

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**RODRIGO INACIO FREITAS**

**MIKHALKOV: CINEMA E IDEOLOGIA FRENTE AO  
DESMORONAMENTO SOVIÉTICO**

**DISSERTAÇÃO**

**CURITIBA  
2019**

**RODRIGO INACIO FREITAS**

**MIKHALKOV: CINEMA E IDEOLOGIA FRENTE AO  
DESMORONAMENTO SOVIÉTICO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Linguagens (PPGEL) – na linha de pesquisa Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima

**CURITIBA  
2019**

Freitas, Rodrigo Inácio

Mikhalkov [recurso eletrônico] : cinema e ideologia frente ao desmoronamento soviético / Rodrigo Inácio Freitas.-- 2019.

1 arquivo texto (152 f.): PDF; 2,15 MB.

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 30 ago. 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 134-143

1. Linguagem e línguas - Dissertações. 2. Mikhalkov, Nikita - Anna - Crítica e interpretação. 3. Cineastas - Rússia - Crítica e interpretação. 4. Cineastas - União Soviética - Crítica e interpretação. 5. Diretores e produtores de cinema - Rússia - Crítica e interpretação. 6. União Soviética - Política e governo. 7. Documentário (Cinema) - Rússia. 8. Documentário (Cinema) - União Soviética. 9. União Soviética - Condições econômicas - Influência na história. I. Lima, Marcelo Fernando de. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. III. Título.

DD: Ed. 23 -- 400

---

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba

Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

## TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 39

A Dissertação de Mestrado intitulada "*Mikhalkov*": *cinema e ideologia frente ao desmoroamento soviético*, defendida em sessão pública pelo candidato **Rodrigo Inácio Freitas**, no dia 26 de agosto de 2019, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

### BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima – presidente – PPGEL/UTFPR

Prof. Dr. Elson Faxina – membro avaliador – UFPR

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida – membro avaliador – PPGEL/UTFPR

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 30 de agosto de 2019.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

## **Agradecimento**

Inicialmente gostaria de agradecer à minha família pelo apoio na eficiente consecução do Mestrado em Estudos de Linguagens, sendo meus pais fundamentais pilares na minha carreira acadêmica. Agradeço também genericamente a todos os docentes do PPGEEL com quem mantive contato, sobretudo, ao Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima (meu orientador) e ao Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, ambos de grande colaboração com o meu aprofundamento teórico, e aos colegas discentes da linha de pesquisa *Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia*. Em meio ao curso fui contemplado com bolsa Erasmus+ ICM, viabilizada através dos acordos internacionais mantidos pela UTFPR, com o auxílio dos departamentos DIRINTER e DERINT, o que me possibilitou a estadia de um semestre de estudos na *Sapienza Università di Roma* (entre fevereiro e julho de 2019). Agradeço, portanto, a Mari Nakano, ao programa ERASMUS, à *Sapienza Università di Roma*, aos professores Ilaria Aletto, Andrea Minuz, Dominique Bourel, Davide Crosara, Licia Sotgiu e Marco Aielli, e à minha colega de estudos russos e literários e de constante ensinamento da língua italiana, Asia Battiloro.

*Questo [...] sarà luce nuova, sole nuovo  
il quale sorgerà ore l'usato tramonterà e darà luce  
a coloro che sono in tenebre e in oscurità  
per lo usato sole che a loro non luce.*

Samuel Beckett

## Resumo

*Anna: dos 6 aos 18*, filme russo dirigido por Nikita Mikhalkov, lançado em 1993 e rodado ao longo de mais de uma década sob a efetivação das políticas da *Glasnost* e da *Perestroika*, retrata enquanto forma e conteúdo o panorama político que se desenhava no antigo bloco socialista durante a transição dos anos de 1980 a 1990, o consequente redirecionamento da organização econômica e a mudança nos padrões comportamentais para uma sociedade de consumo nos moldes ocidentais efetivando o *desmoronamento* (Hobsbawm) das estruturas estabelecidas. Realizado durante essa fase de transformação política, econômica e cultural, o filme reporta acontecimentos daquele contexto, mas os condiciona à forte *política de consenso* do diretor ao regime sucessivo, que conduz as entrevistas feitas ao longo da década com a jovem filha a modo de apresentar a substituição do modelo socialista como uma evolução, mudança esta garantida, segundo ele, através da luta popular contra a tirania. O presente estudo busca traçar uma análise formal da obra, mas relacionada intrinsecamente com a conjuntura política, cultural e socioeconômica em micro e macro escalas e com as inclinações do diretor, assim como busca apresentar o fenômeno de liberalização e abertura como um aprisionamento às estruturas do capitalismo global, do *mercantilismo organizacional* (Chomsky), da *política de consenso*, do *capitalismo como culto e religião* (Benjamin) e de *unidimensionalidade* do homem contemporâneo (Marcuse), pautado pela acriticidade, alienação e consumo.

**Palavras-Chave:** Linguagem Cinematográfica. Documentário. Perestroika. Homem Unidimensional

## Abstract

*Anna*, a Russian film directed by Nikita Mikhalkov, released in 1993 and shot over more than a decade under the effectuation of *Glasnost* and *Perestroika* policies, portrays in its shape and content the political landscape that was drawn in the Socialist Bloc during the transition from the 80's to the 90's, the consequent redirection of economy and the changes in behavioral patterns to a Western-style consumer society effecting the *landslide* (Hobsbawm) of established structures. Made during this political, economical and cultural transformation era, the film reports contemporary facts but conditions them by the *consensus* (Benjamin) to the successive regime. The director conducts his young daughter's interviews in order to present the replacement of the Socialist model as an evolution achieved according to him through a popular struggle against tyranny. This research intends to draft a formal analysis of the film, intrinsically related to the political, cultural and socioeconomic conjuncture in micro and macro scales and to the director's inclinations, and it aims to present the liberalization and openness phenomenon as an imprisonment in the structures of global capitalism, *corporate mercantilism* (Chomsky), *consensus* politics, *capitalism as cult and religion* (Benjamin) and *one-dimensionality* of the contemporary human being (Marcuse) ruled by the absence of critical thought, alienation and consume.

**Keywords:** Cinematography. Documentary. Perestroika. One-Dimensional Man



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – AS EXTRAORDINÁRIAS AVENTURAS DE MR. WEST NA TERRA DOS BOLCHEVIQUES.....	30
FIGURA 2 - O HOMEM COM UMA CÂMERA.....	40
FIGURA 3 - O HOMEM COM UMA CÂMERA.....	40
FIGURA 4 - O ENCOURAÇADO POTEMKIN.....	49
FIGURA 5 - O ENCOURAÇADO POTEMKIN.....	49
FIGURA 6 - TERRA.....	53
FIGURA 7 - TERRA.....	53
FIGURA 8 - A FEBRE DO XADREZ.....	56
FIGURA 9 - MÃE.....	56
FIGURA 10 – EU TENHO VINTE.....	69
FIGURA 11 - SOMBRAS DE NOSSOS ESQUECIDOS ANCESTRAIS.....	73
FIGURA 12 – O ESPELHO.....	74
FIGURA 13 - AGONIA.....	75
FIGURA 14 - A PERESTROIKA COMO O SALTO NO DESCONHECIDO.....	83
FIGURA 15 - SUPOSTAMENTE O LOCAL ONDE HAVIA UMA IGREJA.....	89
FIGURA 16 – O JOVEM OBLMOV.....	90
FIGURA 17 – A JOVEM ANNA.....	91
FIGURA 18 – AUTORRETRATO DE SURIKOV.....	99
FIGURA 19 - ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA MIKHALKOV.....	99
FIGURA 20 – PASSADO E PRESENTE EM ANNA.....	102
FIGURA 21 - A REMINISCÊNCIA.....	102
FIGURA 22 – REINVINDICAÇÕES POPULARES ENTRE AS ALEMANHAS.....	105
FIGURA 23 - REINVINDICAÇÕES POPULARES EM MOSCOU.....	105
FIGURA 24 – ANNA E A MORTE DE BRIÉJNIÉV.....	108
FIGURA 25 – ANNA E A MORTE DE ANDROPOV.....	108
FIGURA 26 – MAIS PROTESTOS.....	114
FIGURA 27 - A QUEDA DE LENIN.....	114
FIGURA 28 - O SECRETÁRIO-GERAL BORIS IELTSIN.....	117
FIGURA 29 - A PORNOGRAFIA.....	118
FIGURA 30 – GORBATCHIOV EM VISITA A REAGAN.....	121
FIGURA 31 - TRANSMISSÃO DA FESTA DE PIENKIN.....	123

FIGURA 32 – SIÉRGUIÉI PIENKIN .....	123
FIGURA 33 – CONCURSO DE BELEZA NA URSS.....	124
FIGURA 34 – CONCURSO DE BELEZA NA URSS.....	125
FIGURA 35 – ANNA COMENTA A PERESTROIKA.....	126
FIGURA 36 – TRABALHADORES AO RELENTO.....	127

## Nota sobre a transliteração

Faz-se necessário informar qual é a metodologia adotada na consecução deste trabalho para a grafia dos nomes próprios russos, visto que aqui os apresentaremos de maneira incomum comparativamente àquela habitual em livros de história, seja de cunho político ou mesmo sobre a especificidade do cinema - como por exemplo a desuniformidade com que aparecem “Gorbachev”, “Gorbatchev”, “Gorbatchiov”, em referência a mesma pessoa, ou mesmo “Tarkovsky”, “Tarkovski” ou “Tarkovskii”. Portanto, é inexorável a dúvida por parte do leitor acerca da exatidão da adequação gráfica, da adaptação precisa da sonoridade russa transliterada para o alfabeto latino, assim como sobre a correspondência clara entre o nome citado e o personagem histórico já conhecido. Diferentes autores grafam de maneiras diferentes os nomes próprios ao converterem do cirílico e esta diferença é ainda mais premente quando comparados textos em diferentes idiomas ainda que expressos com o mesmo alfabeto, por exemplo em “Dovzhenko” (normalmente em inglês) e “Dovjenko” (em português).

Visto à pluralidade linguística das referências utilizadas, recorreremos à transliteração direta do russo e sua adequação ao alfabeto latino, conforme correspondência estabelecida no *Caderno de Literatura e Cultura Russa* editado e publicado pelo Departamento de Letras Orientais/FFLCH, da Universidade de São Paulo, em 2004. Assim, respeitamos a sonoridade original dos nomes e buscamos aquela mais próxima obtida com os caracteres de língua portuguesa, o que traz em alguns casos uma escrita muito diversa daquela tradicionalmente utilizada. Ressalto que nomes próprios seguirão aqui o padrão de transliteração explicitado, ainda que sejam comumente encontrados de outra maneira, como o cineasta lituano-soviético “Eisenchtein” [Эйзенштейн] que em português teve seu nome alterado na pronúncia e na escrita para “Eisenstein”. A transliteração, portanto, seguirá esta norma, excetuando-se os casos em que: 1) estiverem em meio à citação em língua portuguesa, mantidas, portanto, conforme o original; 2) estiverem como referência bibliográfica, caso no qual também manteremos a informação contida na ficha catalográfica. Nos demais casos, inclusive citações traduzidas de línguas estrangeiras, adotaremos o padrão contido na tabela abaixo.

Alfabeto Russo	Transcrição para Registro Catalográfico ou Linguístico <sup>1</sup>	Adaptação Fonética para Nomes Próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de e, i
Д	D	D
Е	E	E, lé
Ё	lo	lo
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Chtch	Chtch
Ъ	“	“
Ы	Y	Y
Ь	’	’
Э	É	É
Ю	lu	lu
Я	la	la

	Comentários adicionais <sup>2</sup>
Й	“i crátcaie” ou “i breve”. Muitas vezes é substituído pelo “j”
Э	chamado “é oborótnoie”, possui um som mais puro de “é”
Х	Lê-se aspirado como “ch” alemão
Ч	Em inglês é grafado como “ch” visto a sonoridade no idioma (ex. <i>Chamber</i> )
Щ	As vezes é transcrito como “shch”
Ы	Chama-se “ier’” e equivale a um “i duro”
Ь	Chama-se “miákhki znak” e não possui som próprio, mas serve como abrandamento da vogal que o precede, sendo substituído pelo “i”.

<sup>1</sup> Tabela extraída do *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, n. 1, São Paulo, março 2004, p. 393.

<sup>2</sup> Criada livremente por mim como explicação adicional.

Nos ativemos à conversão dos nomes próprios sejam eles nomes de personagens históricos como políticos, artistas e intelectuais soviéticos, de documentos, movimentos, escolas e conceitos provenientes deste mesmo *background*, assim como das obras textuais e fílmicas referenciadas, privilegiando, neste último caso, os títulos em português já consolidados na sua veiculação em território brasileiro. Utilizaremos como padrão a inserção entre parênteses, ao lado do nome transliterado, de sua grafia original em cirílico quando da sua primeira aparição no texto - por exemplo: “Nikita Khruchtchiov (Никита Хрущёв)” - e sua não-repetição nas demais vezes que se faça presente. Os títulos das obras seguirão a mesma lógica, porém, inicialmente em língua portuguesa, quando traduzíveis – seja através do nome comercial já instalado ou de uma livre tradução – acrescidos entre parênteses de sua transliteração latina, título original em cirílico e ano de lançamento, como por exemplo em “*A infância de Ivan (Ivanovo Dietstvo, Иваново Детство, 1962)*”. Quanto à presença de nomes transliterados apresentados de maneiras distintas em diferentes momentos do texto, como quando citamos “Kulechov” e “Kuliechov”, ressaltamos que em casos de citações diretas de outros autores mantivemos a grafia conforme o original, ressaltando em alguns casos a presença entre colchetes de algum adendo proferido por nós, o que pode gerar algum conflito de entendimento, mas que, através de ciência prévia do aqui estabelecido, pode ser evitado. Citações diretas que foram traduzidas do inglês tiveram a readequação dos nomes transliterados conforme o padrão adotado majoritariamente na dissertação, sendo exceção, unicamente, aquelas citações diretas de materiais publicados em língua portuguesa e usados como base.

Outra explicação primordial é quanto à adoção do russo como matriz em uma comunidade multilinguística como a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, na qual havia idiomas como o georgiano e o armênio que requerem outros alfabetos, ou ainda o ucraniano, que embora muito similar ao russo, possua uma adaptação regional do cirílico. Além do simples fato da Rússia ter sido a parte geográfica, política e culturalmente mais significativa da URSS, o idioma russo se tornou língua oficial em todos os países pertencentes, o que expressa o caráter supranacional da cultura russa e sua hegemonia sobre as demais repúblicas minoritárias. Portanto, filmes e diretores advindos de países como Ucrânia, Geórgia e Armênia, além dos da Ásia Central, aqui referenciados, tiveram seus nomes convertidos do russo e foram concebidos como originalmente compostos em cirílico.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	14
2. BREVE HISTÓRIA DO CINEMA SOVIÉTICO	
2.1. Rudimentos Artísticos e Redefinições Políticas .....	17
2.2. A Era de Ouro .....	26
2.3. Sob o Stalinismo .....	59
2.4. Perspectivas Pós-Stalinistas .....	67
3. ANNA: PRENÚNCIOS DO <i>DESMORONAMENTO</i>	
3.1. Panorama: O cinema sob a <i>Glasnost</i> .....	78
3.2. Memória, Arquivo e Oralidade em Mikhalkov .....	86
3.3. Anna e o Discurso Antissoviético: Forma e Narrativa .....	103
3.4. “Começou a decadência da moral pública”: <i>Mercantilismo organizacional, Desmoronamento e Unidimensionalidade</i> .....	109
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	132
REFERÊNCIAS .....	134
Apêndice A – LISTA DE FILMES CITADOS .....	144

## 1. Introdução

A Rússia em fins do século XX, após a transição política de dissolução da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, passou a viver uma mudança não somente na economia ou na estrutura de controle da população através da censura, aparato policial e investigativo governamental ou partidário, mas passou a vivenciar o desenvolvimento embrionário de uma sociedade de consumo que havia sido sua oposição e sustentação ao seu antagonismo pragmático nos últimos 70 anos. A Rússia havia sido um país campesino com alto índice de servidão ainda no início do século XX, no qual o atraso tecnológico se mantinha *pari passu* à manutenção da estrutura de dominação de uma aristocracia opressora (vale lembrar o modo como as revoltas eram contidas), da baixa instrução da maioria da população e do alijamento de todos estes indivíduos da composição política. *Almas mortas* (rememorando Gogol) eram perfis comuns no território russo na sua vasta extensão (incluímos a Ucrânia, considerada a “pequena Rússia”, berço da sua identidade), assim como historicamente se tornou comum a opressão dos *tsares* sobre a população, com grande destaque à forçada migração de trabalhadores na construção de São Petersburgo, iniciada em 1703, em meio à lama do Rio Neva (Нева), sob as ordens de Pedro, o Grande (*Piotr Velikii*, Пётр Великий), e aos massacres proferidos pela dinastia Romanov (Романовы), no poder por mais de 300 anos, buscando suprimir manifestações de caráter revolucionário e libertador.

A modernização da economia e da sociedade russa ocorreu tardiamente se comparada a de outros países europeus, ainda que nos séculos XVIII e XIX o investimento na cidade de São Petersburgo, o seu desenvolvimento comercial e urbanístico e a contratação de artistas italianos e franceses tenham sugerido uma aproximação do país com a Europa Ocidental e flertado com uma identidade entre campesinato e aristocracia, entre Leste e Oeste, civilização e barbárie, modernização e retardo tecnológico. Após um período de estagnação econômica, a industrialização ocorreu de forma mais significativa apenas em 1890, o que consistiu ainda em algo muito restrito e que não possibilitava a plena proletarização dos trabalhadores (devido à ausência de indústria e da conseqüente dialética no interior da estrutura do modo de produção capitalista), afastando, portanto, a crença de que se tornaria o germe da revolução socialista.

Após um longo período de escassez, servidão e opressão sofridas pelo povo, e de fausto e recrudescimento da força de controle por parte da aristocracia, ao passo que a debilidade representativa e o acirramento das tensões no campo e nas cidades minavam as estruturas do regime, foi efetivada uma transformação significativa, no ano de 1917, com a Revolução de Outubro, o ápice de um período de tentativas sucessivas de consecução (1905, fevereiro de 1917 e outubro de 1917). Por pouco mais de setenta anos de oposição dura do “Império” Soviético ao desafiador, bélico e institucionalizado inimigo norte-americano e ao seu “nocivo” *modus vivendi* que se aproximava, o povo, sob os olhos do Partido e do Estado, se manteve distante das perspectivas do frequente consumo (ao menos em comparação ao nível hoje obtido) tendo em vista a impossibilidade de contato (e do conseqüente convencimento) com o mundo ocidental. No entanto, após este período, com suas turbulências, incongruências e inerentes contradições internas, mas de sobrevivência e resistência à sociedade capitalista de alto consumo, a flexibilização econômica e política quanto aos costumes possibilitou (e ao mesmo tempo foi por ela produzida) a entrada de novos padrões culturais desenvolvendo modificações comportamentais em uma sociedade que abraçava a sua “ocidentalização”. O ponto de divergência é se esta sociedade em *desmoronamento* e mutação buscava em todas as suas esferas (popular e político-institucional) tamanha “modernização” ou se este argumento de que a população agia como uma força de colisão ao regime já insuficiente às suas necessidades trata-se de mera legitimação de uma transformação conduzida sem a inclusão do povo ou se, com sua participação, em modo direcionado por aqueles que realmente viriam a obter benefícios com a inclusão destas sociedades anteriormente socialistas a um sistema global de produção de mercadorias, com o soterramento de valores outrora difundidos e a ascensão do consumo como horizonte permanente.

Outro ponto de divergência é se as escolhas tomadas por estas sociedades consistem em escolhas de sucesso e de larga lucratividade (não no que concerne ao capital, mas ao fator humano) ou em grandes retrocessos. A resposta não será feita por nós ocidentais estranhos àquela realidade, tampouco através deste breve estudo, no entanto, buscamos estabelecer uma leitura do processo de abertura política e suas decorrentes transformações socioculturais através do discurso contido na obra *Anna*, um filme que reproduz o discurso vencedor e que reconstrói *a posteriori* a jornada mítica de dissolução do regime. Portanto, no primeiro capítulo traçaremos um histórico



da cinematografia russa e soviética desde o aparecimento da exibição fílmica e das primeiras produções até o período em questão, início dos anos 90. Neste primeiro capítulo, buscamos explicitar conceitos de linguagem audiovisual ao passo que foram sendo desenvolvidos sem negligenciar o contexto econômico e político no qual as obras foram produzidas. O próximo capítulo busca trazer ao leitor uma análise da obra *Anna* em contraposição aos acontecimentos do período e como usa o aparato audiovisual como forma de propagação política, de convencimento e de difusão de uma histórica evolução falsamente mítica e libertadora, associada a conceitos filosóficos e históricos quanto ao modo de produção capitalista, à cultura de massas, à indústria cultural e à sociedade de consumo.

