e o Prêmio da Organização Católica Internacional no Domínio do Cinema, revela muito sobre a natureza da película (que também ganhou o Prêmio Urso de Prata do Júri do Festival de Berlim).

A história gira em torno de uma comissária do Exército Vermelho, Klavdia Vavilova, em meio a uma gravidez indesejada, que se aloja da casa de uma discriminada família judia na Ucrânia. Toma para si a melhor cama e alimentos. Vavilova desiste da recomendação do aborto feita por oficiais vermelhos e leva a gravidez adiante. Já com a criança, a comissária se vê intimidada por selvagens soldados vermelhos a reintegrar o exército, o que provoca uma fuga delirante com a criança. Os judeus da cidade se apavoram diante da ameaça de um pogrom branco com a retirada do Exército Vermelho. No entanto, visivelmente, quem entra na cidade são os vermelhos, e não os brancos! Vavilosa toma seu coldre e revólver e retoma a luta para defender seus novos amigos. O filme conta ainda com cenas como a que soldados do Exército Vermelho ceifam areia no deserto. A revelação dos verdadeiros ideais de Askoldov não deixa de ser uma confirmação dessa passagem.

O gênero drama e épico sofre um refluxo no fim dos anos 1960. A década de 1970 é dominada por um novo gênero cinematográfico, no que tange aos filmes sobre a Guerra Civil: o eastern/ostern ou red western.

Com respeito as potenciais influências internacionais, talvez alguma clarificação seja necessária. Os termos “Red Western”, “Eastern”, e “Western soviético” são as vezes usados de maneira intercambiável ou agrupada num conjunto de filmes feitos na Europa Oriental. Puristas, contudo, distinguem entre o “Red Western”, como um filme do gênero Western localizado no Oeste Americano, e o “Eastern”, como o filme do gênero Western que localiza-se na Ásia Central (que é considerada “Leste” pela Europa Oriental) (MILLER; VAN RIPER, 2013, p.378).

Mascarello (2006, p.160-163) apresenta algumas características do gênero Western – a paisagem inóspita, desértica, árida ou de bosques despovoados, próxima a fronteiras (nos easterns soviéticos, os desertos da Ásia Central, as solidões das estepes cazaques, russas e ucranianas, ou as florestas de bétulas russas e bielorrussas); Montes

Urais no lugar das Montanhas Rochosas, Kara-Kum no lugar de Sonora, Altai no lugar de Monument Valley; Kuban no lugar de Oklahoma, Volga no do Rio Grande; a identificação de mocinhos e bandidos (nos easterns, os mocinhos do Exército Vermelho e os bandidos de pequenas unidades brancas ou grupos de bandidos e rebeldes da Ásia Central). No eastern ainda, os bandos de rebeldes sulistas derrotados na Guerra de Secessão que ameaçam cidades inteiras são trocados pelas tropas brancas derrotadas e dizimadas, mas ainda atuantes nos primeiros anos da década de 1920. O mexicano e o índio encontram seus correlatos no turcomano, mongol, e outros povos da Ásia Central. O argumento em ambos os gêneros é semelhante: crimes que precisam ser vingados, roubos a trens, a defesa de pioneiros em meio hostil, o confronto e duelo entre dois personagens.

Pode-se elencar algumas razões dos easterns prevalecerem após o stalinismo e a agitada década de Krushev: o maior contato da população soviética com informações e modas do estrangeiro^x; despolitização e desengajamento ideológico nos anos Brejnev (POCH-DE-FELIU, 2008; LEWIN, 2007); urbanização e busca por diversão descompromissada; a consolidação de uma cultura de consumo (criada sob Krushev, e esta, por sua vez, baseada na modernização, ocidentalização e uso do dinheiro pelas massas, sob Stalin) nos anos Brejnev (CHERNYSHOVA, 2013); necessidade dos estúdios se autofinanciarem; estímulo stakhanovista aos diretores para que rodem sucessos de bilheteria e recebam parte dos lucros – o que poderia significar verdadeiras fortunas legalizadas difíceis de se obter mesmo para políticos e administradores. O fato é que a Revolução de Outubro e os sacrifícios da Guerra Civil, antes envoltos em um tom sagrado, rapidamente viraram desculpa para se passar horas de distração no cinema.