## 2. BREVE HISTÓRIA DO CINEMA SOVIÉTICO

### 2.1. Rudimentos Artísticos e Redefinições Políticas

*Para vocês, o cinema é um espetáculo.  
Para mim, é quase um meio de compreender o mundo.*  
Maiakovskii

Este capítulo tem três divisões genéricas fundamentadas em características mais significativas da produção fílmica soviética direcionadas para a consecução da nossa pesquisa. Ainda que tais divisões tenham sido constantemente mantidas pela historiografia competente, a importância de um ou outro filme ou artista em detrimento de outros é variável conforme a abordagem e enfoque de cada pesquisador, persistindo a escolha deliberada de cineastas e obras, na sua maioria, canônicas. Desta forma, esta pesquisa também abordará cineastas e obras concernentes à trajetória delineada, negligenciando outros(as), que para o leitor talvez venham a ser lembrados(as) como pontos importantes na história do cinema soviético (e/ou mundial). No entanto, fica assim explicitado que a pesquisa aqui desenvolvida passará por tal temática com o intuito de alcançar uma trajetória fílmica, sem adentrar meandros que, para a efetivação da pesquisa, sejam desnecessários. Autores menos conhecidos podem vir a ser citados enquanto outros mais referenciados em estudos tradicionais possam ganhar menor enfoque, relegando o cânone a uma posição secundária, postura inerente a um estudo com propostas específicas e delimitadas - neste caso, compreender o cinema soviético sob o desenvolvimento da abertura política no final do século XX.

O cinema, criado pelos irmãos Lumière, em 1895, na França, chegou à Rússia poucos meses após a sua primeira aparição, e em 1896 foi rodado o primeiro rolo de filme em território russo, voltado a registrar a *Coroação do Tsar Nicolau II*, obra que levou este nome e ainda encontra-se preservada. Naquele primeiro momento, o mercado exibidor russo foi dominado pelas então emergentes companhias francesas *Gaumont* e *Pathé*, as quais disseminavam seu domínio pelo mundo após a detenção dos direitos do uso do cinematógrafo adquiridos dos *Lumière*, ao passo que a nova ferramenta (ainda não uma linguagem)<sup>3</sup> responsável pela captação e projeção de

---

<sup>3</sup> Busco afirmar a referida negativa visto que no princípio o cinema consistia em um experimento (mecanismo científico em um primeiro momento e de retrato do cotidiano em uma progressão evolutiva

imagens afixadas sobre uma plataforma rígida, e que com o uso da luz e do movimento dessas imagens trazia ao espectador a impressão de realidade, ainda era desconhecida por muitos e representava um estrondoso avanço técnico e tecnológico na captação da realidade, sem aqui discutir o binômio objetividade/subjetividade ou ainda a questão da verdade documental versus a realidade construída, mas compreendendo o termo *realidade* no sentido de *aquilo-posto-frente-à-câmera*.

A realidade (ou um dos seus fragmentos) que com o advento da fotografia já havia sido registrada como um recorte espaço-temporal e com sucesso afixada sobre suportes físicos que possibilitavam sua permanência e reprodução, ganhava aqui um alcance muito mais significativo, visto que o recorte propiciado pelo emergente aparelho não mais era estático e demasiadamente fracionário, mas pulsante, intenso e ativo, no qual a presença do movimento inerente às ações executadas frente à objetiva tornou o real imortalizado, ainda que forjado, superando sua estanque latência alcançada com o meio fotográfico. Flusser (1985, p. 14; 2010; FERNANDES JR, 2006; MACHADO, 1997; 2001) atribui às imagens técnicas a função de *remagicizar* os textos, ou seja, trazer um novo afluxo ao texto em crise através de sua mutação para a iconografia não mais produzida unicamente pela mão humana, mas por máquinas, ainda que manipuladas e parcialmente conduzidas pelo homem. Esta magia seguramente foi ampliada com a chegada das imagens em movimento e com o estabelecimento do *cinema-linguagem* como adendo ao seu predecessor *cinema-tecno-aparato*, com o cinema que passava a transcender a mera reprodução para alcançar níveis narrativos mais complexos ligados aos cânones literários<sup>4</sup> ou mesmo ao entretenimento, mas já em um nível mais desenvolvido de composição.

Esta captação fílmica ou pré-cinematográfica (se levarmos em conta que a terminologia associada ao cinema requer o uso de uma linguagem propositalmente dominada e/ou subvertida) e sua decorrente exibição se deu em moldes muito similares no início do século XX por todos os países nos quais o cinematógrafo foi introduzido. Registros de atividades públicas, celebrações, paisagens, nudez e curtos filmes apelativos voltados ao proletariado de centros urbanos e industriais exibidos em estabelecimentos “bastante populares e também um tanto mal-afamados por causa da atmosfera plebeia e do ‘baixo nível’ dos espetáculos burlescos ali encenados

---

de seus usos, mas ainda não era visto como uma ferramenta dotada de uma linguagem, o que havia feito até Méliès, ser um mero registro técnico.

<sup>4</sup> D. W. Griffith e sua incorporação da estética de Oscar Wilde é um exemplo.

[...] abominados pelas plateias sofisticadas e pelas pessoas de ‘boa família’” (MACHADO, 1997, p. 78). Estes locais que receberam os nomes de *Nickelodeons*, *Vaudeville* e *smoking concerts* (Estados Unidos), *Café-concerts* (França) e *Music-hall* (Inglaterra), na Rússia receberam vários títulos, conforme nos aponta Taylor (1992, p. 46), tais como *Miraj* (Мираж / Miragem), *Fantaziia* (Фантазия / Fantasia), *Tchary* (Чары / Maravilhas), *Mir Tchudes* (Мир чудес / O Mundos das Maravilhas) e *Illiuziia* (Иллюзия / Ilusão).

A primeira companhia cinematográfica russa surgiu em 1906, criada por Khanjonkov (Ханжонков), no entanto, até o estabelecimento do cenário do pós-guerra (I Guerra Mundial, 1914-1918), a principal parcela do mercado local pertencia às empresas estrangeiras, situação que veio a ser revertida somente com a diminuição de investimento externo no país e com a redução da importação de filmes russos durante o reequilíbrio das economias nacionais, ainda que parcialmente alcançado no pós-guerra. Tal circunstância, embora aparentemente catastrófica sob uma primeira leitura, foi a propulsora da produção local através da criação de espaços antes dominados pelas empresas estrangeiras, que ao abandonarem o país, relegaram esse campo à emergência de produtores locais posicionados entre uma realidade política e cultural em transição do desinteresse ao apego ao cinema como forma de manifestação (GILLESPIE, 2000).

Taylor aponta o aumento de rolos na composição dos filmes conforme os anos se passavam e se estruturava uma linguagem cinematográfica, ainda rudimentar, mas em constante aperfeiçoamento:

Com a expansão do público de cinema, a novidade perdeu o efeito ou, preferencialmente, sua atração enquanto novidade começou a ser transferida para a localidade geográfica. Os filmes tiveram, em consequência disso, que ser mais atraentes, e neste processo passaram a ser gradualmente mais longos. Dentro de dez anos após as primeiras exhibições, os filmes de rolo único passaram aos de dois rolos e, com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, três e quatro rolos se tornaram mais comuns. A novidade - ao menos para as plateias mais sofisticadas ou urbanas entediadas - começou a ceder ao melodrama e a sensação. O melodrama tem sido uma das principais formas de entretenimento popular nas cidades, e o cinema estava recorrendo as mesmas massas. (TAYLOR, 1992, p. 45).

Em fevereiro de 1917, houve a renúncia do Tsar Nicolau II (Царь Ницолоай II) - o mesmo registrado em película quando de sua coroação alguns anos antes - e elevou-se ao comando do país um Governo Provisório liderado por Kerenskii (Керенский), de caráter liberal e respaldado inclusive pelas potências europeias que

permaneciam temerosas frente a uma possível saída da guerra por parte da Rússia, seguida de um não-desejado acordo com a Alemanha (HOBBSBAWM, 1995, p. 54). Alguns meses se passaram e Lenin, vindo da Suíça, chegou à estação Finlândia na cidade de São Petersburgo para comandar as massas de oposição que não formavam um bloco coeso, mas um apanhado diverso de insatisfeitos. Conforme Hobsbawm (Idem), "o feito extraordinário de Lenin foi transformar essa incontrolável onda anárquica popular em poder bolchevique".

Após a tentativa sem sucesso do golpe contra-revolucionário de Kornilov (Корнилов), contra o qual foi necessário o apoio dos bolcheviques, o Governo Provisório obteve o afastamento e a perda de apoio de setores militares e daqueles formados por políticos liberais. Crise esta acirrada com a invasão dos soldados vermelhos no Palácio de Inverno, onde a família real permanecia detida, dando-se início à Guerra Civil, em 1918, entre vermelhos (bolcheviques) e brancos (grupo de coalizão de vários setores anti-bolcheviques, desde moderados a tradicionais). Este conflito durou mais de dois anos. Em 1921, Lênin estabelece a NEP (*Novaia Ekonomitcheskaia Politika*, Новая экономическая политика), a Nova Política Econômica, o que intensificou a coletivização da agricultura e a nacionalização dos meios de produção. Obviamente, o cinema, enquanto indústria, foi aqui também atingido.

O período da Guerra Civil (1918 a 1921), a fase de consolidação da NEP e os aproximadamente três anos que a sucederam consistem nos momentos germinais da indústria cinematográfica russa, com a definição de políticas governamentais acerca do cinema, com a reelaboração de usos e papéis para a nova ferramenta, a árdua aquisição de suprimentos e a visualização de um mercado autóctone a ser explorado. Uma conjuntura obviamente alimentada pelo marxismo-leninismo e pelo contexto efusivo que mesclava arte e política consumados no construtivismo-futurismo russo, das poesias de Maiakovskii (Маяковский) à biomecânica de Meierhold (Мейерхольд), da fotomontagem de Rodtchenko (Родченко) ao desenho de Lissitskii (Лисицкий).

François Albera (2010) traça a relação entre os artistas da época, seus veículos organizativos e editoriais - *Proliétkult* (Пролеткульт), *Lef* (Лэф), *Novi Lef* (Новый Лэф),... - e a efervescência social e política existente, assegurando que as condições materiais (sócio-políticas e conseqüentemente teóricas) do contexto foram a matriz

geradora destes movimentos artísticos e, sobretudo, de sua especificidade, a aliança estreita com a ideologia marxista.

O ano de 1924 é um ano tardio se pensarmos em um bom número de artistas de vanguarda, cujas opções foram definidas entre 1912-1917 (cubo-futurismo, futurismo) - afirmação da autonomia da arte em relação a qualquer tarefa figurativa - e que foram reinvestidas do combate social, após a revolução (1918-20). (ALBERA, 2010, p. 159).

[uma] nova arte “social-técnica”, que “espera” a mudança social para poder se efetuar, construir seu vínculo com o campo social, cujo advento ela antecipa de maneira profética e que, por conseguinte, ela logo vai “reconhecer”. Para produzir essa articulação com o social, essa tendência, essa corrente, procede a certo número de transformações: ela recorre a um *operador ideológico* que é a noção de vanguarda, a princípio no sentido que lhe é dado pelo futurismo italiano, depois no sentido revolucionário do termo, sobre o modelo do Partido Bolchevique. [...] A relação, antes da revolução, é talvez hipotética, mas é indubitável depois e à medida que se aprofunda o engajamento futurista, construtivista e produtivista na “reconstrução da vida cotidiana”. (Ibid., p.174-77).

Esse contexto coletivista no qual todos esses artistas ainda muito jovens se relacionaram na construção de obras contundentes só foi possível devido à Revolução de 1917 - tanto pela conjuntura cultural ali propiciada (o gosto pela ruptura e a sublevação de novos valores e conceitos frente ao arcaísmo) responsável pelo fomento a uma nova arte coligada a um novo porvir (conceitual e esteticamente), quanto pela educação da sociedade em moldes permanentemente revolucionários - e pela lacuna criada indiretamente pelo êxodo de técnicos e artistas e pela omissão de investidores estrangeiros frente ao novo governo, o que gerou uma demanda imediata de conteúdo.

Considerando que os anos embrionários do cinema russo entre 1896 e 1917 eram na verdade uma fase majoritariamente colonial na qual a importação dos produtos era ostensiva e a produção regional rudimentar e escassa, após a saída da guerra e a proclamação da NEP, os investimentos estrangeiros foram drasticamente reduzidos, primeiramente pelo fato de que se tratava de um período de crise e readequação financeira na Europa, e também pela enorme atmosfera de ceticismo e insegurança sobre a injeção de qualquer aporte financeiro consistente em território russo. Com a Revolução de 1917, muitos atores, produtores e diretores de teatro e de cinema fugiram do país com destino à França, Estados Unidos e Alemanha, cabendo à nascente geração de artistas dos anos 1920 a sua renovação, ainda que os métodos adotados não tenham sido unânimes entre eles, mas genericamente regados pelo

bolchevismo em expansão e pelo entusiasmo frente às máquinas e à modernização avessa à tradição. Iconoclastia transparente na clássica afirmação de Maiakovskii de que o teatro já encontrara seu fim e que se iniciava a era do cinema. Cinema que em fins de 1913 foi descrito pelo Tsar Nicolau II como “um vazio, totalmente sem uso, e até mesmo uma forma nociva de entretenimento” (ZIL'BERSHTEIN, 1927, p. 10 apud TAYLOR, 1992, p. 44).

Assim, Kulechov [Кулешов], se juntou com Pudovkin [Пудовкин], Boris Barnet [Борис Барнет], Vladimir Fogel [Владимир Фогель] e outros; Eisenstein [Эйзенштейн] trabalhou com Eduard Tisse [Эдуард Тиссэ] e Grigorii Aleksandrov [Григорий Александров]; Em Petrogrado a Fábrica do Ator Excêntrico (conhecida sob o acrônimo FEKS) foi estabelecida em 1921, com Kozintsiév [Козинцев], Trauberg [Трауберг], Siérguiei Iutkiévich [Сергей Юткевич] e outros todos colaborando. (GILLESPIE, 2000, p. 6).

Thompson (1992) aponta que o crescimento do cinema soviético deve ser compreendido sob um ponto de vista internacional, pois, além do escasso subsídio nacional e do ceticismo externo frente às nacionalizações estatais, foi somente após o *Tratado de Rapallo* (o qual possibilitou a aproximação diplomática da Rússia e da Alemanha, suspendendo as medidas punitivas de *Brest-Litovsk*), em 1922, que pequenas empresas desejosas de oportunidades de ganho investiram na região. O mercado local assim crescia atrelado ao mercado alemão, havendo grande intercâmbio de filmes entre esses países e disponibilidade de crédito para a aquisição de material bruto, câmeras e reforma dos laboratórios. Segundo o autor, os filmes soviéticos canônicos, mesmo os da “era da montagem”, só tiveram seus títulos definidos quando avalizados pelo mercado alemão, e sua consagração internacional como cinema primordial deveu-se ao fato de terem tido larga circulação na Alemanha, processo de canonização não ocorrido com outros títulos de circulação mais restrita que, por conseguinte, foram lançados ao limbo da história (THOMPSON, 1992, p. 38).

Os anos iniciais da fase pós-revolução - ainda que dotados de grande entusiasmo pelos inúmeros artistas envolvidos com a busca de uma aproximação da arte com a sociedade, tornando-se sua expressão máxima através de uma nova apreensão da realidade, resolvendo seus questionamentos momentâneos e promovendo o surgimento de novas problemáticas - não se caracterizam pela presença desse mesmo entusiasmo por parte dos governantes, inexistindo uma política coesa frente ao cinema. A negligência inicial desse meio nascente por parte

dos governantes gerou um breve *delay* entre a consolidação do período revolucionário e o investimento financeiro em filmes e na indústria cinematográfica local como um todo. No entanto, durante toda a década de 1920, na Rússia, prevaleceu o debate entre entretenimento e educação, uma discussão que se debruçava sobre o papel do cinema enquanto mecanismo pedagógico das massas ou como mera distração, contenda resolvida com as observações de Lenin (Ленин) e Trotskii (Троцкий), mas cindidas com a posterior ascensão do realismo soviético definidor de parâmetros muito estritos acerca de arte e sociedade. “Nos anos de 1920 os cineastas soviéticos estavam aptos a retratar a realidade como eles a viam; nos anos de 1930 eles tinham que retratar a realidade como o Partido a via” (TAYLOR, 1979, p. 157, apud GILLESPIE, 2000, p. 20). Thompson menciona a indiferença existente no famoso periódico político *Pravda* (Правда) sobre o tema até 1923, situação modificada somente após as declarações acerca do cinema feitas por Lenin, Trotskii e Lunatcharskii (Луначарский). Conforme objetivamente se posicionou, em 1924, o historiador russo Nikolai Lebedev (Николай Лебедев):

Se o partido tivesse, prontamente, no início da NEP, calculado o significado da indústria fílmica e tivesse designado a esta área um número suficiente de organizadores em uma escala suficiente, nós teríamos atualmente não só uma indústria fílmica soviética lucrativa, mas teríamos sido tecnicamente capazes o bastante, de organizar a produção de novos filmes com conteúdo revolucionário. (1924, p. 97 apud THOMPSON, 1992, p. 24).

Em 1919, com o decreto de nacionalização da indústria assinado por Lenin, o cinema foi utilizado como forma oficial de propaganda bolchevique durante a Guerra Civil. Os *Agitpoezd* (Агитпоезд), trens montados com projetores e estúdios enviados para diferentes partes do país, exibiam os *agitka* (агитка), filmes curtos com caráter educativo/formativo politicamente voltado às massas. Visto que tais filmes foram locais de experimentação e aperfeiçoamento de uma mão de obra técnica e artisticamente criativa, a Rússia conseguia duplamente alcançar um novo patamar através do cinema: por um lado ampliava sua produção e intensificava a formação de seus artistas, por outro, alcançava populações distantes que nunca tinham visto imagens em movimento, angariando através dessa experiência sensorial significativa novos apoiadores da causa bolchevique. Conforme afirmou Gillespie (2000, p. 5), “não é exagero dizer que o cinema soviético nasceu com a guerra civil” pois, aqui os “grandes” cineastas soviéticos tiveram seus primeiros trabalhos realizados, ainda em



esquema colaborativo, conforme mostraremos adiante ao abordar as obras e o processo criativo adotado.

Em 1918, foram formados os Comitês de Cinema de Moscou e de Petrogrado, que tentavam localizar material fílmico para viabilizar a produção, no entanto, devido à fuga de muitos cineastas com a ascensão bolchevique na Revolução de Outubro de 1917, os suprimentos necessários passaram a faltar. O decreto de 17 de julho de 1918 obrigava o registro governamental do material disponível, o que levou as pessoas que o detinha a escondê-lo (THOMPSON, 1992, p. 20). Após tentativas sem sucesso de aquisição de suprimento fílmico nos Estados Unidos com dinheiro governamental russo através de um vendedor/intermediador chamado Jacques Cibrario, transação na qual o governo perdeu uma quantia substancial de dinheiro e deixou de ter um alto padrão industrial cinematográfico já nesta década, houve uma aproximação dos comitês com as empresas alemãs (Agfa, Jupiter, Ufa e Kodak) em busca de suprimentos, desde rolos de filmes e câmeras a material de iluminação, o que, devido ao Tratado de Brest-Litovsk, e a desconfiança entre ambos os países, acabou não se efetivando.

Em 1920, outro decreto governamental autoriza o pagamento dos trabalhadores da indústria cinematográfica com fundos estatais, ainda que restritos. Os historiadores do cinema soviético Taylor (1979, p. 50) e Leyda (1973, p. 146-7) (apud THOMPSON, 1992, p. 22) comentam que em vários setores da indústria recém-nacionalizada os funcionários estavam recebendo seus pagamentos em alimentos e serviços, exemplificando com o caso dos atores do filme *Polikuchka* (*Polikuchka*, Поликушка, 1922) que foram pagos no inverno de 1919-20 com a participação em possíveis futuros lucros e até mesmo com batatas.