Ognennye versty [Milhas de fogo] (1956), de Samsonov, produzido pouco depois do Relatório Krushev, foi o primeiro eastern de sucesso. O conflito entre vermelhos e brancos é reduzido a uma peleja pessoal entre o chekista Zavarzin e Beklemishev, coronel branco que se passa por veterinário para sublevar uma cidade seguindo as ordens de Denikin. Como em *Tempo das diligências* (1939), Zavarzin trava contato com um grupo diversificado de futuros aliados: um médico, um ator, uma doutora, o charreteiro (depois condutor da tachanka). A relação do chekista com os camponeses é ambígua: estes desejam esconder seus cavalos de Zavarzin (os seus foram mortos por Beklemishev) afirmando, em súplicas, que aram apenas com bois. O inteligente investigador da Cheka encontra os animais, os confisca e recebe os mais diferentes insultos do outrora suplicante e humilde camponês idoso – ou, mais precisamente, um kulak oculto por farrapos, em

vista de sua tropa. Atrás dos rostos desesperançosos de anciãs na janela da sukkah, a cabana ucraniana, escondiam-se pessoas egoístas, incapazes de colaborar com a Revolução e a prisão do criminoso Beklemishev.

Ofitsery [Oficiais] (1971) de Rogovoy, é um filme híbrido – épico e eastern. Em sua fase red western, após participar da Revolução de Outubro e se tornar oficial no Exército Vermelho, Trofimov parte com a esposa Luba para a Ásia Central, onde encontra o comissário Varravva, tornando-se bons amigos, enquanto combatem sheiks, cãs, kurbashis e sultões tribais, que pilham e sequestram mulheres durante a Revolta Basmachi. O comissário Varravva continua amigo fiel de Trofimov e Luba por décadas, simbolizando a presença, amizade e utilidade do partido comunista.

Naturais da Ásia Central também rodaram seus easterns bem-sucedidos, que atraíram principalmente o público jovem (ROLLBERG, 2016, p.336). Em *Sedmaya pulya* [A sétima bala] (1972), de Khamraev, o kurbashi Khairulla aterroriza as aldeias da região, cooptando os homens para seu exército privado, inclusive aqueles que formam a milícia (polícia) soviética de Maxumov. Sem poder de fogo, o comandante da milícia decide convencer os soldados de Khairulla a voltarem para seu lado. *Telokhranitel* [Guarda-costas] (1979) segue a linha dos filmes de caçadores de recompensas. O sultão Mazar, um dos líderes dos basmachi, é preso e precisa ser enviado para a República Popular Soviética de Bukhara (unidade administrativa entre 1920-25). A tarefa é confiada ao caçador Mirzo, o único que pode atravessar em segurança as montanhas e levar o cativo, juntamente com sua escolta, enquanto é perseguido pelos basmachi que querem seu líder.

Neulovimye mstiteli [Vingadores elusivos] (1966), de Keosayan, faz parte de uma trilogia. Quatro jovens ucranianos procuram se vingar dos homens do atamã Burnash, que aterrorizam as aldeias da região. Como Clint Eastwood em *Por um punhado de dólares*, um dos jovens se infiltra no grupo de bandidos para poder derrotá-los. *Svoy sredi chuzhikh, chuzhoy sredi svoikh* [Em casa entre estranhos] (1974) de Mikhalkov é sobre um roubo de trem, a busca pelo tesouro em ouro (recolhido pelas autoridades do sul da Ucrânia, para comprar alimentos durante o embargo da Liga das Nações), pelos responsáveis pelo crime (uma horda de ex-combatentes brancos) e por quem dentro da burocracia vazou informações sobre seu transporte. As dúvidas caem sobre um chekista que precisa provar sua inocência e capturar os responsáveis. A trilha sonora é inspirada em Ennio Morriconi. *Gori, gori, moy zvezda* [Brilhe, brilhe, minha estrela – uma antiga canção russa] (1970), de Mitta, se passa em 1920. Um grupo disperso de soldados brancos procura se integrar as forças de Wrangel na Crimeia. Para isso, precisam destruir a cidade

de Krapivnitsy – também assolada pelos vermelhos e pelos verdes. Vladimir Iskremas – que usa como sobrenome o acrônimo para Arte da Revolução para as Massas, um artista, busca organizar a cidade contra os agressores: argumento similar ao de *Sete homens e um destino* (1960) e *Os sete samurais* (1954). Filmes como *Beg* mostravam a Revolução pela ótica dos brancos. Na virada dos anos 1960 para 1970, alguns filmes seguiram a linha de *Gori, gori, moya zvezda*, ao trazer como protagonistas artistas durante a Guerra Civil. Se diferenciam deste por serem filmes dramáticos e não um eastern.

O maior sucesso de todos os easterns – e um dos maiores do cinema soviético – foi *Beloye solntse pustyni* [O sol branco do deserto] (1969), de Motyl. Híbrido (também drama, musical e comédia) pode parecer, à primeira vista, um filme de propaganda, com os constantes pensamentos ideologicamente afinados com o regime que Fyodor Sukhov expressa. Soldado celebrado por sua coragem e eficiência no combate, é requisitado (apesar de sua negativa – enquanto pode e *posteriormente* eclipsada pelo senso do dever – já que entrara de licença e desejava rever sua mulher, Katerina, a quem dirige todos os pensamentos e cartas durante o filme) pelo comandante de cavalaria Rakhimov para levar em segurança o harém formado por nove mulheres, abandonado pelo cruento kurbashi Abdullah, posto em fuga pelos vermelhos. Para que ninguém manchasse seus direitos de esposo, as encerra numa caverna onde devem se matar ou esperar pela morte por inanição (como originalmente eram onze, algumas cumpriram a vontade do marido). A viagem de Sukhov para a margem leste do Cáspio é ameaçada por Abdullah e seu bando formado por criminosos de diferentes tribos e oficiais brancos. Sukhov crê levar o progresso que a Revolução e o marxismo representam para as mulheres. Não esperava que se mantivessem indiferentes (como a faixa escarlate com letras douradas “a mulher também é ser humano”) e atreladas as suas tradições da burca, da poligamia, da religião islâmica, da disputa interna para saber quem é a preferida do “marido” Sukhov. Que, em determinado momento, sem deixar de pensar em Katerina, também imagina novas possibilidades de vida doméstica – o revolucionário defensor do mundo novo sugado, mesmo que momentaneamente, pelo passado e exotismo. As mensagens ideológicas de Sukhov possuem caráter essencialmente cômico, ao serem estéreis ao longo da narrativa. Não é apenas com as mulheres que Sukhov falha. Também tenta atrair a Sayid (que salvou de ser devorado por abutres, uma vez que foi enterrado na areia por outro sheik turbulento, Dzhavdet), que se mantém fiel ao seu salvador desenvolvendo laços pessoais e ao objetivo sagrado de vingar-se – mesmo que para isso tenha que abandonar Sukhov, que considera suicida, para assim viver outro dia e levar a revanche a cabo. O choque e o jogo de

interesses entre os princípios soviéticos (e eslavos) e culturas periféricas da URSS não era algo novo no cinema. É o caso da comédia *Kavkazskaya plennitsa, ili Novyye priklyucheniya Shurika* [Rapto à caucasiana ou as novas aventuras de Shurik] (1967), de Leonid Gaidai. O sistema ECE ofereceu o script de *Beloye solntse pustyni* até mesmo para Tarkovsky, que o considerou fraco e declinou. Chukhrai convidou então a Motyl, que aceitou (DAWSON; HOLMES, 2012, p.49).

O fim desse sistema, em 1976, não impediu a continuidade do gênero. *Shestoy* [O sexto], de Gasparov, foi rodado em 1981. Roman Glodov foi o sexto indicado para comandante da milícia numa pequena cidade. O bando de Vahrameev, formado por ex-combatentes brancos, rouba a população e impede a fixação do poder soviético, executando os comandantes anteriores. Segue igualmente o argumento de *Sete homens e um destino*: Glodov cerca-se de antigos amigos (barbeiro, lutador de circo, jovem policial, médico, pastor de gado) para derrotar os brancos em seus esconderijos.