Dentre as primeiras empresas produtoras de cinema na União Soviética, estavam: *Goskino* (Госкино), *Sevzapkino* (Севзапкино), *Sovkino* (Совкино), *Mejrabpom-Rus* (Межрабпом-Русь), *Proliétkino* (Пролеткино) e *Kino-Moskva* (Кино Москва). A *Goskino*, criada em 1922, até se transformar em *Sovkino*, no ano de 1924, possuía “dois estúdios, um laboratório e alguma facilidade de condições de trabalho, todas as quais presumivelmente contribuíram para o aumento na produção naquele ano” (THOMPSON, 1992, p. 26), condição que demonstra o caráter ainda muito rudimentar da indústria em formação, com dimensões compactas e orçamento enxuto. Nestes anos iniciais da indústria fílmica russa, a qual estabelecia contato estreito com

o apoio alemão, intensificando as relações comerciais entre ambos os países, a economia do cinema nacional se mantinha com base na exibição de filmes estrangeiros. O periódico alemão *Lichtbildbühne* em suas publicações sugeria que a indústria alemã se voltasse para o mercado russo, inclusive, enviando técnicos ao país amigo com o intuito de identificar suas reais necessidades, como equipamentos e mão de obra especializada. Uma empresa criada pelo Partido Comunista Alemão chamada *Internationale Arbeitershilfe* (IAH) foi criada em 1921 e se estabeleceu em território russo dois anos depois, exatamente com o propósito de auxiliar o aumento da produção. Eles se fundiram com a produtora local *Russ* (Русс), dando origem, em 1924, à empresa *Mejrabpom-Rus*, responsável por diversos títulos.

Thompson ainda traz em seu trabalho sobre o cinema russo em seus primórdios, um fragmento de 1923 publicado na revista *Lichtbildbühne*, intitulado *Die Organization des russischen Filmwesens* (A organização da essência fílmica russa), no qual é apresentada a visita a Berlim do assistente-chefe da *Goskino*, Kosman (Косман), que em entrevista, afirma ter como motivo de sua viagem estabelecer um paralelo entre o desenvolvimento da indústria germânica e a que ele representava<sup>5</sup>. Segundo Marchand e Weinstein (1927, p. 60-1 apud THOMPSON, 1992, p. 34), Kosman em sua viagem ainda adquiriu: “33 filmes de ficção, 50 filmes científicos, 20.000 metros de negativo virgem, 700.000 metros de positivo e equipamento elétrico completo [...], equipamento fotográfico no valor de 30.000 rublos e vários químicos”. A aquisição de tais suprimentos compôs o berço das atividades da *Goskino*, possibilitando a concretização de filmes como *As extraordinárias aventuras de Mr. West na terra dos bolcheviques* (*Neobytchainye prikljutcheniia mistera Vesta v stranie bol'chevikov*, Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков, 1924), de Kulechov, e *Cinema-olho* (*Kino-Glaz*, Кино-Глаз, 1924), de Vertov (Вертов).

Ressaltamos que Gillespie (2000), em seu estudo sobre o primeiro cinema russo e sua decorrente classificação conceitual e segmentação temporal, aponta a existência de uma nova fase originada em 1924 e encerrada em 1930, a qual ele nomeia como a “era de ouro do cinema soviético”, período iniciado com o lançamento de *Mr. West*. e encerrado com *Terra* (*Zemlia*, Земля), de Dovjenko (Довженко), o

---

<sup>5</sup> Já na década de 1910 haviam na Europa iniciativas de pólos cinematográficos para rivalizar com *Hollywood*. Conforme aponta Cucco (2017, p. 20-1), na Itália havia sido criada a UCI (Unione Cinematografica Italiana) e na Alemanha, sob aporte do governo e do Deutsche Bank, a UFA (Universum Film AG).

último filme russo realizado antes do aparecimento do cinema sonoro. 1924 foi o ano da morte de Lenin e da ascensão de Stalin (Сталин) à posição de Secretário-Geral do Partido, assim como o início de uma era cinematográfica na qual exponencialmente se destacaram artistas como Eisenstein, Pudovkin, Protazanov (Протазанов), Vertov, Kulechov e Dovjenco, responsáveis por alguns dos filmes até hoje referenciados como fundamentais no desenvolvimento estético e técnico da arte fílmica universal. Neste mesmo ano ocorreu a mudança da *Goskino* para a *Sovkino*, a qual não se ateve exclusivamente ao nome, mas às premissas de trabalho e aos propósitos industriais orientados pelo *Comitê Mantsev* (Манцев), criado com o intuito de observar e fiscalizar a produção local, assim como compreender o insucesso quanto ao número de filmes produzidos. Através da *Sovkino* se propunha o controle sobre a importação de obras, a regulamentação da distribuição e o licenciamento de novas produtoras, ampliando assim seu leque de atuação sobre as demais esferas da indústria cinematográfica (produção, distribuição e exibição).

Deu-se assim um passo para uma maior centralização das empresas e do que estas produziam, situação acentuada com uma resolução posterior do Partido Comunista (1928) através da qual se buscou estabelecer o completo controle estatal-partidário sobre a produção. Com a ascensão do realismo soviético na década seguinte, soterrou-se a dita *Era de ouro* do cinema local, desestabilizada com o aparecimento do cinema sonoro e artisticamente muito reprimida pela imposição do discurso oficial.

## 2.2. A Era de Ouro

*Ma egli, eroe ormai diviso,  
manca ormai della voce che tocca il cuore:  
si rivolge alla ragione non ragione,  
alla sorella triste della ragione,  
che vuole capire la realtà nella realtà,  
con passione che rifiuta ogni estremismo,  
ogni temerità.*  
Pier Paolo Pasolini

Evidentemente para se construir uma análise coerente com a realidade e a dimensão alcançada pelo cinema soviético tanto em níveis conceituais quanto práticos, temos que compreender a amplitude do contexto no qual se formou esse

cinema, enquanto indústria e, sobretudo, enquanto linguagem, adentrando suas imbricações políticas, estéticas, filosóficas e sociais desenvolvidas em um momento fomentado pelo espírito do bolchevismo e pela iconoclastia do futurismo italiano. Estudos mais simplistas apontam as grandes obras de Vertov e Eisenstein como produtos financiados pelo Estado, reduzindo-os a mera publicidade bolchevique, ora contra o iminente invasor alemão - como em *Alexandre Nevsky* (*Alieksandr Nievskii*, Александр Невский, 1938), antecedendo a Segunda Guerra Mundial - ora como celebração do decênio da Revolução de 1917 - como em *Outubro* (*Oktiabri*, Октябрь, 1927) - mas continuamente como um acúmulo de obras suscetíveis unicamente aos interesses governamentais.

Ainda que tais afirmações tenham raízes na veracidade dos fatos, pois, obviamente, tais obras foram financiadas pelo capital proveniente do aparelho governamental, trata-se muito mais de uma questão conjuntural na qual a ideologia dominante tanto no governo (o Partido) quanto na sociedade civil era, senão a mesma, muito similar nesse período. Embora houvesse um afluxo de ideias e interesses entre artistas e Partido, cabe a um estudo mais detalhado e específico de obras e/ou de momentos da história soviética traçar em quais períodos houve maior ou menor liberdade, assim como em quais obras tal autonomia se tornou mais perceptível. No entanto, reduzir este ciclo hegemônico da cinematografia russa a seus laços político-institucionais sob os quais foi construída, anulando o poder criativo materializado, é negligenciar os méritos que contribuem na formação de uma filmografia primordial para o desenvolvimento da arte cinematográfica.

Em um primeiro momento a União Soviética estava imersa em um grande grau de experimentalismo artístico, regado à explosão de vanguardas por todo o mundo europeu. Com a introdução do futurismo em território russo este movimento alcançou área fértil para instalar-se e desenvolver-se de forma autóctone. O discurso de Marinetti e demais italianos em seu manifesto de 1909, publicado no jornal francês *Le Figaro*, apregoava uma leitura combativa dos artistas frente aos limites do seu próprio tempo, promovendo, de forma pioneira a "*rivolta contro la tradizione e le convenzione della società borghese*"<sup>6</sup> (GENTILE, 2009, p. 3).

Il futurismo era il primo movimento artistico del Novecento che proponeva una rivoluzione antropologica per creare l'uomo nuovo della modernità,

---

<sup>6</sup> Tradução: "Revolta contra a tradição e as convenções da sociedade burguesa."

identificada com o triunfo da máquina e da técnica, as possantes forças novas sprigionate dal potere creativo dell'uomo, destinate a cambiare radicalmente l'uomo stesso, fino a generare una sorta di antropoide meccanico, essere disumano e sovrumano insieme, partorito dalla simbiosi fra l'uomo e la macchina. [...] L'aggressività di una nuova vitalità primordiale era l'aspetto della modernità che i futuristi esaltavano con maggior passione, transferendola dalla poesia alla vita.<sup>7</sup> (GENTILE, 2009, p. 4-5).

Desta forma, compreendemos que o futurismo, inovador como movimento estético-político panfletário e combativo, ao amalgamar-se com os ideais revolucionários marxistas já difundidos por toda a Europa, mas corroborados em território russo através dos *soviets* (Совет), ganhou força e disseminou-se amplamente entre artistas e teóricos. Entendia-se como necessária a fusão da arte com a vida, sob a égide do materialismo histórico, rompendo com a clássica concepção burguesa de arte como mero entretenimento e devaneio, passando ao entendimento de que estas manifestações criativas representavam anseios de uma sociedade pulsante e trariam transformações em contrapartida. A superestrutura da sociedade, dentro dos parâmetros de Marx, composta por elementos como a cultura e, por conseguinte, a arte, constitui-se como um bem totalmente dependente da sua infraestrutura econômica, portanto, reflete o impacto da classe dominante e as ideias de sua dominação (MARX, 1993). Havia, portanto, a necessidade de superação do *establishment* artístico e cultural.

A questão da tradição artística, embora tenha sido vista de forma iconoclasta pelos futuristas, tanto italianos quanto russos, vide Maiakovskii (Маяковский), Maliévitch (Малевич) e Meierhold, não foi de todo abandonada, e tal seara é alvo de debates intensos voltados a compreender o papel da tradição, sua permanência diluída ou pura, ou ainda sua ruptura, na obra desses artistas, sobretudo Eisenstein, havendo percepções de fases distintas na constituição de sua carreira artística, modificadas conforme o seu amadurecimento. Lukács, ao se referir à estética marxista, em um texto de 1945, diz:

---

<sup>7</sup> Tradução: “O futurismo era o primeiro movimento artístico do novecentos que propunha uma revolução antropológica para criar o novo homem da modernidade, identificada com o triunfo da máquina e da técnica, as poderosas novas forças liberadas do poder criativo do homem, destinadas a mudar radicalmente o próprio homem, a ponto de gerar um tipo de antropoide mecânico, junto, um ser desumano e sobre-humano, nascido da simbiose entre o homem e a máquina. [...] A agressividade de uma nova vitalidade primordial era a aparência da modernidade que os futuristas exaltavam com maior paixão, transferindo-a da poesia à vida.”

Que a estética marxista, a propósito dessas questões fundamentais, não encampe as reivindicações de uma “inovação radical”, é coisa que só surpreende aquele que, sem motivo sério e sem verdadeiro conhecimento de causa, vinculam a concepção do mundo do proletariado a qualquer “novidade absoluta” ou a um “vanguardismo” artístico, acreditando que a emancipação do proletariado comporte no campo da cultura uma completa renúncia ao passado. Os clássicos e fundadores do marxismo jamais adotaram tal ponto de vista. No entender deles, a concepção do mundo do proletariado, a sua luta de emancipação e a futura civilização a ser criada por essa luta devem herdar todo o conjunto de valores reais elaborados pela evolução plurimilenar da humanidade. (LUKÁCS, 1945 apud MARX, 2010, p. 24)

Portanto, os soviéticos da década de 1920 viveram e conceberam suas obras em uma tênue linha entre tradição e transgressão, oscilando entre ambos espaços em momentos distintos, não havendo um caminho uno trilhado por todos os artistas, mas rumos individuais. Conforme nos atestam as primeiras obras cinematográficas russas, geralmente adaptações literárias, a ruptura não foi sistematizada desde o surgimento do cinema, havendo certa condescendência temática na aproximação do melodrama, mas, com o ápice da produção e o desenvolvimento teórico e técnico dos artistas emergentes, o que se deu em meados de 20, a superação pragmática e conceitual dos trabalhos levou a uma rejeição, talvez inconsciente, de parte da produção já existente, conforme veremos adiante com a consecução da discussão.

À vista disso, mais importante do que analisarmos *grosso modo* uma flutuação entre a negação e o assentimento de elementos culturais “burgueses”, é termos claro que os tempos de então urgiam uma nova arte condizente com este novo modelo de arregimentação social, responsável por exprimir a *psique* desse novo homem ainda em formação. “A produção capitalista é hostil a certos setores da produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, 1980, p. 267), isto posto, à embrionária sociedade socialista cabia a edificação de uma nova arte, fundamentada em uma nova concepção de homem, uma sociedade na qual “não [haveria] pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras coisas, também se [ocupariam] com a pintura” (MARX, 2010, p. 168), ou seja, a efetiva dissolução das fronteiras que separam arte e vida.

Annateresa Fabris, ao abordar o desenvolvimento do futurismo na URSS, sobretudo como influência sobre a fotomontagem e o construtivismo, adentra essa questão da política frente à arte:

Já em 1920, Lenin polemiza com as tendências da arte moderna e com sua plataforma futurista, pois acreditava que a cultura estava enraizada

dialeticamente e organicamente no passado. Só explorando ao máximo o legado da cultura burguesa era possível construir uma cultura proletária, isto é, uma cultura que pertencesse ao povo e que fosse compreendida pelo homem médio. Uma vez que as vertentes modernas, entre as quais o construtivismo, não eram acessíveis a esse homem, Lenin considera-as totalmente inadequadas para a configuração da arte marxista. (FABRIS, 2011, p. 184).

Aqui vemos uma classificação da arte em diferentes estágios de inteligibilidade, fator este determinante da sua “eficiência” social, como se seus fins se encerrassem no alcance de larga escala da população, na disseminação de determinado discurso e sua assimilação, conscientemente ou não. Lunatcharskii, o então comissário do povo para a instrução pública, em texto de 1922, reitera o pragmatismo da arte em exercer sua função de colaboração com o Estado na propagação dos ideais socialistas. “[...] o grande propagandista coletivo que é o Partido Comunista deve dispor de todos os meios da arte que, dessa forma, se converterá em poderoso esteio da propaganda” (LUNATCHARSKII, 1969, p. 68-9 apud FABRIS, 2011, p. 185).

Neste contexto de lutas políticas e estéticas, na qual a arte ora é aceita como tradição e assimilada em alguns extratos como forma de produção do novo, ainda ligado ao passado por estabelecer com o presente laços de compreensão de seus códigos, ora é vista como de necessário rompimento com o velho, devendo, portanto, erigir-se uma nova forma e conteúdo, em ambos os quesitos, em direção revolucionária, é nascente a fase áurica do cinema soviético, no ano de 1924, com o lançamento de *Mr. West*, de Kulechov.

FIGURA 1 - AS EXTRAORDINÁRIAS AVENTURAS DE MR. WEST NA TERRA DOS BOLCHEVIQUES



Fonte: AS EXTRAORDINÁRIAS aventuras de Mr. West na terra dos bolcheviques. Direção: Lev Kulechov. URSS: Goskino, 1924. 1 vídeo (74 min), silencioso, P&B., 35 mm. Captura de tela.

Lev Kulechov foi um elo entre o cinema russo e o americano, pois, inspirado nos trabalhos *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), ambos de David Wark Griffith, tornou-se o primeiro teórico do cinema soviético “a investigar sistematicamente os fatores construtivos responsáveis pela eficiência desta prática [o cinema americano] e pelo seu enorme sucesso nas telas de todo o mundo” (XAVIER, 1984, p. 35), fundamentando e desenvolvendo experimentos caros à sua geração e às posteriores no tocante à montagem e linguagem cinematográfica. Buscando compreender o êxito obtido pelo cinema americano, Kulechov passou a observar as reações das plateias e constatou que o seu grande diferencial se sustentava sobre o ritmo acelerado e os planos de tempo reduzido contidos nos seus filmes, em detrimento da filmografia europeia, tipicamente mais lenta. O mérito alcançado pelo cinema americano não se dava exclusivamente pela filmografia *griffithniana*, mas por toda a *Hollywood* com o seu nascente *star system*, que, nos anos 20, obteve a maior popularidade na União Soviética com os filmes de Douglas Fairbanks e Mary Pickford - sócios-fundadores, juntamente com Griffith e Chaplin, da *United Artists* -, como *A marca do Zorro* (*The mark of Zorro*, 1920), *Robin Hood* (1922) e *O Ladrão de Bagdá* (*The thief of Bagda*, 1924) (GILLESPIE, 2002, p. 9).

Não pode ser negligenciada a influência que Griffith exerceu sobre os cineastas da época, inclusive os soviéticos, os quais, ainda que posicionados criticamente frente às obras do diretor americano, partiram do seu conceito e técnica de *montagem paralela* para aprimorar a produção de imagens fílmicas e seu entendimento acerca do cinema e sua ontologia. Conforme disse Eisenstein em relação aos filmes expressionistas alemães, “o fato de que o cinema poderia ser incomparavelmente melhor [...] foi esboçado para nós pela obra criativa de Griffith, e encontrou cada vez mais confirmação em seus filmes” (EISENSTEIN, 2002, p. 182).

D. W. Griffith havia estabelecido, com a influência da literatura de Dickens, uma técnica de montagem paralela sob a qual duas ações realizadas simultaneamente em ambientes distintos seriam narradas cinematograficamente através de cortes e saltos de uma narrativa para outra, intercalando os espaços e suas inerentes ações. No entanto, tal paralelismo levado à sua máxima tentativa no filme *Intolerância*, encontrou grandes limitações, pois, frente tamanha empreitada, Griffith não conseguiu tecer significativa inteligibilidade no desenvolvimento das suas quatro narrativas paralelas,



o que, segundo Eisenstein, foi consequência de sua limitação ideológica, de seu tempo e realidade política, superada posteriormente com o cinema soviético devido à singularidade histórica em formação na Rússia “pós”-revolucionária.

Nem as dimensões de nossos estúdios, nem nosso equipamento de iluminação, nem o material disponível para maquiagem, figurino ou cenário, nos dava a possibilidade de jogar na tela fantasmagoria semelhante. Mas foi principalmente uma outra coisa que nos segurou: nosso espírito nos impelia em direção à vida – no meio do povo, na realidade efervescente de um país em recuperação. [...] Era a montagem, cujos fundamentos haviam sido colocados pela cultura cinematográfica norte-americana, mas cujo uso total, completo e consciente e cujo reconhecimento mundial foi obtido por nossos filmes. (EISENSTEIN, 2002, p. 182-3).

Condição determinante imposta sobre a produção cinematográfica a partir do meio social no qual se desenvolveu e sob quais contendas ideológicas se constituiu, interferência direta sobre modelos estéticos, conceituais ou mesmo formais, adotados ou rejeitados consciente ou inconscientemente, expressos com maior alvura ou não, que, no entanto, não foi percebida como um diferencial (uma prerrogativa russa, por conseguinte) por Kulechov. Este manteve-se tradicional em vários quesitos acerca do cinema e negligenciou as possíveis relações constituintes entre estilística da obra fílmica e ideologia, montagem e conceituação ficcional ou percepção do verossímil, voltando-se unicamente à expressividade da técnica de montagem, potencialidades realistas da representação e da atuação, e seu impacto sobre a semântica da obra, como se a fabricação desta obra não tivesse correlação preponderante com seu contexto gerador. Percepção esta alterada posteriormente conforme nos atesta o trabalho *A prática da direção cinematográfica*, de 1935, onde Kulechov aponta a lacuna de uma fala para as massas e do desenvolvimento de sua consciência no cinema americano (XAVIER, 1984, p. 35-42).