A Revolução e a Guerra Civil continuaram sendo vistas como drama e épico, porém de maneira secundária. *Sluzhili dva tovarishcha* [Havia dois companheiros], de 1968, de Karelov, dá seguimento ao realismo socialista renovado. Os dois soldados da história, inicialmente, possuem muito pouco de companheiros: o primeiro, Nekrasov, fotógrafo, vindo de uma família de clérigos, prefere não recorrer a esquemas explicativos, é vacilante quando recebe missões (porém sempre as cumpre), é zombeteiro e desleixado. O segundo, Karyakin, é o modelo da crítica feita pelos liberais soviéticos aos setores stalinistas após a morte de Stalin: proletário, fanático, ordeiro e defensor da ordem, paranoico a ponto de entregar seu companheiro repetidas vezes aos superiores como traidor. Suas sucessivas missões os aproximam apesar das diferenças: tomar fotografias aéreas do estreito de Perekop para a preparação da ofensiva contra Wrangel, escapar das tropas verdes dos SR que acabaram de denunciar a aliança com os bolcheviques, escapar do fuzilamento pelos vermelhos por serem confundidos com brancos, atacar a Crimeia a partir de Perekop com água e lama até a cintura, escapando à Linha Turca que liga a península ao continente. *Beg* [O voo] (1971), dos diretores Alov e Naumov, apresenta outra visão dessa mesma batalha: muito mais realística, com soldados afundando no lodo, corpos virando obstáculos para o já penoso avanço, feito também com cavalaria, sendo presa fácil para metralhadoras e canhões dos brancos. *Sluzhili dva tovarishcha* termina com a morte do misantropo e cruel tenente branco Brusentsov, enquanto se dirigia para o exílio em Constantinopla. A segunda parte de *Beg* apresenta a situação dos refugiados russos que preferiram seguir os brancos nesta cidade e em Paris. Os protagonistas não

são, contudo, os nobres e ricos exilados bem-sucedidos dos filmes do Ocidente, mas sim a massa que não consegue de adaptar à nova vida e obter seu sustento, apesar de constituírem a antiga nobiliarquia, oficialato ou classe média especializada. Após alguns anos, o regime bolchevique abre as fronteiras para o retorno dos refugiados. O que não é o caso do sanguinário general Khludov, que ao ser muito próximo a Wrangel condena-se ao desterro perpétuo, enquanto a partir de um promontório fita em lágrimas cada navio que parte do porto de Constantinopla para a Crimeia.

Apesar das reticências do PCUS, vários desses filmes aparecem em uma publicação oficial do Ministério do Cinema da URSS (voltada para o público externo, não o interno. Há espaço – pequeno – até para o provocativo *Solaris*, de Tarkovsky): *Neulovimye mstiteli*, *Beg*; bem como outras películas menos heterodoxas *Kommunist*, *Sorok Pervyy*, *Tikhiy Don*, as versões editadas de *Lenin v 1918 godu* e *Lenin v oktyabre* (COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS, 1979, 121; 138; 91; 90; 94; 60; 58).

Ao longo do tempo o cinema soviético sobre a Revolução passou por transformações vertiginosas. Seus protagonistas foram as forças sociais, os tipos sociais, heróis e líderes iluminados, pessoas comuns tornadas heróis, os derrotados brancos. Passou por fases caracterizadas por originalidade artística, de imposição de uma escola oficial, absorção de influências externas, ecletismo. Vivenciou o engajamento pleno e a “alienação” em favor do entretenimento e da arte. O poder político que almejou tudo conter, demonstrou-se incapaz de controlá-lo e abandonou tal tarefa, buscando, em seu lugar, a construção de normas de convívio e mecanismos de cooptação voluntária.

Referências:

- BERTONHA, João Fábio. *Rússia: ascensão e queda de um império*. Curitiba: Juruá, 2009.
- BEUMERS, Birgit. *A companion to Russian cinema*. Malden: John Wiley & Sons, 2016.
- BEUMERS, Birgit. *A history of Russian cinema*. Nova York: Berg, 2009.
- BEUMERS, Birgit. *Directory of World Cinema: Russia*. Chicago: Intellect Books, 2015.
- BULLOCK, David. *The Russian Civil War: 1918-22*. Oxford: Osprey, 2008.
- CARR, E. H. *Historia de la Rusia Soviética*. Madrid: Alianza, 1979.
- CHERNYSHOVA, Natalya. *Soviet consumer culture in the Brezhnev era*. Nova York: Routledge, 2013.
- DAWSON, Andrew; HOLMES, Sean. *Working in the global film and television industries: creativity, systems, space, patronage*. Londres: Bloomsbury, 2012.
- MILLER, Cynthia; VAN RIPER, Bowdoin. *International Westerns: re-locating the frontier*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

- COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS. *Soviet Cinema*. Moscou: Planeta Publishers Moscow, 1979.
- CONDEE, Nancy. *The imperial trace: recent Russian cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- DEUTSCHER, Isaac. *Trotsky: o profeta desarmado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- GOODWIN, James. *Eisenstein, Cinema, and History*. Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- HOBBSAWM, Eric (org.). *História do Marxismo: O Marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- JUDT, Tony. *Postwar: A History of Europe since 1945*. Londres: Random House, 2011.
- KEEP, John; BRISBY, Liliana. *História Contemporânea na concepção soviética*. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1965.
- KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet society from the Revolution to the death of Stalin*. Londres: I. B. Tauris, 2001.
- KENEZ, Peter. *Civil War in South Russia, 1919-1920*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- KEPLEY, Vance. *The End of St. Petersburg: the film companion*. Londres: I.B.Tauris, 2003.
- KLINOWSKI, Jacek; GARBICZ, Adam. *Feature Cinema in the 20th Century: 1913-1950*. Londres: Planet RGB Limited, 2012.
- LABARRÉRE, André. *Atlas del cine*. Madrid: Akal, 2009.
- LEWIN, Moshe. *O fenômeno Gorbachev*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LEWIN, Moshe. *O século soviético*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LEWIS, Bem. *Foi-se o martelo: a história do comunismo contada em piadas*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- LEYDA, Jay. *A History of the Russian and Soviet film*. Londres: George Allen and Unwin, 1960.
- MARKWICK, Roger. *Rewriting Soviet history: the politics of revisionist historiography, 1959-1974*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- MAWDSLEY, Evan. *The Russian Civil War*. Nova York: Pegasus, 2005.
- MEDVEDEV, Z.; MEDVEDEV, R. *Um Stalin desconhecido*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MENASHE, Louis. *Moscow believes in tears: Russians and their movies*. Washington: New Academia Publishing, 2014.
- MILLER, Cynthia; VAN RIPER, Bowdoin. *International Westerns: re-locating the frontier*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- OVERY, Richard. *Os ditadores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- POCH-DE-FELIU, Rafael. *A grande transição: Rússia, 1985-2008*. Rio de Janeiro: Bibliex, 2008.
- REDDEL, Carl (Col.) (Org.). *Transformation in Russian and Soviet Military History*. Washington: United States Air Force Academy, 1990.
- ROLLBERG, Peter. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- SUNY, Ronald Grigor (org.). *The Cambridge History of Russia: The Twentieth Century*.

Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian. *Inside the film factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. Nova York: Routledge, 1991.
VATULESCU, Cristina. *Police aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
VOLKOGONOV, Dmitri. *Stalin: triunfo e tragédia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
WOLL, Josephine. *The cranes are flying: the film companion*. Londres: I.B.Tauris, 2003.
YOUNGBLOOD, Denise. *Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005*. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

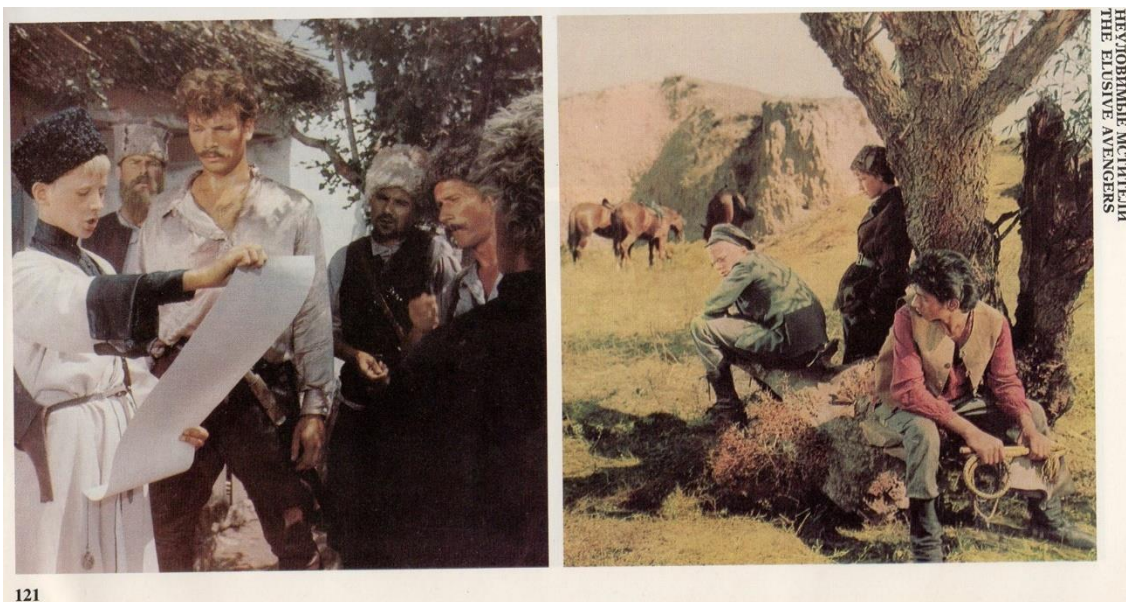
Fontes:

ALOV, Aleksandr; NAUMOV, Vladimir. *Beg* (196 minutos). Mosfilm: 1971.
ASKOLDOV, Aleksandr. *Komissar* (110 minutos). Gorky Film: 1967.
BASOV, Vladimir; KORCHAGIN, Mstislav. *Shkola muzhestva* (99 minutos). Mosfilm: 1954.
CHIAURELI, Mikhail. *Nezabyvaemyy god 1919* (156 minutos). Mosfilm: 1951.
CHUKHRAI, Grigori. *O Quadragésimo Primeiro* (88 minutos). Mosfilm: 1956.
DOVZHENKO, Alexander; SOLNTSEVA, Yuliya. *Shchors* (92 minutos). Kievskaya Kinostudiya: 1939.
DZIGAN, Efim. *My iz Kronshtadta* (88 minutos). Mosfilm: 1936.
EISENSTEIN, Sergei. *Outubro* (127 minutos). Sovkino, 1928.
GASPAROV, Samvel. *Shestoy* (83 minutos). Gorky Film: 1981.
GERASIMOV, Sergei. *Tikhiy Don* (330 minutos). Gorki film: 1957.
GERMAN, Aleksei. *Sedmoy sputnik* (89 minutos). Lenfilm: 1967.
KALATOZOV, Mikhail. *Vikhri vrazhdebnye* (103 minutos). Mosfilm: 1953.
KARELOV, Yevgeni. *Sluzhili dva tovarishcha* (93 minutos). Mosfilm: 1968.
KEOSAYAN, Edmond. *Neulovimye mstiteli* (78 minutos). Mosfilm: 1966.
KHAMRAEV, Ali. *Sedmaya pulya* (84 minutos). Uzbekfilm: 1972.
KHAMRAEV, Ali. *Telokhranitel* (90 minutos). Tajikfilm: 1979.
KLIMOV, Elem. *Agonia, Rasputin* (151 minutos). Mosfilm: 1975.
KONCHALOVSKIY, Andrey. *Sibiriada* (275 minutos). Mosfilm/Trete Tvorcheskoe Obedinenie: 1979.
LUKOV, Leonid. *Aleksa Dundic* (115 minutos). Avala film/Gorki film: 1958.
LUKOV, Leonid. *Aleksandr Parkhomenko* (94 minutos). Kievskaya Kinostudiya: 1942.
MIKHALKOV, Nikita. *Svoy sredi chuzhikh, chuzhoy sredi svoikh* (93 minutos). Mosfilm: 1974.
MITTA, Aleksandr. *Gori, gori, moya zvezda* (94 minutos). Mosfilm: 1970.
MOTYL, Vladimir. *Beloye solntse pustyni* (85 minutos). Mosfilm: 1969.
POLOKA, Gennadi. *Interventsiya* (107 minutos) Lenfilm: 1969.
POLOKA, Guennadi. *Respublika ShKID* (100 minutos). Lenfilm: 1966.
PROTAZANOV, Yakov. *Sorok pervyy* (66 minutos). Mezhrabpom-Rus: 1927.
PUDOVKIN, Vsevolod; DOLLER, Mikhail. *O Fim de São Peterburgo* (85 minutos). Mezhrabpom-Rus: 1927.
RAIZMAN, Yuli. *Kommunist* (111 minutos). Mosfilm: 1957.
ROGOVOY, Vladimir. *Ofitsery* (96 minutos). Gorki film: 1971.
ROMM, Mikhail. *Lenin v 1918 godu* (131 minutos). Mosfilm: 1939.

ROMM, Mikhail; VASILEV, Dmitriy. *Lenin v oktyabre* (108 minutos). Mosfilm: 1937.
SAMSONOV, Samson. *Ognennye versty* (85 minutos). Mosfilm: 1956.
SHERSTOBITOV, Yevgeni. *Skazka o Malchishe-Kibalchishe* (80 minutos).
Dovzhenko Film Studios: 1964.
VASILYEV, Georgi; VASILYEV, Sergei. *Chapaev* (95 minutos). Lenfilm: 1934.
VENGEROV, Vladimir; SCHWEITZER, Michael. *Kortik* (95 minutos). Lenfilm: 1954.

Anexos:

Figuras 1 e 2: Publicações oficiais dão espaço para o eastern e o cinema pela ótica dos brancos: Beg e Neulovimye mstiteli.



Fonte: COMITÊ ESTATAL DE CINEMA DA URSS. *Soviet Cinema*. Moscou: Planeta Publishers Moscow, 1979.

Figura 3: Os diferentes fronts durante a Guerra Civil Russa no momento de maior pressão sobre os bolcheviques.



Fonte: BULLOCK, David. *The Russian Civil War: 1918-22*. Oxford: Osprey, 2008, p.31.

Figura 4: Nicolau II abandona a reunião do Estado Maior para acompanhar sua família.



Fonte: *Agornia, Rasputin*, de Klimov.

Figura 5: Episódio recorrente nos filmes ambientados na Guerra Civil: a caótica fuga dos brancos e interventores franceses e ingleses no porto de Odessa.



Fonte: GERASIMOV, Sergei. *Tikhii Don* (330 minutos). Gorki film: 1957.

Figuras 6 e 7: Krupskaya e Trotsky; e Lenin e Stalin



Fonte: Lenin v 1918 godu.

Figuras 8 e 9: Shchors como Taras Bulba. Oficiais poloneses como husarskie anioly, os hussardos alados poloneses dos séculos XVI e XVII.



Figura 10: O revolucionário Sukhov cede momentaneamente às tentações que o passado e o atraso oferecem.



Fonte: *Beloye solntse pustyni*.

Notas:

ⁱ O próprio Dziga Vertov trabalhou para cinejornais como o *Kino-Pravda*. Entre seus trabalhos mais polêmicos figura uma das primeiras gravações de prisioneiros políticos. O julgamento de membros do partido Social Revolucionário (SR), em 1922, ocupou boa parte das primeiras oito edições deste cinejornal. Antes relegados, Vertov criou uma técnica para a dramatização dos tribunais. O foco dividido entre as reações mais expressivas da audiência e do julgamento em si formou o arcabouço das filmagens de julgamentos nos anos 1920. Anteriormente, produziu um curta com o julgamento de Mironov (*Protsses Mironova*, 1919). Em sua preocupação de “trazer o invisível para o visível” camuflava sua câmera para poder captar imagens de prostitutas e especuladores nas ruas (VATULESCU, 2010, p.87-90). Em junho de 1918 Vertov lançou o primeiro noticiário em série do país: *Kino-Nedelya*, um cinejornal semanário sobre o cinema. Em 1919 reuniu seu material sobre a Revolução e lançou *Godovshchina revolyutsii* [Aniversário da Revolução]. Em 1922 foi a vez de suas gravações durante a Guerra Civil originarem *Istoriya grazhdanskoy voyny* [História da Guerra Civil].

ⁱⁱ Foi exatamente no campo de prisioneiros na Alemanha (1915-18) que Pudovkin teve seu primeiro contato com roteiros e teatro (ROLLBERG, 2016, p.553).

ⁱⁱⁱ Protazanov decidiu ser diretor quando visitou os estúdios da *Pathé* em Paris. Em seu exílio viveu na França e na Alemanha. Em 1923 foi convidado pelo diretor do Estúdio Rus, Moisei Aleinikov, a voltar a sua pátria. Ao chegar, filmou o controvertido *Aelita*, no clima mais liberal da Nova Política Econômica (NEP) de Lenin (BEUMERS, 2015, p.29).

^{iv} Protazanov nasceu de uma rica e patriarcal família de comerciantes moscovitas, com laços com figurões da nascente indústria do petróleo e com artistas da corte do czar em São Petersburgo. Seu pai era cidadão honorário em Kiev e a mãe estudou no Instituto Elisabetano para Jovens Donzelas – um colégio restrito a membros da elite (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.105).

^v Mais que isso, Shchors quase não esboça quaisquer sentimentos (exceto a constante paixão revolucionária) durante quase todo o filme – com a exceção do ato terrorista branco que cachina toda a família de “pai” Bozhenko. Beumers (2016, p.392) atribui essa insensibilidade do herói do realismo socialista no fim dos anos 1930 ao impacto das Grandes Purgas. Ele precisaria ser ainda mais implacável diante dos inimigos da Revolução. Não haveria lugar para as vacilações de um *Chapaev*. Ele precisava ser um super-herói, mas tornara-se um autômato. Ainda segundo a autora, as poucas cenas em que o diretor tencionou mostrar um Shchors humano falharam e provocam sensação contrária.