Para além da montagem paralela, Kulechov contribuiu apontando não somente a necessária aceleração rítmica do filme como domínio do espectador, ou a condução do mesmo através do paralelismo primitivo, mas também demonstrando como fulcral na prática cinematográfica a *organização* do material captado e a *justaposição* dos planos, sendo ambas as determinantes sobre o sentido expresso pela obra. Assim, o significado do filme não está no *intraplano*, mas no *interplano*, ou seja, não está contido na imagem sem cortes de dimensão qualquer, mas no espaço invisível habitado entre dois planos consecutivos e na sua combinação. Tal fenômeno veio a

ser chamado de *efeito Kulechov*, o que consistiu exatamente na aglutinação de uma imagem de um homem a três planos distintos, obtendo em cada um dos casos, um sentido diferente para aquela imagem inicial (o homem). Assim entendeu-se que a associação de imagens, ou montagem, exerce preponderância sobre o que cada imagem contém isoladamente.

Eu alternei o mesmo plano de Mozhukin [Mojukin] com vários outros planos (um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta), e os planos (de Mozhukin) adquiriram um sentido diferente. A descoberta me assombrou - tão convencido estava eu do enorme poder da montagem. (KULECHOV, 1974, p. 200 apud XAVIER, 1984, p. 38).

Ademais, Kulechov desenvolveu o conceito de *geografia criativa*, o que consiste na justaposição de imagens obtidas em espaços diferentes, mas que somadas na montagem levam o espectador a crer que ambas pertencem a um mesmo local ou objeto. Por exemplo, a imagem de um braço de uma atriz X acoplada a uma outra imagem das mãos de uma atriz Y qualquer suscita que ambas as imagens - braços e mãos - são da mesma atriz. Ainda que inovador frente ao nascente cinema soviético e frente ao limitado método *griffithniano* de montagem, Kulechov se ateve à questão técnica mantendo-se tradicional quanto à estilização dos cenários, figurinos ou mesmo de atuação, o que o colocou avesso ao expressionismo alemão já em destaque universal desde *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), pois acreditava que a estilização deveria ocorrer unicamente no campo da montagem. Uma visão enxuta que o aproximou parcialmente também de Vsevolod Meierhold, teórico russo do teatro que desenvolveu o conceito de *biomecânica*, uma forma de atuação do ator no palco ou frente às câmeras liberta de pré-condicionamentos, de psicologização dos personagens - um rompimento com o tradicional método de Stanislavskii (Станиславский) - e executado de forma mecanizada como as ações de um operário na fábrica.

Seu antipsicologismo tende a afastá-lo da ideia de “totalidade orgânica” ou dos princípios característicos de um realismo psicológico modelado na concepção romanesca do século XIX, perfeitamente compatível com os outros aspectos da sua teoria. Entretanto, seu apego a construções narrativas tradicionais e a regras de verossimilhança, o afastam de qualquer compromisso com propostas de ruptura com os princípios burgueses de representação, própria a movimentos modernistas, de forte presença no seu contexto [...]. A ideia de modernidade não aparece no seu pensamento por força de uma vinculação entre sua estética e o clima da Revolução de 17 ou

por força de uma adesão decisiva a uma estética experimentalista. (XAVIER, 1984, p. 40).

Kulechov, portanto, via a necessidade de rompimento com a estrutura melodramática, com a psicologização dos personagens e a estilização do filme além da montagem, e ampliava a força dessa técnica, assim como fazia germinar na URSS a discussão em torno da linguagem cinematográfica, após a realização de seus experimentos, a aproximação teórica e prática das obras russas e americanas, e o convívio - na função de orientador - com demais cineastas, como Eisenstein e Pudovkin, ambos seus alunos na Escola Nacional de Cinema, berço da posterior *VGIK*, academia onde surgiram vários cineastas de renome por todo o século XX.

[...] o jovem cinema soviético estava recolhendo as impressões da realidade revolucionária, das primeiras experiências (Vertov), das primeiras tentativas de sistematizações (Kulechov), preparando-se para a explosão sem precedentes da segunda metade dos anos 20, quando se tornaria uma arte independente, madura, original, que conquistou imediatamente reconhecimento mundial. (EISENSTEIN, 2002, p.181).

Em meio a este contexto eruptivo, Dziga Vertov, um dos herdeiros de Kulechov, levou ao extremo o experimentalismo linguístico do cinema soviético potencializando as fendas iniciadas pelo seu mestre em relação ao drama e à montagem, atribuindo a esta última, não somente em teoria, mas através de sua aplicação prática, um papel crucial na composição do filme, transcendendo os limites técnicos e conceituais existentes até então no que concerne à junção de imagens. Nascido em Bialystok (atual Polônia) na época pertencente ao Império Russo, Denis Kaufman (Денис Кауфман)<sup>8</sup> nome de batismo de Dziga Vertov, que cunhou para si este pseudônimo que alude a algo em constante e perpétuo movimento (GILLESPIE, 2000; GRANJA, 1981), o que por si só, viria a ser sinônimo de seus filmes feitos sobre temas reiterados obra a obra, apresentados em dado momento de forma observativa e em outros de maneira caótica, mas em contínua cinesia.

No ano de 1918 Vertov se apresentou ao *Narkompros*, o Comissariado do Povo para a Educação (*Narodnyi Komissariat Prosvechtchieniia*, народный комиссариат просвещения) e se propôs a trabalhar em atividades relacionadas ao cinema, sendo, em seguida, convidado a montar o primeiro cine-jornal do governo soviético, chamado

---

<sup>8</sup> As vezes traduzido para David Kaufman.

*Cinema Semana (Kino Nedelia, Кино-Неделя)*. Em aproximadamente um ano de atividade, Vertov montou 29 destes filmes (GRANJA, 1981, p. 9), registrando extensamente os conflitos ocorridos pela Rússia nos primeiros anos pós-revolucionários. Integrou os *Aguitprop (Агитпроп)* posteriormente à iniciativa de Lenin, em 1918, de formar comboios por ferrovias e também pelos rios, com exposição de filmes, pintura, espetáculos e propaganda pelo país, realizando vários filmes como *O Aniversário da Revolução (Godovchtchina rievoliutsii, Годовщина революции, 1918)*, *A Batalha de Tsaritsin (Bitva v Tsaritsyne, Битва в Царицыне, 1920)* e *História da Guerra Civil (Istoriia grajdanskoj voiny, История гражданской войны, 1922)*, dentre outros atualmente perdidos e pouco relatados.

Neste período de grande profusão artística, conforme já salientamos, muitos diretores se relacionaram participando em outras funções nas obras dos colegas provenientes de diferentes *backgrounds*, cooperando entre si e indicando a existência de uma busca por uma arte mais livre e essencialmente experimental por parte de todos aqueles jovens artistas, ainda que cada qual a seu método. Pudovkin atuou em *Mr. West*, Vladimir Fogel protagonizou *Pela Lei (Po zakonu, По закону, 1926)*, Kulechov pintava cenários antes da Revolução, Eisenchtein, provindo do teatro do *Proliétkult*, trabalhou com Tisse em noticiários da frente de combate nos primeiros trens de propaganda pelo país, Kozintsiév e Trauberg entraram na *FEKS (Фекс)* adaptando Gogol (Гоголь), e em meio aos cine-jornais do *Kino-Nedelia*, Vertov formou uma equipe minimalista, porém muito coesa, que viria a perdurar por longos anos, com seu irmão Mikhail Kaufman<sup>9</sup> (Михаил Кауфман) na captação de imagens e sua esposa Elizaveta Svilova (Елизавета Свилова) na montagem, desta forma rompendo o *establishment* cinematográfico composto sobre cargos estanques e gerando um processo colaborativo.

Juntos (Vertov, Kaufman e Svilova) formaram os *Kinoks (Киноки, tradução: Cine-olho)*, em 1922, um grupo com propostas iconoclastas frente ao tradicional ou o emergente cinema representativo, com o intuito de se "diferenciar dos 'cineastas', esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias" (VERTOV, 1922, p. 247). Ismail Xavier afirma em nota de rodapé ao texto citado e intitulado *NÓS*, manifesto inicial dos *kinoks*, que este grupo foi formado em

---

<sup>9</sup> Outro irmão Kaufman era Boris (Борис Кауфман) que trabalhou na França e nos Estados Unidos, filmando com Jean Vigo, *Zero de Conduta* e *O Atalante*, e com Samuel Beckett, *Film*.

1919, ainda que seu primeiro programa tenha sido publicado apenas em 1922 na revista *Kinofot* (Кино-фот). Preferimos manter a data de criação como 1922 seguindo David Gillespie e a data de publicação do exposto. De qualquer forma, é consenso sobre a atuação dos *kinoks* o reconhecimento de seu papel revolucionário e contestador frente ao uso de estruturas convencionais do cinema ficcional, como o roteiro, o cenário, a interpretação e o uso de apetrechos que subtraíam a verdade do real à imagem captada.

NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.

[...]

NÓS os conclamamos:

- a fugir -

dos langorosos apelos das cantilenas românticas

do veneno do romance psicológico

do abraço do teatro do amante

e a virar as costas à música

- a fugir -

ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (3 + o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso.

O "psicológico" impede o homem de ser tão preciso quanto o cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina.

[...]

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem.

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. [...]. (VERTOV, 1922, p. 248-250).

Primeiramente neste manifesto torna-se claro o desejo de ruptura com o tradicional drama importado do teatro burguês e da literatura pelo jovem cinema que nascera castrado visto ter se formado à sombra desses meios artísticos pré-existentes. Segundo os *kinoks*, era necessário ir às ruas e registrar o povo em sua veracidade, sem distorções, sejam elas visuais ou narrativas. Este ponto inclusive ocasionou grande conflito entre Vertov e Eisenstein, nos anos 20, cindindo a relação de dois expoentes do cinema soviético que iniciaram juntamente como aprendizes de Kulechov, o qual, ainda que inovador, não propusera grandes modificações formais e seguira com um cinema narrativo. Vertov acreditava que a ficcionalização consistia em resquício da arte burguesa e que sua negação se dava através do abandono

dessas convenções herdadas pela tradição, caminhando para um cinema que apresentasse o real conforme posto frente à objetiva da câmera. Tal perspectiva viria a imperar em toda a filmografia vertoviana, ficando extremamente explícita nos créditos iniciais de seu clássico filme *O homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, Человек с киноаппаратом, 1929), "a mais bela exemplificação das teorias dos *Kinoks* como prática da utilização do material fílmico colhido da realidade e tratado pelos meios específicos do cinema" (GRANJA, 1981, p. 30-31).

Este filme apresenta uma experiência cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares. Sem a ajuda de um cenário. Sem a ajuda de um teatro. Este trabalho experimental se propõe a criar uma linguagem verdadeiramente internacional de cinema baseada em sua plena separação da linguagem teatral e literária. (O HOMEM com uma câmera, O. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929. 68 min. Silencioso, P&B, 35 mm.).

Em 1922, ano da publicação de *NÓS*, Vertov iniciava seu trabalho no *Kino-Pravda* (Киноправда, tradução: *Cinema-Verdade*), uma extensão cinematográfica do periódico bolchevista criado por Lenin, em 1912, intitulado *Pravda*, com o propósito de disseminar a ideologia partidária através de um noticiário/cine-jornal a ser exibido em salas de cinema voltado ao operariado. Foi um total de 23 edições entre 1922 e 1925 concebidas como um noticiário temático, diferentemente do *Kino-Nedelia* voltado ao relato dos últimos acontecimentos, atendendo de forma mais imediata a uma agenda política revolucionária e propagandística. Tais trabalhos possibilitaram a Vertov um intenso aprimoramento técnico responsável por levar sua trajetória fílmica a uma linearidade evolutiva não-contraditória na qual a criação foi aprimorada sem ressignificações de seus fundamentos teóricos. Hicks afirma que

[...] se Vertov transforma o filme não-ficcional soviético subordinando o poder comprobatório do cine-jornal a sua força discursiva, este deslocamento é comunicado pela aproximação à informação e à persuasão do jornalismo soviético. O caráter deste jornalismo é claramente ilustrado em seus gêneros dominantes e mais típicos: o *otcherk* [очерк] e o *feuilleton*. Ambos aplicaram ao jornalismo os métodos da literatura imaginativa, retrabalhando de forma engajada o material factual em uma tentativa de alcançar o máximo de público possível. Estes dois gêneros representam as duas tendências majoritárias no jornalismo soviético: a tendência em direção à nítida justaposição, ironia e um limite crítico no *feuilleton*, e a tendência rumo a descrição, exaltação e heroicização à luz do objetivo final do *otcherk*. (2007, p. 9-10).

A não-reconstituição, a máquina como fator anti-psicológico, a montagem "altamente cativante" em ritmo elevado que emancipasse o cinema e que

contemplasse o que cada imagem carregava em si, e a íris do aparato fílmico como o aprimoramento substitutivo do olho humano limitado em percepção, consistem nos fundamentos dos *kinoks*, os quais viriam a influenciar amplamente escolas cinematográficas estrangeiras na segunda metade do século XX, como o *Cinéma Vérité* na França, o *Direct Cinema* na América do Norte ou ainda o Grupo Dziga Vertov formado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. "O principal, o essencial é a cine-sensação do mundo [...] defendemos a câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano", afirma Vertov no manifesto publicado em 1923 na revista *Lef*, com grafismos de Rodtchenko, *Resolução do conselho dos três* (VERTOV, 1923, p. 253).

Granja (1981, p. 19) comenta sobre a fase do *Kino-Pravda* como a busca em "renovar totalmente o estilo dos velhos jornais de atualidades que apresentavam imagens convencionais", impelindo Vertov a um perfil de "montagem agressiva, procedendo a experiências ousadas nas quais procurava recusar a composição do real perante a câmara". Chklovskii (Шкловский), formalista russo e que compôs alguns roteiros com Kulechov, escreveu em 1925 que

Os *kinoks* ao rejeitarem o autor pensam que desta forma estão rompendo com a arte, mas a efetiva seleção de momentos a serem filmados é por si mesma um ato deliberado. O contraste entre um momento e outro - montagem - é realizado de acordo com o princípio aglutinador da arte. (CHKLOVSKII, 1925 apud GILLESPIE, 2001, p. 74).

Portanto, considera-se como uma postura demasiadamente utópica por parte de Vertov e de seus associados ao difundirem argumentos para legitimar uma prática iconoclasta, combativa e provocativa de se fazer cinema, o destacamento de uma linguagem pretensamente objetiva mas que, ainda não se submeta a procedimentos de edição *a posteriori*, passa invariavelmente pelo crivo subjetivo de qualquer processo composicional, influenciado - quando não subjugado - pela ideologia dominante. Por acaso, a prática fílmica de Vertov o afasta de Dovjenko e Eisenstein acusados de formalismo quando o realismo soviético se instaura, sendo menos censurado pelo fato de trabalhar com cine-jornais e filmes entendidos como registros objetivos do real, sem encenações.

Este estilo foi mantido na filmografia autoral de Vertov, como em *Cinema-Olho* (*Kino-Glaz*, Кино-глаз, 1924), *Avante, Soviete!* (*Chagai, Soviet!*, Шагай, Совет!, 1926), *A sexta parte do mundo* (*Chestaia tchast' mira*, Шестая часть мира, 1926), O

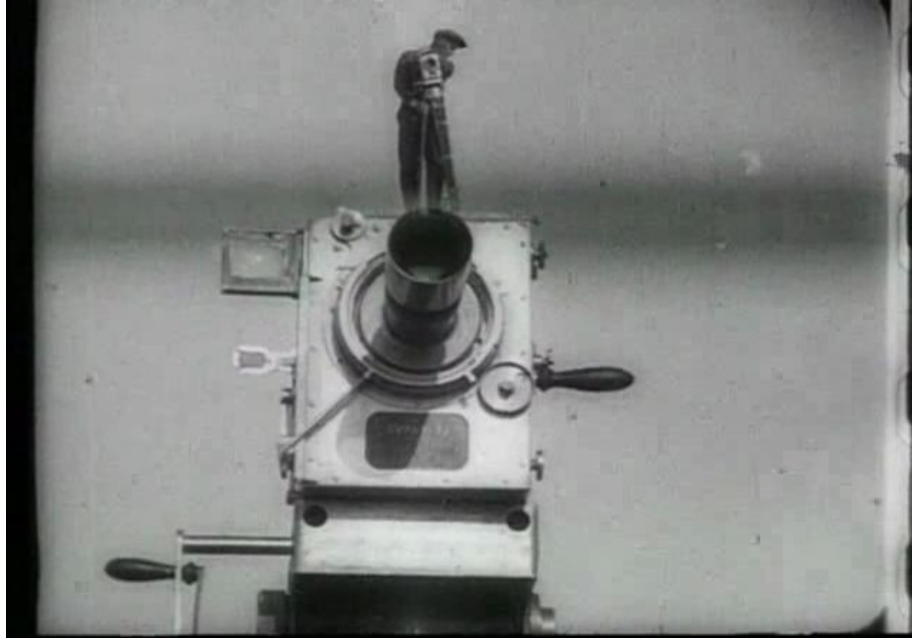
décimo primeiro ano (*Odinnadtsatyí*, *Одиннадцатый*, 1928), *O homem com uma câmera* (*Tchelovek s kinoapparatom*, *Человек с киноаппаратом*, 1929) e em filmes posteriores a 1930, quando sua produção foi significativamente reduzida como em *Entusiasmo* (*Entuziazm*, *Энтузиазм*, 1930), seu primeiro filme sonoro feito sobre a construção da barragem do Dnieper, e *Três canções sobre Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, *Три песни о Ленине*, 1934), feito quando do 10º aniversário de morte do líder soviético, com imagens de arquivo somadas a novos registros. Sua obra *Cinema-Olho* retrata de forma observativa o cotidiano da sociedade soviética na sua pluralidade, desde espaços manicomial à instrução técnica destinada à população, retratando a juventude como a renovação e salvação da velha sociedade viciada, como o futuro da coletividade soviética em construção pós-revolucionária. Um uso do cinema para a pedagogização das massas, uma forma de doutrinação de corpos e mentes. Prática esta recorrente em *Avante, Soviete!*, quando são apresentados o antes e o depois da revolução de 1917, como a melhoria no combate à fome e às doenças, na vestimenta do operariado e nas instalações domiciliares.

Sua obra de maior relevância é indubitavelmente *O homem com uma câmera*, um filme não só sobre o mundo soviético e o cotidiano daquela sociedade, desde o seu despertar matinal até a prática esportiva, passando pelo nascimento e morte, por cortejos fúnebres e matrimoniais, mas sobre a criação em cinema, onde o processo inventivo é desnudado através do registro - e de sua posterior apresentação - da técnica operacional frente à moviola veiculada no filme de maneira intercalada à própria imagem escolhida pela montadora no interior da cena recém vista. Assim vemos de maneira contígua e didática o processo e o produto fílmico, o ato da montagem e o produto dessa montagem sequencialmente demonstrados, ambos no interior da diegese documental. Também é retratada a incessante busca dos *kinoks* por imagens, posicionados em locais inóspitos como sob o trem ou sobre uma represa pendurados por um guindaste, em uma obra na qual Vertov explora ao máximo efeitos de trucagem, fusão, *cross-cutting*, *split-screen*, câmera lenta e congelamento de imagem, inserindo a câmera e seu operador em todos os espaços possíveis, como em um copo de cerveja e nos telhados dos prédios, remetendo à inexistência de locais imaculados frente ao *kinokismo*. A metalinguagem deste filme possibilita uma reflexão, através do aparato e da técnica cinematográfica, sobre a representação e sobre a



câmera-olho que habita todos os lugares, sendo esta também observada por outra câmera que nos conta a história.

FIGURA 2 – O HOMEM COM UMA CÂMERA



Fonte: O HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929. 1 vídeo (68 min), Silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 3 - O HOMEM COM UMA CÂMERA



Fonte: O HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929. 1 vídeo (68 min), Silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

Incorporando as conquistas do suprematismo de Malevich (nas composições

geométricas produzidas por enquadramentos de detalhes industriais, numa fotografia altamente contrastada), da fotomontagem de Rodtchenko (nas sobreimpressões por trucagem ou pela justaposição fotograma a fotograma), do poema-fato de Maiakovski (aferrando-se à captação da vida de improviso e submetendo-a a operações de desmontagem e remontagem), o cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria da arte construtivista: ele constrói um discurso cinematográfico que, apresentando reflexivamente seu modo de operação, faz "experiências" com as imagens do mundo, decodificando-o segundo um método que lembra a proposta marxista de passar do positivismo do dado empírico ao ponto de vista crítico de um "concreto pensado". (SARAIVA, 2006, p. 138).

Portanto, é de maneira *avant-garde* que Vertov capta a realidade regado à concepção do *cine-verdade*, digerida sob os preceitos do *cine-olho*, através da incorporação de um método de montagem meticuloso no qual o olho humano se agiganta e torna-se o olho mecânico da câmera, muito mais perspicaz que o biológico e que - ainda que conduzido pelo olho/cérebro humano - atinge locais onde o nosso não chega, absorvendo de forma multifacetada a realidade "objetivamente" captada sobre a película. Esta mecanização do olhar somada ao experimentalismo da linguagem fez de Vertov a expressão máxima dos ideais modernizadores cubo-futuristas soviéticos aplicados à cinematografia, em uma estilização do mundo objetivo com o propósito de fomentar as massas a uma nova agremiação e à erupção de uma nova mentalidade.

Na década de 1920, filmes "apolíticos" ou mesmo críticos frente à NEP também foram produzidos na URSS, como *Prostituta* (*Prostitutka*, Проститутка, 1926), de Esfir Chub (Эсфирь Шуб), drama de uma jovem obrigada a se prostituir, *Cama e Sofá* (*Tret'ia mechtchanskaia*, Третья мещанская, 1927), de Abram Room (Абрам Рум), um filme marginalizado e banido de outros países no qual dois trabalhadores e uma garota dividem um apartamento entre práticas sexuais "inadequadas", e *Katka, a vendedora de maçãs* (*Katka - bumajnyi raniét*, Катька – Бумажный ранет, 1926), de Fridrikh Ermler (Фридрих Эрмлер), uma obra sobre uma moça e seu envolvimento com criminosos, "expondo o *lado negro* da sociedade durante a Nova Política Econômica (NEP)" (YOUNGBLOOD, 1992, p. 67).

No entanto, a revolução, o regime leninista e a sociedade soviética em formação eram temas norteadores para a maioria dos filmes produzidos, inclusive como afluxo de diretores anteriormente citados como "não-propagandistas", como foi o caso de Ermler e Chub. O primeiro, ao dirigir dois polêmicos filmes de sustentação às políticas stalinistas, como *Camponeses* (*Krest'iane*, Крестьяне, 1934), sobre a

coletivização forçada das terras, e o *Grande cidadão* (*Velikii grajdanin*, Великий гражданин, 1938-9), baseado na história de Siérguiei Kirov (Сергей Киров), o qual o assassinato serviu como motivo para perseguições políticas. "Ambos os filmes foram tentativas de justificar a política de terror stalinista, denúncias públicas e assassinatos em massa" (GILLESPIE, 2001, p. 16). Quanto a Esfir Chub, paralelamente às obras vertovianas e em distanciamento do seu polêmico filme *Prostituta*, partiu para o trabalho documental com *A queda da dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, Падение династии Романовых, 1927), *O grande caminho* (*Velikii put'*, Великий путь, 1927) e *Liév Tolstoi e a Rússia de Nicolau II* (*Rossiia Nikolaia II i Liév Tolstoi*, Россия Николая II и Лев Толстой, 1928).

A revolução e a efervescência cultural e política inspiraram obras como *Diabos Vermelhos* (*Krasnye D'iavoliata*, Красные Дьяволята, 1923), do georgiano Ivan Perestiani (Иван Перестиани), sobre a relação entre três combatentes da Guerra Civil, o primeiro filme soviético de grande sucesso no país e o primeiro a ser comentado no *The New York Times*, exposto como uma "versão russa revolucionária de *Huckleberry Finn* ou *Tom Sawyer* em forma e tempo de *Tarzan*" (08 de dezembro de 1923 apud LEYDA, 1960, p. 168), *Mãe* (*Mat'*, Мать, 1926), *O fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Конец Санкт-Петербурга, 1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Tchinguiskhana*, Потомок Чингисхана, 1928), de Pudovkin, *Arsenal* (*Arsenal*, Арсенал, 1928), do ucraniano Dovjenko, *A greve* (*Statchka*, Стачка, 1924), *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Броненосец Потемкин, 1925), *Outubro* (*Oktiabr'*, Октябрь, 1927) e *Linha Geral* (*Staroie i novoie*, Старое и новое, 1929), do letão Siérguiei Eisenchtein, *União da Grande Causa* (*S. V. D.: Soiuz velikogo Dela*, С. В. Д.: Союз Великого Дела, 1927), acerca de um levante anti-tsarista, e *Nova Babilônia* (*Novyi Vavilon*, Новый Вавилон, 1929), sobre a Comuna de Paris, ambos de Kozintsiév e Trauberg.

Em meio a esta conjuntura efervescente emerge a disputa do *cine-olho* de Vertov contra o *cine-punho* de Eisenchtein, quando este lança *A greve*, em 1924. Ainda que tivessem iniciado suas participações cinematográficas juntos sob a égide de Kulechov, se distanciaram devido ao embate sobre o filme-encenado e o não-encenado acerca da representação e da objetividade alcançada através da câmera em ambas as perspectivas. "O cinema-olho nas mãos de Siérguiei Eisenchtein se torna [...] o olho de um boi morto", afirma Anne Nesbet (2003, p. 34) em um estudo

sobre a filmografia de Eisenstein no qual a autora discorre largamente sobre a função do olho, do sangue e da chacina do boi em paralelo ao massacre - não mostrado, mas sugerido - da população grevista no fim da película, elementos apresentados como reflexo de um país em transformação no qual a morte compunha o horizonte cotidiano das pessoas e em uma obra na qual a explicitação do sangue consiste no que há de *objetivo* e de *real*. "[...] A morte é sempre, em seu trabalho, diagonalmente anunciada e brancamente, explosivamente, preenchida" (BRAKHAGE, 2004, p. 59).

No primeiro dos meus filmes, *A Greve*, eu quis levar o terror final a um ponto elevado. A coisa mais horrível na representação do sangue é o próprio sangue. Na representação da morte - a própria morte. Na verdade, isto já é um pouco de um salto para além dos limites do sentido artístico. Mas estivemos trabalhando com uma ocasião verdadeiramente trágica: uma greve destruída e uma massa fuzilada. Então através da montagem eu casei as cenas com atuação (da chacina) com sangue e morte reais. O abatedouro. "Eles estão tratando as pessoas como animais." (EISENSTEIN, 1966, p. 452 apud NESBET, 2003, p. 24).

Esta afirmação foi extraída de uma compilação de escritos de Eisenstein publicada postumamente entre os anos de 1964 e 1971, em 6 volumes, intitulada *Obras escolhidas (Izbrannye proizvedeniia, Избранные произведения)*, e nos apresenta o argumento do diretor para a escolha de tal elemento tão impactante na obra: a montagem metafórica (formalmente paralela, mas não de duas ações simultâneas senão pelo simples fator de alusão e intensificação do drama sofrido) de uma cena de trabalhadores sendo massacrados pela polícia alternadamente às imagens de um boi sendo abatido de forma brutal. Amplia assim sua crítica ao cinema vertoviano, que a seu ver não considerava a potencialidade inerte ao próprio plano, atrelando sua força apenas na correlação exógena que possui com outros planos sequenciais, demonstrando de forma cinematográfica seu conceito de *montagem de atrações*, publicado na *Lef*, em 1923 (mesma edição que publicou o manifesto NÓS). Em meio a esta discussão entre realismo "mais" objetivo ou "menos" objetivo existente nas obras, era comum a todos a necessidade de ruptura com a *mimesis* naturalista.

"Para a realização de qualquer filme existe apenas um *método*: a montagem de atrações", afirma categoricamente Eisenstein em artigo publicado no jornal *Kino* (Кино), na data de 11 de agosto de 1925 (EISENSTEIN, 1925, p. 199). E em que consiste tal técnica? O primeiro texto de Eisenstein a respeito trata majoritariamente acerca do teatro e a montagem de atrações aplicada a espetáculos, no entanto, é

também extensível ao cinema. Entende-se como atração todo elemento independente inserido conscientemente na cena, pertencente à diegese ou não – “tanto a falação de Ostiev quanto a cor da malha da prima-dona, tanto um toque de tímpano quanto o solilóquio de Romeu” (EISENSTEIN, 1923, p. 189) - arbitrariamente conduzido e dirigido de forma mensurada e com propósito definido “que se baseia exclusivamente [...] na reação do espectador” (Idem, p. 191), ocasionando sobre este um choque que o possibilite compreender o aspecto ideológico ali contido. A atração consiste na “unidade molecular da ação efetiva [...] inteiramente análoga ao *amontado figurativo* de George Grosz e aos elementos de *foto-montagens* de Rodtchenko” (Idem, p. 190).

Eisenstein trabalhou no teatro anteriormente ao seu envolvimento com o cinema, possuindo especial relação com a concepção *biomecânica* de Meierhold em contraposição ao teatro clássico de Moscou, ao seu naturalismo e psicologismo inerente, trabalhou nos trens de propaganda bolchevique e com o *Proliétkult* vindo a ter atritos levando-o a romper após a realização de *A Greve*, conforme relatou na época o *Kino-Nedelia* (NESBET, 2003, p. 22-3; BERGAN, 2016, p. 217-8). Esta pluralidade de *backgrounds* se corporifica na obra em questão, um filme panfletário que tem em seu início uma citação de Lenin proferida em 1907 na qual afirma que “a força da classe operária reside em sua organização”, e apresenta uma narrativa em torno de uma greve de trabalhadores insatisfeitos com suas condições de trabalho irrompida quando um desses operários foi injustamente acusado de roubo e, em meio a tamanha desonra, se suicidou.

Este fato foi o estopim que levou os trabalhadores a deflagrar uma greve longa durante a qual seus partidários sofreram todo tipo de pressão (familiar, social, profissional e política) e tiveram que lutar contra os infiltrados que atuavam em função de desmobilizar a categoria e arruinar suas iniciativas. Uma trama que se faz em torno do despertar da consciência de classe do proletariado sob uma lógica dialética ortodoxamente marxista: a opressão dos capitalistas sobre os trabalhadores somada a sua vida paupérrima e injusta atuam como força criadora dessa coesão. O choque é a base. Choque que também foi incorporado por Eisenstein como técnica de construção da linguagem fílmica, uma montagem feita através não da simples soma de planos, mas da sua justaposição dialética, de sua anexação conflitante. Planos que se repelem e demonstram o antagonismo das imagens fazem com que Eisenstein realize “a máxima de Maiakovski: só existe arte revolucionária na forma

revolucionária” (SARAIVA, 2006, p. 123). Ademais, erigiu sua filmografia em negação muitas vezes aos preceitos de Kulechov - a montagem de continuidade - e, sobretudo, de Vertov - o cinema não-encenado como caminho para a verdade.

Tal postura fílmica gerou grande crítica e refutação por parte de outros cineastas e do público. Kulechov criticou *A greve* como uma obra que foi muito adiante em seu experimentalismo e responsável por levar o drama final ao exagero.

Ele é um diretor do *frame* - expressivo e de bom gosto - menos da montagem e do movimento humano: os *frames* eisenchteinianos são sempre mais fortes que qualquer outra coisa, eles são principalmente responsáveis pelo sucesso de suas obras. [...] A montagem de *A Greve* é significativamente mais fraca. Há muito excesso, há uma paixão ainda-não-tão-sistematizada [vocábulo do autor] com mudanças rápidas. Tudo está muito picado, há lugares onde falta todo o sentido de conexão, e o mais importante, qualquer linha unificadora de ação [...] está frequentemente faltando. [...] A montagem associativa - o abatedouro e a chacina paralela dos trabalhadores - duramente não tem qualquer direito de ser empregada da forma que foi apresentada. Esta cena no abatedouro, improvisada por uma segunda linha paralela de ação, é deficiente. (KULECHOV, 1987, p. 112 apud NESBET, 2003, p. 25).

Na trama não há dramas pessoais ou a aparição de pessoas individualmente reconhecíveis, sejam elas pessoas de maior ou menor importância na progressão narrativa ou mesmo na sociedade externa à diegese, sejam capitalistas ou proletários, impossibilitando assim qualquer tipo de identificação psicológica por parte dos espectadores com os personagens apresentados no filme. Há apenas o coletivo, como os trabalhadores em ações conjuntas, os capitalistas em reuniões secretas ou mesmo seus agentes infiltrados em meio aos operários que, embora ajam de forma individual, não possuem nomes próprios - são identificados com nomes de animais - e são meros *avatars* dos interesses da classe que representam. O grotesco e a estereotipização também fazem parte do modo de atuação dos atores, trazendo para a tela as técnicas dinâmicas desenvolvidas por Meierhold e pela *FEKS*.

Tamanho experimento firmou as bases do *cine-punho* - em contraposição ao *cine-olho*, o qual “não é só um símbolo de visão: é também um símbolo de contemplação. [E] nós não precisamos de contemplação, mas de ação” (EISENSTEIN, 1988 apud BERGER, 2016, p. 220), em uma obra que lançou Eisenchtein como uma grande força da montagem, atividade esta com a qual passou incessantemente toda a sua vida, montando e remontando monumentalmente várias de suas obras, desde o cinema silencioso até o sonoro, carregando sempre projetos de grande envergadura. “O espectador proveniente da classe trabalhadora não

aceitará *A Greve* totalmente, mas o fará com sério criticismo [...]; em alguns lugares ele deve simplesmente achar isto incompreensível”, disse um crítico (KHERSONSKII, s/d apud NESBET, 2003, p. 22), apontando a existência de um hermetismo que sabemos ser característico de Eisenstein e caro a sua filmografia, do qual emergiu a força de dilatação dos limites da linguagem estabelecida, mas o qual é também responsável por deixar sua obra alheia ao público operário, ainda que tenha entrado para a história do cinema como um grande ícone. Sobre a montagem de atrações aplicada no filme *A Greve* e seu parcial infortúnio, Eisenstein afirmou em publicação:

Um determinado estímulo é capaz de provocar uma determinada reação (efeito) apenas em um público de determinada classe. [...]. Essa “fatalidade” do caráter de classe, quando se examina a eficácia de uma obra, é facilmente ilustrada pelo curioso insucesso em meios operários de uma atração que produz forte impacto nos homens de cinema. Refiro-me à cena do matadouro. Seu efeito associativo, sanguinolento e concentrado, produzido numa certa camada do público, é notório. Na Criméia, a censura chegou mesmo a cortá-lo com... as privadas! (Um americano que assistiu *A Greve* declarou que certos efeitos brutais eram inaceitáveis e que esta cena, certamente, precisaria ser cortada antes de o filme ser exibido no estrangeiro). No entanto, *a cena do matadouro não provocou* [grifos do autor] este efeito “sanguinolento” num público operário, pela simples razão de que para um operário o sangue de boi se associa em primeiro lugar à fábrica ligada ao matadouro! E para os camponeses, acostumados a abater o gado, a cena não suscitou efeito algum. (EISENSTEIN, 1925, p. 200).

Esta leitura de Eisenstein sobre o (in)sucesso de seu filme para determinados públicos conflui com a opinião expressa anteriormente extraída de uma crítica que alertava para uma possível ininteligibilidade da obra devido ao seu hermetismo em aspectos formais. No entanto, para o diretor, isto se dá devido ao caráter de classe construído historicamente e as condições sócio-políticas do presente que interferem sobre seu entendimento. Em *A Greve*, o aspecto real estava contido no choque da sequência final, explicitado pelo sangue derramado e mensurado através de sua recepção - e reação - por parte do público. Espectadores mais acostumados a esse mundo mortífero foram menos sensíveis à montagem, enquanto aqueles alheios aos abates e às condições das fábricas, foram, segundo Eisenstein, os mais impactados. Formam-se, portanto, relações diretas entre forma do filme e intenção do diretor, entre meio social e impacto da obra sobre o espectador, e, segundo Eisenstein, esta relação deve ser sempre conduzida pela intenção de atingir o público. A utilização do filme como mero deleite e apreciação estética “*l'art pour l'art*” consiste em ação contrarrevolucionária e de viés burguês, como veio a ser definido o expressionismo

*caligariano* e o “doce veneno” dos filmes de Mary Pickford. “Eisenstein tentava dar uma resposta ao ancestral dilema da catarse em termos à altura de sua época” (SARAIVA, 2006, p. 119).

Após *A Greve*, Eisenstein iniciou as filmagens de um projeto intitulado *O ano de 1905* (*1905 God*, 1905 Год), voltado à reconstrução da Revolução ocorrida neste ano e como forma de celebrar seu segundo decênio. Em meio a problemas entre Eisenstein e o operador de câmera, Liévitskii (Левицкий) - substituído por E. Tisse, parceiro em outros trabalhos futuros -, assim como questões climáticas que forçaram uma pausa nas diárias não retomadas em Leningrado<sup>10</sup>, apenas um dos episódios foi produzido, o que se tornou seu segundo longa-metragem, *O Encouraçado Potemkin*, de 1925. “[...] o caso Potemkin foi uma ínfima parte da concepção original, ocupando só duas páginas do primeiro roteiro”, disse Aleksandrov (Александров), ex-ator do *Proliétkult* e assistente de Eisenstein (SWALLOW, 1976 Apud BERGAN, 2016, p.227).

Nesta obra mantem-se a proposta combativa de usar a dialética de montagem fílmica para a difusão dos ideais revolucionários - um filme sobre uma revolta de marinheiros levados a se alimentar de comida putrefata em meio à opressão e às péssimas condições sociais impostas pelo tsarismo - no entanto, a forma fílmica, assunto caro a toda produção eisensteiniana, é modificada com a presença de uma mais evidente linearidade em comparação ao método adotado na obra anterior composta com fraturas constantes na narrativa, com a inclusão de perfis menos coletivistas e a inserção de maior apelo dramático, o que, segundo Eisenstein, potencializaria o *pathos* ali contido. “Quando o *Potemkin* é discutido, duas de suas características são comumente notadas: a unidade orgânica de sua composição como um todo e o *pathos* do filme”, disse Eisenstein em texto de 1939 (EISENSTEIN, 2004, p. 1; 2002, p. 148). A primeira característica consiste em um desenvolvimento métrico da narrativa como algo “idêntico no todo [...]e] em suas partes” (2004, p. 5), com divisões em parcelas iguais que acompanham uniformemente a progressão dramática até o alcance do segundo tópico, o *pathos*.

Como *pathos* Eisenstein compreende então a mesma finalização fílmica obtida em *A Greve*, ainda que nesta obra não tivesse ainda recebido esta nomenclatura, um fim arrebatador como momento catártico que congregue as

---

<sup>10</sup> Nome da cidade de São Petersburgo entre os anos de 1924 e 1991.



emoções do espectador à visão social do diretor inerente à composição fílmica. “Para alcançá-lo, tal obra deve ser construída sobre uma forte ação explosiva e constantes mudanças qualitativas” (Ibid., p. 6) que fomentem no espectador a condição emocional desejada. O método mais simples de obtenção deste *pathos* narrativo na obra fílmica consiste, segundo Eisenstein, em apresentar na tela um outro indivíduo em estado de êxtase, enquanto uma forma mais complexa e efetiva equivale à generalização e ampliação deste modo para além de sua disposição individual fadada a perecer com o personagem, sendo concedida ao ambiente total. Usa como exemplo a cena da escadaria de Odessa onde vemos a aceleração rítmica alternada a uma ação descendente intensificando o grau de tensão da cena.

Além de *Potemkin*, na década de 20 Eisenstein realizou outros filmes de envergadura esteticamente *avant-garde* e de forte apelo sócio-político, com a aplicação prática de conceitos de montagem por ele desenvolvidos e levados à larga categorização, explicitados nos textos *Métodos de montagem (Methods of montage the fourth dimension in the Kino II)* publicado na revista inglesa *Close Up*, e *Dramaturgia da forma do filme (Dramaturgie der Film Form)*, ambos escritos em 1929. Somadas à montagem de atrações, surgiram formas como a *montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual*. “Pois, de fato, cada elemento sucessivo não está disposto ao lado do outro, mas por cima do outro” (1977 apud ALBERA, 2002, p. 86). Esta afirmação apresenta a transformação pela qual seus conceitos passaram, através da qual Eisenstein aproximou a montagem fílmica à escrita japonesa e sua sobreposição de “textos”, não mais dispostos lateralmente, mas sobre(im)postos, um palimpsesto audiovisual decorrente da dialética, do conflito iminente da justaposição de dois planos que irrompem um sentido terceiro, inotido na separação desses planos e emergente exclusivamente através do choque.