^{vi} Boris Shaposhnikov, ex-oficial (coronel) czarista (que durante a Primeira Guerra serviu debaixo de outro general e líder branco, Lavr Kornilov, que após sua fracassada tentativa de golpe contra Kerensky atuou no Don durante a Revolução), exercia sua primeira chefia do Estado-Maior (1937-40) quando *Shchors* foi filmado. No entanto, a reprovação que Stalin fez a Trotsky do uso dos mesmos era conhecida na época.

^{vii} O que pode ser também uma crítica ao decadente Yezhov, chefe do NKVD que substituiu Iagoda, removido de função em novembro de 1938, e degradado para o Comissariado dos Transportes Aquáticos, após a crítica feita por Stalin de que cometia excessos e causava pânico (VOLKOGNOV, 2004). Yezhov levava suas investigações até Lazar Kaganovich, Comissário dos Transportes, muito próximo a Stalin, que sentiu-se ameaçado. O filme estreou em abril de 1939.

^{viii} No rico anedotário soviético existiam chistes para todos os gostos: ácidas contra vermelhos ou contra brancos ou contra ambos. Piadas sobre Lenin e a Revolução eram contadas nas costas de membros do partido em qualquer momento da história soviética. A novidade era constarem num filme realizado por empresas estatais com dinheiro público (apesar do autofinanciamento do setor). Segundo Lewis (2014, p.256) quanto mais o tempo passava após o fim da repressão de Stalin, mais o hábito de contar livremente piadas se espalhava e ganhava força – e novas anedotas. Para o aniversário do centenário do nascimento de Lenin, em 1970, ocorreu a “maior campanha de propaganda já montada na União Soviética” e gerou uma enxurrada de piadas. “Em 1977 comemorou-se o 60º aniversário da Revolução, e as mesmas piadas foram desenterradas e, quando necessário, recauchutadas”. “Essas piadas são significativas não apenas por formarem a primeira geração de piadas comunistas sobre Lenin, mas também por causa do tom: são preguiçosas e cínicas” (LEWIS, 2014, p.259). A dificuldade do cinema soviético imbuído do discurso oficial era apresentar a tragédia que tomou conta da região por quase duas décadas a partir da deflagração da Primeira Guerra como algo positivo em meio a tantas memórias não oficiais divergentes. Uma anedota popular diz:

Entrevista na TV com um cidadão centenário:

- Conte-nos, Sr. Ivanov, como está tão bem conservado aos 167 anos?

- Bem, na Grande Revolução de outubro...

- Olha, é melhor contar-nos algo sobre o Lenin!

- Durante a Grande Revolução de outubro...

- Por que não nos conta algo sobre Dostoievsky?

- Deixe-me explicar! Durante a Grande Revolução de outubro a baderna era tanta que alguém acrescentou mais cem anos na minha carteira de identidade!

^{ix} O filme faria referência a Jápeto, sétima e mais distante lua de Júpiter. Na mitologia, pai de Prometeu, que em obras literárias de escritores soviéticos, foi transformado num proto-bolchevique por compartilhar o fogo dos deuses com os mortais. A associação a Jápeto ficaria ainda mais evidente com as cenas do relógio – único bem do palacete que Adamov consegue reaver, que simbolizaria o pai do titã mitológico, Cronos (CONDEE, 2009).

^x Uma piada soviética dizia que o país era uma máquina do tempo: sempre dez anos atrasado em relação à Europa Ocidental. Essa defasagem pode ser percebida na disseminação do gênero eastern. O auge dos westerns nos Estados Unidos foi nos anos 1950, quando dominavam completamente a nascente televisão e representavam ampla fatia do cinema; nos anos 1960, foi a vez da Europa Ocidental gravar seus faroestes spaghetti na Andaluzia. E nos anos 1970, na URSS – quando entrou em decadência nos Estados Unidos. Essa mesma década conheceu uma nova explosão dos filmes ocidentais nos cinemas soviéticos – para desespero dos jornais do partido (CHERNYSHOVA, 2013, p.117).

Artigo recebido 05 de dezembro de 2016 e aprovado em 28 de fevereiro de 2017.