FIGURA 4 - O ENCOURAÇADO POTEMKIN



Fonte: O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Siérguíei Eisenchtein. URSS, 1925. 1 vídeo (66 min), silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 5 - O ENCOURAÇADO POTEMKIN



Fonte: O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Siérguíei Eisenchtein. URSS, 1925. 1 vídeo (66 min), silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

Eisenstein faz um paralelo entre montagem e orquestração musical, sempre amparado pelo *tempo* e pelo *ritmo* das sequências e sua condução dramática e narrativa rumo ao *pathos*, o clímax catártico para o qual as cenas ordenadamente posicionadas e construídas conscientemente - montagem de atrações - conduziriam o espectador a uma identificação emocional. Dentro das categorias eisensteinianas - e elas são fundamentais para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica mundial - a primeira consiste na *montagem métrica*. Nesta, o fator preponderante é o comprimento absoluto dos fragmentos subordinados à lógica do compasso musical, na qual se mantém uma estrutura temporal uniforme para os planos. Eisenstein aponta como um dos maiores exemplos dessa montagem o filme de Pudovkin, *O fim de São Petersburgo* (1927). Como *montagem rítmica* entende-se a prevalência do conteúdo no interior do quadro e como este conduz a narrativa e força a anexação de planos diferentes. O elemento em destaque que gera a propulsão da montagem é o elemento interno ao plano, como a cena apresentada em *frames* logo acima, da escadaria de Odessa, onde “esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora do tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições” (EISENSTEIN, 2002, p. 81).

Dentre os outros métodos de montagem há o *tonal*, no qual, diferentemente do anterior, regido pela ação interna ao plano, esta forma se baseia no “som emocional do fragmento”, como na sequência da colheita atrasada em *A linha geral* (1929), em que “a montagem se desenvolve com a crescente mudança de seu elemento básico - cor: [...] de cinza-claro para negro-grafite (analogia com a vida - aproximação de uma crise)” (Ibid., p. 84). Tanto em vocabulário quanto em analogias, Eisenstein mantém proximidade entre cinema e música, partindo do uso proposital de conceitos como (a)tonalidade, compasso, métrica e ritmo - transpostos aqui à sequencialidade de planos fílmicos - chegando até sua obra de maior caráter operístico, a trilogia inacabada - da qual conhecemos apenas as duas primeiras partes (1944 e 1958) - *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyj*, Иван Грозный, 1944 e 1958), com a inserção de coro e *mise-en-scène* mais teatralizada somados à composição musical de Siérguieí Prokofiev (Сергей Прокофьев).

Por sua vez, os diversos tipos de montagem não são auto-excludentes, mas se somam e podem atuar em conjunto em uma mesma obra. Sobre o *Potemkin*,

Eisenchtein afirmou: “Neste exemplo é interessante o fato de, ao lado da dominante tonal básica, uma dominante *rítmica* secundária, acessória, também estar agindo” (Ibid, p. 82), o que torna clara a possibilidade de inclusão de diferentes tipos de montagem em um mesmo filme, conforme o desenvolvimento e domínio desta linguagem por parte do diretor. Assim, chega ao conceito a *montagem atonal*, não a plena oposição ao modo *tonal*, mas o espaço onde todos os elementos contidos no filme interagem não-hierarquicamente e de modo dialético rumo à obtenção de sentido, ocasionando, por conseguinte, a *montagem intelectual*, a responsável por propiciar ao espectador a reflexão sobre a obra e a realidade.

Após *A Greve* e o *Potemkin*, Eisenchtein dirigiu *Outubro* (1927) e *Linha Geral* (1929), ambos previamente à conturbada década de 1930 na União Soviética, quando se impôs o realismo soviético gerando o soterramento das heterodoxias e dissidências estéticas e ideológicas frente ao padrão convencionado como ideal para a produção e difusão de produtos culturais, erigindo-se perseguições alavancadas pelo recrudescimento ditatorial da gestão stalinista. *Outubro* trata de celebrar o décênio da Revolução Russa e, ainda que não buscasse reconstruí-la de maneira naturalista e ordenadamente fidedigna no que tange à sequência de seus fatos e a sua disposição geográfica, Eisenchtein, Tisse e Aleksandrov produziram um filme em confluência ideológica com o governo, o que propiciou uma situação muito delicada, por exemplo quando da escolha de Vasili Nikandrov (Василий Никандров) para interpretar um personagem nacionalmente heroicizado (Lenin!) - também em *Moscou em outubro* (*Moskva v Oktiabre*, Москва в Октябре, 1927), de Boris Barnet - (um ultraje, “*bezobrazie*” (безобразие), segundo Maiakovskii), ou quando Stalin foi vê-los durante a edição e os inquiriu “*Trotskii está no seu filme?*”, situação retratada por Aleksandrov em seu livro *A era do cinema* (*Epokha i kino*, Эпоха и кино)(1983 apud NESBET, 2003, p. 80).

Tamanho encarceramento estético subvencionado por uma ortodoxia política definida pelos governantes fez com que Eisenchtein logo após *Linha geral* emigrasse da Rússia juntamente com seus companheiros de trabalho, Eduard Tisse e Grigorii Aleksandrov, em 1929, viajando por outros países europeus e chegando aos Estados Unidos com propostas não efetivadas da *Paramount*, o que o fez (Eisenchtein) estabelecer-se abaixo de sua fronteira sul com o intuito de rodar *Que viva México!*, outra de suas inacabadas obras. Neste ano de 1929, escreveu ao amigo francês e

historiador do cinema, Leon Moussinac, “[...] eu acredito que *do outro lado* do filme encenado, além do cinejornal assim como além do filme absoluto, estamos indo ao encontro do segredo de uma cinematografia pura [...] geneticamente ideológica” (MOUSSINAC, 1964, p. 38-9 apud NESBET, 2002, p. 81), o que demonstra não só uma superação das divergências estéticas travadas com outros cineastas, mas aponta também para a *intelectualização* do cineasta - a expressão de seu conceito (*Begriff*) temático e formal acrescido de seu *monólogo interior* (*vnutrennii monolog*, Внутренний монолог), o processo de transformar suas imagens mentais em algo concreto, fílmico, corroborando a dominação estratégica das partes e do todo - e do espectador - o qual através do envolvimento com a obra viabiliza o questionamento do seu mundo imediato.

Dovjenko e Pudovkin, por fim, são outros diretores constituintes da fase áurea do cinema soviético, artistas que mantiveram contato próximo com os outros integrantes dessa geração, já abordados no nosso trabalho. Dovjenko, ainda que participasse na redação da revista *Kino*, criada em dezembro de 1925 pelos estúdios VUFKU, em Kharkov (LEYDA, 1960, p. 217), se destaca mais por suas obras fílmicas - sempre de cunho nacionalista entre o mítico e social de prevalência da terra ucraniana em detrimento à vizinha Rússia e reafirmação de sua identidade alocada sobre a terra e o povo, do que pelo desenvolvimento de estudos teóricos acerca da questão fílmica e sua linguagem, contrariamente a Pudovkin, que deixou obras acerca da teoria cinematográfica e conforme já apontamos, atuou inclusive em *Mr. West*, de Kulechov. Filmes como *Arsenal* (*Arsenal*, 1928) e *Zvenigora* (*Zvenigora*, Звенигора, 1928) ressaltam o caráter heroico de uma Ucrânia devastada pela pobreza e que luta pela sua emancipação e pela unidade do campesinato sob a égide da revolução socialista, uma característica forte na filmografia de Dovjenko, e que a torna dúbia, conforme nos aponta Gillespie ao dizer, “embora *Arsenal* seja obviamente um filme pró-Bolchevique, o tratamento de Dovjenko frente ao nacionalismo ucraniano é, no mínimo, ambivalente” (2000, p. 85). Esta obra retrata Kiev entre a Primeira Guerra Mundial e a Guerra Civil Russa com diversos aspectos informativos simbólicos da identidade nacional ucraniana, como os retratos de Taras Chevtchenko (Тарас Шевченко), poeta nacionalista do século XIX, e a coesão entre homem e terra, hibridização de dois elementos comuns nos demais filmes de Dovjenko, formalizados em planos da população e detalhes de rostos, verdadeiros retratos etnográficos

regionalistas mesclados às imagens da colheita, do arado, da força organizadora do campesinato e da fertilidade da terra.

FIGURA 6 – TERRA



Fonte: TERRA. Direção: Oleksandr Dovjenko. URSS: Mosfilm, 1930. (71 min), silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 7 – TERRA



TERRA. Direção: Oleksandr Dovjenko. URSS: Mosfilm, 1930. (71 min), silencioso, P&B, 35 mm. Captura de tela.

Tais temas se mantêm comuns em ambos os filmes de 1928 e em *Terra* (1930), filme de encerramento da fase áurea do cinema soviético e alvo de críticas, conforme o relato de que:

Demian Biedni, o poeta-*folk* bolchevique, esteve tão indignado com *Terra*, que dedicou um artigo de três colunas na *Izvestia* para denunciá-lo como “derrotista”. Este e outros ataques resultaram em alguns cortes no filme e um encurtamento de sua distribuição. (LEYDA, 1960, p. 275).

Lembramos que a divisão em épocas e escolas não consiste em uma denominação estanque, mas em posição arbitrária de autores, teóricos e pesquisadores do cinema, podendo, portanto, variar conforme a justificativa e posicionamento ideológico e estético de cada um. Conforme apontamos anteriormente, adotamos uma classificação para a consecução deste trabalho equivalente à de Gillespie (2000; 2003), Attwood (1993) e à de Leyda (1960), na qual há uma demarcação clara entre a fase embrionária do cinema soviético e o ápice da sua produção, alcançado em 1924 - com o surgimento de uma escola de montagem, o desenvolvimento de uma indústria em torno do cinema, o subsídio logístico e financeiro estatal, a aliança entre vanguarda artística e política propiciando o amálgama entre *aesthesis* e *praxis* revolucionária, superando a dúvida entre a viável participação ou a refutação governamental da nova arte visual, fase esta materializada em *Mr. West* - e encerrada em 1930, pragmaticamente com *Terra*, mas levada a cabo devido às mudanças nos rumos político-institucionais que vieram a lançar as bases do realismo soviético, já desenhado em 1928, fundamentado na rigidez do governo stalinista, a imposição de um caminho único para a arte com a centralização e o controle do Partido, e a chegada do som, o que levou todos os grandes polos, diretores e produtores a se redefinir. Inicia-se assim uma outra fase da cinematografia soviética pós-1930.

Segundo a resolução da Conferência do Partido sobre Cinema, em 1928, a produção cinematográfica deveria ser norteadada por critérios “corretos” de acordo com a ideologia do proletariado, conforme visível no excerto abaixo.

As tarefas sócio-políticas do cinema na URSS são a antítese direta daquele cinema burguês. A plena postura ideológica do cinema soviético é diferente porque a ideologia do proletariado deve repousar na base do conteúdo do cinema soviético. O cinema pode e deve ser conduzido pelo “critério correto

do conteúdo sócio-político” em sua produção artística, critérios estes determinados pelos problemas e pela experiência construtiva do proletariado nas esferas econômicas, culturais, de organização política das massas e da vida cotidiana no período da construção socialista. (1928 apud GILLESPIE, 2000, p. 95).

Antes mesmo da opressão governamental sobre os artistas, os cineastas soviéticos tiveram que se defrontar com o problema de aceitação das obras revolucionárias pelo público, que, em linhas gerais, as via com ceticismo e não compreendiam sua linguagem *avant-garde*, o que distanciava a proposta política de um cinema de(para) as massas daquilo que efetivamente vinha sendo realizado e das discussões acerca de montagem e linguagem audiovisual então fomentadas, algo levado a extrema radicalidade por Vertov e Eisenstein, mas mantido permanentemente incognoscível pelo proletariado que buscava no cinema apenas entretenimento.

Em 1925, ano do *Potemkin*, Vsevolod Pudovkin dirigiu seus primeiros filmes, *A mecânica do cérebro* (*Mekhanika golovnogo mozga*, Механика головного мозга) e *A febre do xadrez* (*Chakhmatnaia goriatchka*, Шахматная горячка), seguidos por seus três maiores clássicos, *Mãe* (1926), *O fim de São Petersburgo* (1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928). Pudovkin, assim como outros artistas de sua geração, abandonou a universidade e partiu para o serviço militar quando da Primeira Guerra Mundial, ingressando nos movimentos de arte de vanguarda quando da Revolução de Outubro, da sucessiva saída russa do conflito internacional e da formação de uma camada de intelectuais e artistas incumbidos de desenvolver através da cultura uma nova consciência no operariado. Em *A febre do xadrez*, uma comédia de dezenove minutos dirigida conjuntamente com Chpikovskii (Шпиковский), Pudovkin elabora uma narrativa onde a quase totalidade dos habitantes da cidade estão viciados em xadrez e jogam insanamente em todo e qualquer lugar, possuem tabuleiros portáteis de diferentes tamanhos e abandonam suas atividades para uma partida. Um torneio movimenta a cidade e como protagonistas da trama temos um jovem casal formado por A. Zemtsova (Анна Земцова), como a *heroína*, e Vladimir Fogel, como o *herói*, nomes dados aos personagens, e seus conflitos afetivos em torno do xadrez. Protazanov, Barnet e Eggert (Эгерт) também atuam no filme, iniciativa de cooperação comum nos filmes da primeira metade da década de 1920 na indústria soviética, além do enxadrista José Capablanca, visto que o filme foi gravado durante o torneio internacional de xadrez, em Moscou, em 1925. Um filme bem elaborado



inclusive na montagem, a qual conta com desdobramentos técnicos de aceleração de algumas sequências - quando o policial persegue o bonde - e com *rewind* da ação - quando o *herói* caminha para trás ao ver um anúncio de torneio afixado na vitrine de um estabelecimento - mas alheio aos temas políticos revolucionários e a causa do operariado, além de ser em essência, a gênese de sua filmografia.

FIGURA 8 – A FEBRE DO XADREZ



Fonte: A FEBRE do xadrez. Direção: Vsevolod Pudovkin. URSS, 1925. 1 vídeo (28 min), silencioso, P&B., 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 9 – A MÃE



Fonte: A MÃE. Direção: Vsevolod Pudovkin. URSS, 1926. 1 vídeo (90 min), 35 mm., silencioso, P&B. Captura de tela.

*Mãe* (1926), seu filme de maior relevância, é uma adaptação da novela homônima de Maksim Gorkii (Максим Горький) escrita em 1908, um drama que narra a história de uma família na Rússia tsarista onde o pai, uma figura rude e agressiva, torna-se um traidor do operariado e delator dos agitadores locais, favorecendo os patrões em troca de benefícios próprios. Após sua morte, Pavel (o filho) é informado como um dos sabotadores da fábrica à polícia. Esta, por fim, vai até sua casa com o intuito de realizar uma inspeção e equivocadamente recebe da mãe de Pavel as armas escondidas no assoalho, fato este que leva o jovem à detenção. Em *Kino*, Leyda relata que não foi encontrado vestígio algum que claramente expressasse a opinião de Gorkii sobre a adaptação, mas que, embora os filmes soviéticos fossem proibidos na Itália, foi feita uma exibição privada da obra e que, posteriormente, todos relataram a insatisfação do escritor frente ao resultado fílmico. O mesmo Leyda traz uma afirmação tardia de Gorkii na qual ele disse: “Nós literalmente devemos fazer os roteiros por nós mesmos, isto é coisa nossa” (apud LEYDA, 1960, p. 206).

No que compete ao uso da montagem, Pudovkin traça um caminho substancialmente distinto dos métodos eisenchteiniano ou vertoviano, pois, enquanto estes tornaram-se composições geradas pelo choque e pela velocidade, pelo antagonismo de planos diversos e pela relação dialética da sequencialidade, a maneira pudovkiana é mais fluida e coesa (GILLESPIE, 2000, p. 61). Conforme retrata Leyda, acerca da edição em *Mãe*, “embora em direta oposição teórica à montagem de choque de Eisenstein, Pudovkin usou um método de conexão além da construção *tijolo a tijolo* de Kulechov” (LEYDA, 1960, p. 211-212). Outra diferença marcante é que na filmografia de Eisenstein, sobretudo na *Greve* e no *Potemkin*, são inexistentes personagens que individualmente emergem como líderes e de maneira alguma o futuro do proletariado é, na diegese, dependente de uma única pessoa, mas de personagens coletivos - as massas, os marinheiros, os operários - que agem conjuntamente rumo ao despertar da consciência de classe e às suas decorrentes transformações práticas. Em Pudovkin, os personagens são seres humanos e não arquétipos generalistas que representam formal e conceitualmente uma coletividade amorfa (TAYLOR, 1979, p. 142 apud GILLESPIE, 2000, p. 58). Assim, em *Mãe* o trágico fim das vidas pairadas sobre a desigualdade existente é substituído pela inexorabilidade da ascensão bolchevique e da intensificação da consciência revolucionária.

*Mãe* apresenta uma imagem da revolta dos trabalhadores e do heroísmo individual alinhados às restrições oficiais sobre o retrato artístico da luta de classes, restrições as quais se tornariam, em alguns anos, consagradas como o Realismo Socialista, “o básico método artístico” de toda a arte soviética. (GILLESPIE, 2000, p. 65).

Quanto ao aspecto rítmico, Leyda faz um paralelo entre seu roteiro e o desenvolvimento narrativo a ele inerente e a categorização musical de *tempo*, afirmando que foi fabricada assim uma *sonata* conscientemente.

Primeiro e segundo rolos - *allegro* (bar, casa, fábrica, greve, perseguição); terceiro rolo - um *adagio* funeral (o pai morto, a cena entre mãe e filho); quarto e quinto rolos - *allegro* (polícia, investigação, traição, prisão, julgamento, cadeia); sexto e sétimo - uma montagem, um *presto* furioso (degelo de primavera, demonstração, revolta na prisão, quebra-gelo, massacre, morte do filho e mãe). Esta prematura consideração sobre o tempo é um fator de contribuição à notável harmonia rítmica de *Mãe*. (LEYDA, 1960, p. 207).

Foi durante a produção de *Mãe* que Pudovkin compôs suas duas principais obras de teoria do cinema, *O roteiro de cinema* e *O diretor e o filme*, ambos compilados e lançados posteriormente sob diferentes títulos, ao passo que para a execução de sua obra fílmica, Pudovkin buscou se distanciar ao máximo dos ensinamentos de Kulechov e das contribuições teóricas e pragmáticas deixadas por Eisenstein, conforme descreveu em entrevista concedida ao fim da vida à Jeanne Gauzner, relatando: “eu tive uma forte inclinação instintiva para pessoas vivas as quais eu quis fotografar e de quem a alma eu quis compreender, assim como Eisenstein tem compreendido a alma de seu encouraçado Potemkin” (apud LEYDA, 1960, p. 209).

Pudovkin, que manteve em certo sentido a montagem racional de Kulechov, “a sequência desses pedaços não deve ser aleatória e sim corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário” (PUDOVKIN, 1926, p. 60), permanece “clássico” quanto ao desenvolvimento narrativo, “um roteiro sempre possui [...] um momento de grande tensão, geralmente encontrado quase no final do filme” (Ibid., p. 63), mas busca um cinema “econômico e preciso”, com a inclusão unicamente de elementos primordiais para o filme e integrados à sua lógica construtiva, pois afirma, “nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados” (Ibid., p. 72-3). *O fim de São Petersburgo* (1927) manteve a mesma proposta alcançada na

obra anterior. Foi sancionada financeiramente pelo governo, assim como *Outubro*, ambos lançados no centenário da revolução, o que contribuiu para as comparações e distanciamento entre Pudovkin e Eisenstein. Quanto a sua obra seguinte, *Tempestade sobre a Ásia* (1928), foi iniciada após Aleinikov (Алейников) dispor a Pudovkin o relato de um fato ocorrido na Mongólia quando da ocupação britânica, a decorrente prisão de um *partisan* descendente de Genghis Khan usado para o convencimento da população local a respeito da ocupação, mas que fugiu e passou a integrar um grupo de combate e expulsão dos invasores.

### 2.3. Sob o Stalinismo

*E, na verdade, quando o que se tem em mira  
é apenas a obtenção de um efeito,  
ou os aplausos do público,  
é tão fácil filmar uma bela cena...  
Basta, porém, um passo nessa direção,  
e estamos perdidos.  
Andrei Tarkovskii*

Após o recrudescimento do controle estatal sobre a produção e veiculação de obras de arte dentro das fronteiras da União Soviética, já iniciado em 1928 e ampliado nos anos seguintes, a perseguição a possíveis detratores do modelo ideológico do proletariado delineada arbitrariamente pelo comitê central do Partido Comunista passou a ser um hábito recorrente, o que não só propiciou a diáspora de diversos nomes relevantes na produção artística e científica local, mas fez a morte ou no mínimo o ostracismo tornarem-se partes de um horizonte próximo. Com o fim dos anos de 1920 encerrou-se uma década “excepcional na história da cultura soviética”, abrindo um interstício no qual “nunca mais haveria tanta liberdade concedida aos artistas soviéticos até a chegada de Mikhail Gorbatchiov (Михаил Горбачёв) como Secretário-Geral do Partido Comunista em 1985” (GILLESPIE, 2000, p. 94). Portanto, nestes 55 anos de regime político cerceador de toda manifestação cultural no qual cabia ao estado o aval ou sua negativa frente a liberação do conteúdo produzido, o cinema tornou-se refém de uma concepção ideológica ortodoxamente apregoada e imposta, condição agravada pela impossibilidade de contraposição, mesmo por figuras proeminentes, como foi o caso de Tarkovskii (Тарковский), Mikhalkov (Михалков) e Sokurov (Сокуров), nas décadas de 1970 e 1980.

No ano de 1932 o Partido Comunista unificou os artistas sob grupos “sindicais” controlados pelo governo e banuiu as organizações culturais já existentes, caminho este que levou ao pleno implante do realismo soviético e ao fim do “experimento cultural soviético”, em 1934 (GILLESPIE, 2000, p. 3). Conforme comenta Attwood em seu estudo sobre as mulheres no cinema soviético, de sua ascensão à queda:

Os métodos de manutenção do controle social se tornou cada vez mais brutal. Em 1934, o período conhecido como “terror” começou. Teve início com as detenções e os julgamentos-espetáculos das elites militares e do partido acusadas de conspiração com forças estrangeiras para destruir a União Soviética. A maioria dos velhos revolucionários foi morta e o partido foi dizimado. O corpo de oficiais do Exército Vermelho sofreu sua quase total extinção. O terror então disseminado dentre todas as camadas da sociedade, na forma de uma aparentemente onda arbitrária de detenções, encarceramentos e execuções. Com exceção de Stalin, ninguém estava a salvo. (ATTWOOD, 1993, p. 52).

As modificações pelas quais passara a sociedade soviética neste período eram significativas e se efetivavam em áreas estruturais da economia e da engenharia social como um todo, o que fomentou o fortalecimento de Stalin e do Partido frente à população, levando ao decorrente recrudescimento dos métodos de ação política e de governabilidade, assim como à geração de um círculo vicioso composto uniformemente pela rigidez “administrativa” pela qual o país era conduzido e pela sacralização da imagem dos líderes soviéticos, condição esta que passava gradualmente a lhes dar força absoluta sobre os cidadãos. Conforme afirmou Attwood, “as convulsões da Revolução e da Guerra Civil, a supressão da religião e a precipitada corrida rumo à industrialização e à coletivização, têm trazido cerca de uma completa transformação da sociedade” (1993, p. 53)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> A paranoia stalinista alcançou níveis extremos outrora vistos no período de Robespierre frente à Revolução Francesa e a era do terror por ele iniciada (cf. DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.), chegando à censura da linguagem falada e a transformação das palavras. “*De Mauro*: checché ne dicesse Stalin, il russo dopo la rivoluzione era cambiato. A questo proposito c’è un libro di una ebrea finlandese, Lia Wainstein, una donna [...] che viveva a Roma ed era sopravvissuta ai campi di concentramento. Nel libro si interrogava su che cosa avesse significato lo stalinismo per il vocabolario russo. Non si riferiva tanto all’introduzione di parole nuove, bensì a una sorta di svuotamento, uno spostamento. Del significato delle parole, piegato in modo inedito. Diceva: *solo il guscio è rimasto intatto* [...]. *Camilleri*: Lui, Piotr, che era di ottima famiglia, era disturbato dall’enorme quantità di parole che mai avrebbe adoperato e che erano ormai entrate nel vocabolario dei russi. Parole periferiche erano diventate centrali, parole operaie, parole contadine, ecc. erano state promosse linguaggio comune.” (CAMILLERI, A.; DE MAURO, T., 2019, p.18). Tradução: “*De Mauro*: independentemente do que dissesse Stalin, o russo havia mudado depois da revolução. A esse respeito há um livro de uma judia finlandesa, Lia Wainstein, uma senhora [...] que vivia em Roma e era sobrevivente dos campos de concentração. No livro se perguntava que coisa havia sido o stalinismo para o vocabulário russo. Não se referia tanto à introdução de novas palavras, mas a uma espécie de

A intensificação do controle estatal atingiu todas as camadas da sociedade e rumou especificamente para os aspectos intelectuais e artísticos, pois devido ao seu papel predominantemente formativo do corpo social, de postura invariavelmente crítica frente ao *status quo*, de manifestação de elementos profundos de sua composição cultural enraizados na psique coletiva e somados à reflexão sobre a realidade imediata, seja ela política, econômica, cultural,..., tais aspectos poderiam (e se tornaram efetivamente) se transformar em um mecanismo propagandístico que desse ressonância ao modelo de socialismo idealizado pelo estado, de maneira a não só ocultar leituras divergentes do marxismo, mas a catequizar, forçosa ou ideologicamente, possíveis vozes dissonantes. Desta forma, o cinema, assim como o teatro e a literatura, passou a sofrer a intervenção estatal e a readequação de suas diretrizes conforme os desejos do Partido. Experimentalismos de linguagem e abstracionismos passaram a ser rotulados como “formalismo” (a prevalência de componentes formais sobre o conteúdo), enquanto temas que não estivessem normatizados conforme a “lógica” estabelecida eram vistos como “dramas burgueses”.

O cinema de montagem estabelecido a duras penas e incisivos experimentos nos primórdios da União Soviética, acusado inúmeras vezes de subordinação à política leninista na clara tentativa de invalidação de seus méritos técnicos e conceituais e de minimizar sua circulação no Ocidente – mácula gerada pela crítica estrangeira -, passou a ser não só descartado, mas perseguido após o advento do Realismo Soviético, pois se apresentava como um modelo inapropriado de veiculação da política, de adulteração dos ideais revolucionários do proletariado, que, segundo a orientação oficial, voltava-se aos aspectos formais da composição em detrimento do conteúdo, visto como uma prioridade na elaboração formativa da consciência das massas. Ressaltamos que este período de ascensão stalinista consistiu em um contexto de amplo realinhamento das perspectivas políticas da União Soviética e de diretrizes do Partido Comunista, o que transparece não somente no conflito entre “formalistas” e “ortodoxos”, mas igualmente na “limpeza” promovida pelo alto comando do Partido dentre suas fileiras. Trotskii, após travar discussões e tecer um caminho

---

esvaziamento, de realocação do significado das palavras, de modo inédito. Dizia: *só a casca permaneceu intacta* [...]. *Camilleri*: Ele, Piotr, que era de ótima família, ficava perturbado com a enorme quantidade de palavras que ele nunca teria adotado e que haviam agora entrado no vocabulário dos russos. Palavras periféricas se tornaram centrais, palavras operárias, palavras camponesas, etc. haviam sido promovidas à linguagem comum.” (CAMILLERI, A.; DE MAURO, T., 2019, p.18). A referência é à obra *Memorie d'Europa: un'intellettuale libera del novecento*, de Lia Wainstein.

divergente frente à norma estabelecida, foi banido da Rússia em 1929, teve sua cidadania soviética cassada no ano seguinte e exilou-se no México em 1937, onde foi assassinado posteriormente.

Além dos fatores estritamente políticos comentados acima, a chegada do cinema sonoro na URSS, em 1930, promoveu uma grande desestabilização da indústria fílmica recém-criada (GILLESPIE, 2000; 2003; ATTWOOD, 1993; LEYDA, 1960), pois requereu o aprendizado de uma nova forma de se fazer cinema por parte de diretores, produtores e técnicos em geral, assim como impôs à estrutura exibidora a aquisição de novos equipamentos em substituição aos recém incorporados, mas já defasados, e a reformulação das salas de exibição, agora necessariamente adaptadas para a execução sonora. O expoente cinema soviético fora construído sobre os pilares da imagem liberta do som e do compromisso estanque com a realidade factível, obtida através da composição dialética, e alcançara uma outra realidade através da montagem e do poder criativo que as restrições do cinema sem áudio impôs aos artistas da época no que tange à representação na obra de arte visual. Teve vez, com a aparição do cinema sonoro, uma significativa transformação no *princípio de coexpressibilidade* fílmico, expressão obtida pela fusão do elemento sonoro e do visível, seja aquele uma fala articulada à cena ou não (PANOFSKY, 2011, p. 379). Com a aparição do cinema sonoro, ainda que isto possa ter sido visto com bons olhos por alguns cineastas mais “realistas”, a reputação da escola fílmica soviética foi posta em xeque.

O primeiro filme sonoro produzido na história do cinema mundial, *O cantor de Jazz (The Jazz Singer)*, foi realizado nos Estados Unidos da América, em 1927, adotando uma tecnologia alvo de descrédito por parte dos cineastas soviéticos, o que levou a uma defasagem técnica local, pois, a adoção da linguagem cinematográfica sonora se concretizou na URSS apenas em 1931, com o filme *Sozinha (Oдна, Одна, 1931)*, de Trauberg e Kozintsiév, uma história de uma professora que ao migrar para a Sibéria entra em conflito com lideranças locais (um corrupto do Partido, um xamã e um *kulak* – um grande proprietário rural). Tal obra foi criticada enormemente pela crítica soviética sob a alegação de compor uma visão demasiadamente pessimista do futuro, no entanto, Boris Chumiatskii (Борис Шумяцкий), líder da indústria fílmica local nos anos 30, se posicionou a favor do filme até sua morte, em 1938, quando foi

declarado “inimigo do povo” (CHRISTIE; TAYLOR, 1988, p. 365 apud ATTWOOD, p. 63).

Os panfletários, porém inventivos cineastas da década de 1920, tiveram dificuldades em se ajustar às imposições da política cultural stalinista, visto o derradeiro e gradual desaparecimento dos já canonizados artistas como Eisenstein, impossibilitado de concretizar vários de seus projetos e boicotado pela política soviética, deixando filmes inacabados e roteiros suspensos, até *Alexandre Nevsky* (1938) sobre a invasão teutônica durante a Idade Média no território russo e a resistência local sob a liderança daquele que deu título à obra, antecedendo e fazendo alusão a um possível conflito com os alemães sob a égide do nacional-socialismo, o que viria a ocorrer durante a emergente Segunda Guerra Mundial – ou Grande Guerra Patriótica, para os russos. *Ivan, o terrível* uma trilogia incompleta (foram filmadas apenas as duas primeiras partes), foi produzida em 1944 e 1946 respectivamente, no entanto, a segunda parte foi vetada até 1958, sendo liberado apenas após a morte de Stalin e o refluxo da política repressiva sobre os meios culturais, o que veio a ocorrer com o governo de Nikita Khruchchiiov (Никита Хрущёв).

Attwood (1993) comenta que nesta fase germinal da política e controle stalinista a produção documental acabou sendo substituída pela de obras ficcionais, visto seu apelo popular e possibilidade de moldagem às convenções adotadas e seu sucessivo convencimento das massas, o que teria, a seu ver, levado a uma prevalência das obras “encenadas”, conduzidas de acordo a tecer uma ampla estilização de heróis e inimigos, de conceitos identitários como nacional e internacional, comunismo e capitalismo, fazendo pairar sobre todos os filmes o maniqueísmo entre o “puro” e o “detrator”. Kenez difere ao afirmar que o caso soviético consistiu em algo peculiar, pois, segundo ele:

[...] não foi traçada uma linha precisa entre longas-metragens e documentários. Por um lado, os documentários as vezes incluíam cenas de estúdio e, por outro, os diretores faziam longas sobre pessoas reais. O espírito e mesmo o texto destes dois tipos de filmes foram frequentemente muito similares. (KENEZ, 1992, p. 149-50).

Similares no que compete à inclinação ideológica e ao perfil doutrinário das obras voltadas à elaboração romântica de uma nação composta sobre estilizações de povo e cultura, pátria e liderança política rumo ao futuro promissor. Tais características foram comuns entre as obras documentais e ficcionais, sejam elas de cine-jornais da



guerra ou mesmo de comédias, durante o período stalinista. Documentaristas ou cineastas “ficcionais” tradicionais foram muitas das vezes lançados ao ostracismo ou obrigados a se adaptar às novas demandas governamentais, sobretudo pelo desejo de que o cinema se tornasse uma obra para as massas, portanto, inteligível por parte desta e não mais um hermético reflexo de criações estéticas. Nesta fase sonora, Vertov fez *Sinfonia do Donbass* (*Simfoniia Donbassa*, Симфония Донбасса, 1931) e *Três canções sobre Lenin* (1934), sendo o primeiro um fracasso de público e crítica, enquanto o segundo recebeu premiação no festival de Veneza, mas gerou problemas com o governo soviético por negligenciar a importância de Stalin na condução dos rumos da nação. Esfir Chub fez *K. Ch. E.* (*K. Ch. E.*, К. Ш. Э., 1932) e no ano seguinte desenvolveu um roteiro de *Mulheres*, um projeto vanguardístico não levado a cabo. Voltou a rodar somente nos anos 40, no entanto, sem expressão.

Kozintsiév e Trauberg fizeram a trilogia *Maksim* (Максим)(1934, 1937 e 1938), Georgii (Георгий) e Siérguiéi Vasiliév (Сергей Васильев) fizeram *Tchapaiév* (*Tchapaiév*, Чапаев, 1934), Zarkhi (Зархи) e Kheifits (Хейфиц), fizeram “uma cinderella soviética” (IAKUBOVITCH, 1984, apud ATTWOOD, 1993, p. 57) sob o nome de *Membro do Governo* (*Tchlién Pravitiél’sstva*, Член правительства, 1939), Ivan Pyriév (Иван Пырьев) fez *A noiva rica* (*Bogataia Nevesta*, Богатая невеста, 1937) e *O rebanho de porcos e o pastor* (*Svinarka I pastukh*, Свинарка и пастух, 1941), e Aleksandrov fez *Felizes companheiros* (*Vessiolye rebiata*, Весёлые ребята, 1934) – a primeira comédia *blockbuster* soviética –, *Circo* (*Tsirk*, Цирк, 1936), *Volga-Volga* (*Volga-Volga*, Волга, Волга, 1938) e *O caminho brilhante* (*Sviétlyi put’*, Светлый путь, 1940), todos filmes que enalteciam o panorama soviético e o contrapunham de forma superior à realidade dos países capitalistas, em alguns casos beirando o *kitsch* ou mesmo promovendo uma cega devoção ao marxismo em substituição à religião. Algumas dessas obras foram tentativas de recompor em território russo o que vinha sendo feito em Hollywood, inclusive, os musicais de comédia. Sobre estes filmes, Chumiatskii declarou que “a vitoriosa classe [o proletariado] quer rir com alegria. Este é o seu direito, e o cinema soviético deve fornecê-la este riso alegre” (1944, p. 368-9 apud GILLESPIE, 2003, p. 40).

Há, no entanto, um lado mais obscuro: as comédias musicais stalinistas dos anos 1930 e início dos 1940 também coincidiram com os anos de maior terror. É como se a população urbana frequentadora de cinema procurasse nestes filmes não somente uma legitimação das normas de Stalin, mas também a

liberação das pressões e inseguranças da vida externamente à sala de cinema. (GILLESPIE, 2003, p. 42).

Com o ingresso da União Soviética na Segunda Guerra Mundial, em 1941, a produção de documentários e cine-jornais foi amplamente intensificada, segundo afirmação de que “no decorrer da guerra, milhares de câmeras registraram aproximadamente 3 milhões e meio de metros de filme, produzindo uma crônica memorável dos monumentais esforços de guerra” (JDAN, 1969, p. 305 apud LAWTON, 1992, p. 150), e passou a ser eficazmente elaborada possibilitando a maximização do tempo, “o primeiro cine-jornal do período de guerra apareceu nas salas em apenas três dias após a explosão do conflito [...] daquela data em diante, uma nova edição aparecia a cada 3 dias” (KATSMAN, 1942, p. 109 apud LAWTON, 1992, p. 150). Documentários de longa-metragem como *Nossa Moscou* (*Nasha Moskva*, *Наша Москва*, 1941) e *Um dia da Guerra* (*Kontsiért frontu*, *Концерт фронту*, 1942), de Mikhail Slutskii (Михаил Слуцкий), *A derrota dos exércitos alemães em Moscou* (*Razgrom niémiétskikh voisk pod Moskvoi*, *Разгром немецких войск под Москвой*, 1941), de Varlamov (Варламов) e Kopalin (Копалин), e *A batalha de nossa Ucrânia Soviética* (*Bitva za nachu Soviétskuiu Ukrainu*, *Битва за нашу Советскую Украину*, 1943), de Dovjenko, foram filmes longos que buscaram apresentar imagens de combate, destruição de tropas e tanques inimigos, somadas às que apresentam o entusiasmo e os esforços dos trabalhadores locais para o aumento da produção de armamentos, voltados, obviamente, a incentivar o moral da população em uníssono enfrentamento do invasor.

Frente à progressão do combate e o avanço das tropas alemãs sobre solo russo, a indústria cinematográfica soviética foi transplantada para a Ásia Central, transferindo os polos de produção para locais mais inacessíveis e distantes da linha de frente, incorporando novas cidades à indústria fílmica, mas isolando os produtores e diretores dos reais eventos, além de os impor baixos orçamentos e prazos estritos para a finalização dos trabalhos, o que, segundo Kenez (1992, p. 154-5), promoveu uma gradual decadência na qualidade das obras e, sobretudo, dos roteiros.

O rápido avanço do exército alemão durante o verão e o outono de 1941 criaram dificuldades extraordinárias para o cinema soviético. Um dos principais estúdios, localizado em Kiev, foi perdido dentro das primeiras semanas de guerra, e em setembro se tornou impossível continuar fazendo longas-metragens mesmo em Moscou ou em Leningrado. Ao passo que outras indústrias importantes foram transferidas para o leste, então foram os

estúdios. As cidades da Ásia Central como Tashkent, Ashkhabad, Stalinabad e, especialmente, Alma-Ata, a qual se tornou o quartel-general da Mosfilm e da Lenfilm, passaram a ser os centros de filmagem e os estúdios no Cáucaso (Tbilisi, Baku e Erevan) adquiriram nova importância. (KENEZ, 1992, p. 154).

Leyda (1960, p. 355-364) afirma que em meados de 1941 os estúdios soviéticos sob a égide stalinista passaram a produzir filmes nos quais o mote era o espírito anti-polonês e anti-britânico, visto que os alemães se tornaram aliados com a assinatura, em agosto de 1939, do pacto de não-agressão com a URSS, o Pacto Ribbentrop-Molotov, levando inclusive ao provisório banimento de *Alexandre Nevsky*, de Eisenstein. Tal panorama modificou-se com o descumprimento por parte das tropas germânicas e a invasão dos territórios soviéticos – inicialmente na Bielo-Rússia e na Ucrânia – passando, por conseguinte, os estúdios a serem obrigados a produzir filmes anti-germânicos.

Os pequenos estúdios de Tashkent, Stalinabad e Alma-Ata são alertados quanto a produções emergenciais. Um programa completo de filmes instrutivos para as atividades de guerra foi lançado. Os filmes antifascistas novamente disponíveis foram revisados e Eisenstein escreveu sobre *O grande ditador*, de Chaplin. As unidades já estavam trabalhando em dramas curtos e filmes satíricos – cartazes que lembram o *agutki* da Guerra Civil. O cinema soviético declarou guerra. (LEYDA, 1960, p. 366).

Assim surgiram filmes como *Ela defende a pátria* (*Ona Zachtchichtchaiét Rodinu*, *Она защищает Родину*, 1943), de Friedrich Ermler, *Zoia* (*Zoia*, *Зоя*, 1944), de Lev Arnshtan (Лев Арнштам), *Prisioneiro nº 217* (*Tchiéloviék N° 217*, *Человек N° 217*, 1944), de Mikhail Romm (Михаил Ромм), e *Marite* (*Marite*, *Марите*, 1947), de Viéra Stroiéva (Вера Строева). Poucos dias após a deflagração da guerra foi iniciada a produção de curtas-metragens que eram compilados e apresentados por diversos pontos da União Soviética, tanto em salas de exibição quanto para os soldados no *front*. Tais coletâneas receberam o nome de *Kinosbornik* (Киносборник) e apresentavam temas variados, com a participação, inclusive, de Pudovkin em um episódio intitulado *Banquete em Jirmunka* (*Pir v Jirmunkié*, *Пир в Жирмунке*, 1941), no qual uma moça convida as tropas alemãs para comer em sua casa e lhes oferece comida envenenada (KENEZ, 1992, p. 155-7). Além dos filmes anti-alemães, surgem neste período obras voltadas ao fomento do pan-eslavismo e à supressão de nacionalismos minoritários, destinadas às populações antes discriminadas ou no mínimo negligenciadas, como os poloneses, iugoslavos, tchecos, azerbaijanos,

georgianos e armênios (Ibid., p. 164), que, a partir de então, tornaram-se objeto dos interesses políticos soviéticos como uma fundamental resistência ao avanço germânico e uma garantia de permanência desses povos sob os braços hercúleos da União Soviética. É premente, portanto, a mudança de caráter da produção cinematográfica soviética sob a gestão stalinista, oscilando entre novos e velhos inimigos – ora os alemães ora os eslavos – levando-os a navegar nas obras entre postos mais confiáveis e honráveis até aqueles mais detestáveis e traiçoeiros, mas mantêm-se a constante caracterização política do cinema, o seu uso como pedagogia das massas, a intervenção estatal – desde o veto à permanência, do subsídio ao banimento – sobre o conteúdo e veiculação das obras, e a subordinação deste veículo de comunicação aos desejos governamentais, assim como seu alinhamento em afluxo com as normativas da política interna e externa da URSS. Conforme aponta Attwood,

Apesar da ênfase no “realismo”, símbolos e mitos são uma forte característica dos filmes da era stalinista. Isto é verdade não somente naqueles [filmes] sobre a guerra. [...]. Símbolos e mitos estiveram também presentes no cinema dos anos 1920 [...], no entanto, nos anos 30 eles deixaram de ser confinados às telas de cinema; a dicotomia dos contos de fadas com heróis e vilões renunciou às telas para se tornar a base de uma política de estado. (ATTWOOD, 1993, p. 68-9).

Mesmo no período mais intenso da guerra não houve a suspensão da produção cinematográfica em território soviético, ainda que este processo industrial tivesse passado por modificações geográficas (a migração para a Ásia Central), culturais (os produtores viviam a partir deste momento em outros cenários culturais), políticas (a constante intervenção governamental e a modelagem dos filmes ao discurso oficial), psicológicas (a iminência de um ataque alemão) e econômicas (o baixo aporte orçamentário destinado às obras).

#### **2.4. Perspectivas Pós-Stalinistas**

*Por mais importante que seja,  
rodar com a câmera não é capital para mim.  
[...] O trabalho da arte cinematográfica  
não consiste em rodar - consiste em compor.*  
Aleksandr Sokurov

Após a morte de Stalin em 1953, emerge na administração política do país o novo Secretário-Geral do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética

(PCUS), Nikita Khruchtchiov, comissário do povo durante a Batalha de Stalingrado e proeminente líder na campanha de enfrentamento aos invasores alemães durante a Segunda Guerra Mundial. A fase na qual Khruchtchiov governou (1953-1964) é caracterizada pela flexibilização normativa do estado frente à sociedade comparativamente ao período anterior, assim como pela anistia concedida a vários perseguidos políticos vitimados pelos desmandos stalinistas, pelas reformas educacionais consistentes levadas a cabo e, sobretudo, pelo “degelo” (nome atribuído a este período da história política soviética) firmado quando, em 1956, o governante máximo da URSS discursou no Congresso do PCUS e levou ao pleno conhecimento dos delegados um relatório-denúncia da era stalinista, acusando o seu antecessor de “uso indiscriminado de violência, execuções, processos fraudulentos contra adversários políticos, [e a violação de] todas as normas de legalidade revolucionária” (O DISCURSO secreto de Khrushchev no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, s/data, p. 11 apud FALCÃO, 2006, p. 1), desferindo o ponto de partida para a desestalinização gradual da política soviética.

Ainda que este período promovesse maior liberdade popular, Attwood (1993, p. 74) aponta o retorno da censura na literatura e a supressão da arte moderna e do abstracionismo emergente, vistos como reflexos naturais das degeneradas sociedades capitalistas. O cinema, portanto, continuou a ser concebido como uma hábil ferramenta adotada na pedagogização das massas, visto que por uma simples questão de inteligibilidade pelas camadas populares e de ausência/presença de códigos decifradores da linguagem adotada, o acesso ao texto escrito era minoritário se comparado ao cinematográfico. A modernização da sociedade soviética, agora com suas amarras morais e políticas atenuadas, tornava-se aparente na filmografia recém-estabelecida e nos jovens cineastas em ascensão.

FIGURA 10 – EU TENHO VINTE



Fonte: EU TENHO vinte. Direção: Marlién Khutsiév. URSS, 1964. 1 vídeo (74 min), son., P&B., 35 mm. Captura de tela.

Temas pertinentes à vida dos jovens e a aparição de um número significativo de cineastas mulheres, como a ucraniana Kira Muratova (Кіра Муратова), a georgiana Lana Gogoberidze (Лана Гогоберидзе) e a russa Larissa Chepitko (Лариса Шепитько), tornaram-se comuns e levaram o cinema soviético para sua *nouvelle vague* na qual as obras retratavam motes mais leves sobre a “regeneração moral e espiritual” (GILLESPIE, 2003, p. 68) de uma pátria assolada pela paranoia stalinista<sup>12</sup>. Quanto às histórias desenvolvidas nas então recentes e “arejadas” produções, Attwood afirma que tratavam-se de ambientes nos quais os personagens “também se apaixonavam, como é sempre feito nos filmes de heróis, não entre os cortantes campos de milho das falsas fazendas coletivas de Stalin [...], mas em meio a monótona realidade dos projetos habitacionais urbanos de Khruchtchiov” (1993, p. 75), inclusive com “uma alusão ao erotismo que não existia desde os anos 20” (1993,

<sup>12</sup> Ainda que as mulheres tenham tido participação ativa no cinema soviético desde os primórdios, conforme já apontamos, neste período o aparecimento de cineastas mulheres tornou-se mais difuso simultaneamente à renovação, sobretudo temática, das produções, seguramente alvejada pelas mudanças cinematográficas em desenvolvimento na França e na Alemanha.

p. 76).

Neste contexto surgem filmes como *Primavera na Rua Zarechnaia* (*Vesna na Zarechnoi ulitse*, Весна на Заречной улице, 1956), *Eu tenho vinte* (*Mne Dvadsat Let*, Мне двадцать лет, 1964) e *Chuvas de julho* (*Liul'skii Dojd'*, Июльский дождь, 1966), todos de Marlién Khutsiév (Марлен Хуциев), *E quando isto é amor?* (*A esli eto liubov'?*, А если это любовь?, 1962), de Iulii Raizman (Юлий Райзман), e *Folhas em queda* (*Listopad*, Листопад, 1966) do georgiano Otar Iosseliani (Отар Иоселиани). São temas iniciados pela “abertura” política do governo Khruchtchiov e mantidos na era de seu sucessor, Liéonid Briéjníév (Леонид Брежнев), (1964-1982), ainda que este tivesse promovido alguns retrocessos no que concerne às liberdades artísticas e pessoais, nas ideias difundidas em roteiros e no “formalismo” das obras fílmicas. Cabe ressaltar que frente às inúmeras modificações trazidas pelo degelo governamental, o Comitê Central do PCUS removeu Khruchtchiov do alto comando do país, vindo a substituí-lo por Briéjníév. Desta forma, iniciou-se uma era de estagnação mantida por duas décadas intitulada na época de “socialismo desenvolvido”, com a promoção de um refreamento de antigas conquistas individuais, restrição do questionamento da condução política e dos rumos pátrios pelo cidadão comum, assim como o retorno do culto à personalidade do líder. No entanto, frente às transformações obtidas e aos inúmeros escândalos de corrupção envolvendo membros do Partido, a descrença, sobretudo entre a *intelligentsia* soviética, era profunda.

Os debates mais abertos da era Khruchtchiov produziram uma nova espécie de pessoas, os *chestidesiatniki* [шестидесятники] ou “aqueles dos anos sessenta”. Uma nova atmosfera psicológica prevaleceu de tal forma que não poderia ser facilmente revertida. Quando as autoridades tentavam idealizar a sociedade mais uma vez, as pessoas respondiam com uma mistura de hipocrisia e cinismo. Em público, elas apoiavam o sistema; no particular, qualquer um o atacava ou o ignorava. (ATTWOOD, 1993, p. 78).

O surgimento de subculturas em meio à juventude, a presença de protestos políticos organizados, as dissidências dentro do *Komsomol* (Комсомол – a organização juvenil do PCUS) e a aparição dos *chestidesiatniki*, uma geração de intelectuais politicamente ativos na década de 1960, “interessados em um novo tipo de socialismo *com uma face humana*”, que não refutavam o marxismo e viam permanentemente “o legado de Lenin [como] uma fonte de inspiração, mas que [deveria] primeiramente ser purificado das distorções stalinistas” (KOCHETKOVA,

2010, p. 53), representavam a chegada de ares renovado(re)s sobre os céus da URSS, o que transparecia, direta ou indiretamente, na filmografia então produzida.

Herbert Marshall (1992, p. 174) afirma que a “nova onda” do cinema soviético tem como destaque também o surgimento de filmes herméticos, opostos a linearidade tradicional da narrativa e à convenção tradicional de *coexpressibilidade* entre som e imagem, como as obras do georgiano-armênio Siérguiéi Paradjanov (Сергей Параджанов), voltado às “eras passadas, [ao] folclore, contos de fadas, religião e poesia” (Idem), o que deu a esta “escola” o rótulo de “arcaica” em contraposição aos filmes dos demais gêneros em voga. Devido à censura governamental reinstalada com os anos Briéjniév, a utilização de uma linguagem alegórica e a recorrência de metáforas audiovisuais fizeram-se necessárias e eficientes, pois:

qualquer coisa que se aproximasse do discurso político crítico era impossível nos anos da “estagnação”, ainda que diretores como Poloka [Полока] pudessem se refugiar em alegorias e na linguagem ésopiana para fazer partes que fossem prontamente compreensíveis por um público genericamente reconhecido. (GILLESPIE, 2003, p. 115).

Além da inexistência de manifestos, esta “escola” é formada heterogeneamente por cineastas provindos de diferentes *backgrounds* e repúblicas soviéticas, artistas estes que não mantinham relações entre si e produziam filmes alegóricos enfáticos em seu subtexto, de hermetismo marcante e de árdua inteligibilidade, com “um estilo poético claramente divergente da linha geral de desenvolvimento da arte soviética” (MARSHALL, 1992, p., 178), em resposta ao já instalado realismo soviético, atenuado, mas ainda diluído entre as gerações de artistas provindos de épocas distintas e que conviviam nesta atmosfera política. Bleiman (1973) e Dobin (1961), ambos críticos renomados na época, apontavam que o confronto firmado nos anos 60 teve sua ascensão em fins da década de 20 e primeira metade da década de 30, quando o stalinismo passava a ser institucionalizado (apud MARSHALL, 1992, p. 184). Kochetkova aponta que esta geração composta por aqueles que nasceram entre 20 e 30 era muito jovem para temer ou mesmo cultuar a personalidade de Stalin, o que os deu maior descrença ou autonomia frente à autoridade estatal (KOCHETKOVA, 2010, p. 53). “A batalha entre o estilo narrativo e ilustrativo em uma das mãos e a montagem de segmentos poéticos intelectualmente desenhados na outra veio à tona nos anos de 1960 e início dos 70, como no final dos anos 20 e 30” (MARSHALL, 1992, p. 185). Attwood cita a existência de uma cisão dentro da indústria fílmica, marcada



por aqueles que se mantiveram leais à estrutura política imposta pelo Partido, agraciados com bonificações das mais diversas, e aqueles que se afiliavam à releitura do legado revolucionário em busca de oxigenação social e ideológica.

Alguns diretores continuaram a “servir o regime”, fazendo filmes brandos e não-contenciosos que os deram prêmios do Partido e viagens para o exterior. Outros, no entanto, tentaram afirmar sua independência como cineastas. Eles não arriscavam mais suas vidas ao fazer isto, mas comprometiam suas carreiras. Muitos filmes tiveram seus lançamentos refutados e se somaram a pegar pó por décadas. Na melhor [situação], eles conseguiam poucas exibições privadas em cine-clubes. [...] A era Briéjniev foi, como um todo, um “Período de Estagnação” para a indústria fílmica tanto quanto em outras áreas da sociedade. (ATTWOOD, 1993, p. 81).

Como expoente na escola “arcaica”, Paradjanov é visto “ao lado de Andrei Tarkovskii [como] o grande autor do cinema soviético pós-Stalin” (GILLESPIE, 2003, p. 72), voltado a fazer filmes que tratam da natureza e da existência humana em meio ao espaço inóspito, como no seu maior sucesso *Sombras de nossos esquecidos ancestrais* (*Teni zabytykh predkov*, тени забытых предков, 1964), no Brasil também intitulado *Cavalos de fogo*, filmado em cores nos Cárpatos ucranianos como registro do povo *Gutsul*, uma “inestimável imagem da imortalidade folclórica” (MARSHALL, 1992, p. 175), um retrato e uma busca de uma identidade perdida ou ofuscada pela modernização e politização ocorrida sob o stalinismo. Em 1969, Paradjanov fez *A cor da romã* (*Tsvet granata*, Цвет граната), uma película experimental sobre o poeta setecentista armênio, Saiat-Nova (Саят-Нова), filme este que sofreu o veto governamental e foi lançado após a sua remontagem feita por Siérguiei Iutkiévitch (Сергей Юткевич), contra a vontade do diretor (Ibid., p. 183), que permaneceu realizando filmes até sua morte, em 1990.

Outras obras de destaque desta geração com mote folclórico e voltadas a retratar as raízes eslavas e suas tradições foram *Na véspera de Ivan Kupala* (*Večer nakanune Ivana Kupala*, вечер накануне ивана купала, 1968), dirigida pelo ucraniano Iurii Iliencko (Юрий Ильенко), baseada na obra de Gogol, *Noite de São João*, pertencente ao ciclo de Dikanka, um local onde o mítico e o imaginário se entrecruzavam<sup>13</sup>, *O apelo* (*Molba*, Мольба, 1967), do georgiano Tiénguiz Abuladze

<sup>13</sup> Vale ressaltar que em Gogol há clara distinção entre o espaço rural de onde provinha, a herança campesina inerente aqueles seres, a tradição mantida e os hábitos “grosseiros” descritos por Rudi Panko (personagem fictício que introduz o leitor aquele espaço *mágico-realista*, e o *modus vivendi* aristocrático cristalizado em São Petersburgo, contraste este claramente retratado quando o ferreiro Vakula viaja ao encontro da tsarina no conto *Véspera de Natal*. Este contraste aqui emerge novamente

(Тенгиз Абуладзе), uma adaptação das poesias de Vaja Pchaviéla (Важа Пшавела), *A cruz de pedra* (*Kamennyi krest*, Каменный Крест, 1968), de Leonid Ossyka (Леонид Осыка), e *Pirosmani* (*Pirosmani*, Пиросмани, 1969), de Georgii Chenguelaia (Георгий Шенгелая), sobre o pintor homônimo.

FIGURA 11 – SOMBRAS DE NOSSOS ESQUECIDOS ANCESTRAIS



Fonte: SOMBRAS de nossos esquecidos ancestrais. Direção: Siérguiei Paradjanov. URSS, 1964. 1 vídeo (110 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Nesta mesma década surge em território soviético aquele que viria a ser mundialmente conhecido como o ápice qualitativo da produção cinematográfica local na segunda metade do século XX, uma negação da tradição *montagista* trazendo uma composição visual dilatada no tempo, uma *mise-en-scène* ampla e teatral, com maior volume e mobilidade dentro do enquadramento fluídico em planos-sequência, Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский). Após seus dois iniciais curtas-metragens e o média *O violinista e o rolo compressor* (*Katok i skripka*, Каток и скрипка, 1960), Tarkovskii realizou oito filmes ao longo de pouco mais de 20 anos, encontrando em vários

---

como contestação e refutação ao desenvolvimento técnico e científico propagandeado pelo governo e de busca daquele homem/espaço remoto.

momentos problemas com a censura, o que o levou a rodar alguns de seus últimos filmes na Itália e na Suécia, e a exilar-se no exterior até sua morte, em fins de 1986.

A obra *A infância de Ivan* (*Ivanovo Detstvo*, *Иваново Детство*, 1962), sobre a vida de um garoto em meio à Segunda Guerra Mundial, foi acusada de promover o individualismo burguês, *Andrei Rublev* (*Andriéi Rubliov*, *Андрей Рублёв*, 1966), liberado cinco anos após sua finalização e referido como desprovido de patriotismo, “um quadro de obscuridade e tristeza, pobreza e crueldade” (TROFIMOV, 2012, 19’48”), e *Espelho* (*Zerkalo*, *Зеркало*, 1974), um retrato auto-infanto-biográfico – que, segundo o diretor em declaração de 1984, só foi produzida graças a seu apelo ao conselho de diretores da 16ª Conferência do Partido (DUNLOP, 1992, p. 239) – foram sabotados internamente às fronteiras da URSS e encontraram grande revelia em meio à crítica local, ainda que, internacionalmente, tais obras tivessem enorme visibilidade e eram classificadas como “a nova produção russa”, ao passo que *Solaris* (*Soliaris*, *Солярис*, 1972) recebeu trinta e duas recomendações de cortes (TROFIMOV, 2012; MARKER, 2000).

FIGURA 12 – O ESPELHO



Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovskii. URSS, 1974. 1 vídeo (108 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Askoldov (Аскольдов) teve sua obra *A comissária* (*Komissar*, *Комиссар*, 1967), uma releitura anti-heróica e desiludida da participação popular na Revolução

de 1917 e na Guerra Civil, parcialmente parodiando *Arsenal*, de Dovjenko, vetada por duas décadas (GILLESPIE, 2003, p. 70). Nikita Mikhalkov (Никита Михалков) encontra críticas contundentes ao realizar *Escrava do amor* (*Raba liubvi*, Раба любви, 1976), uma história passada entre uma equipe de filmagens na Criméia durante a Revolução de Outubro, e Eliém Klimov (Элем Климов) tem censurado seu filme *Agonia* (*Agoniia*, Агония, 1982), sobre Rasputin, a degeneração moral dos tempos pré-bolchevistas e a fraqueza de Nicolau II no que concerne à política. Este filme foi realizado entre 1973 e 1974 mas vetado por todo este período, pois retrata um Kerenskii sobressaliente. Temas históricos, como nos mostram as obras acima, passam a ser temas dos filmes e a revisão dos fatos passados delineia caminhos escusos, como em *Siberiade* (*Sibiriada*, Сибириада, 1979), de Kontchalovskii (Андрей Кончаловский), *Uma obra interminada para piano mecânico* (*Neokontchennaia p'essa dlia mekhaniticheskogo pianino*, Неоконченная пьеса для механического пианино, 1977), baseado em Tchekhov (Чехов) e *Alguns dias na vida de Oblomov* (*Neskol'ko dnei iz jizni I. I. Oblomova*, Несколько дней из жизни И. И. Обломова, 1980), ambos de Mikhalkov. Período este em que a União Soviética entrava em conflito com o Afeganistão (dezembro de 1979), o desemprego ganhava corpo nas Repúblicas Socialistas da Ásia Central e o islamismo alcançava maior adesão na região. “Como a ‘escola’ *derevenchik* [Деревенщик] na literatura, os cineastas nacionalistas russos têm feito uma contribuição importante para a vida intelectual da União Soviética contemporânea” (DUNLOP, 1992, p. 243; 1983).

FIGURA 13 – AGONIA



Fonte: AGONIA. Direção: Eliém Klimov. URSS, 1982. 1 vídeo (152 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Klimov tem problemas com a censura soviética por outra de suas obras, *Adeus*

(*Prochtchanie*, Прощание, 1984), forte crítica ao ortodoxismo ideológico e à ideia de progresso difundida pelo estado, realizada entre 1979 e 1982, abordando o inevitável alagamento de uma localidade rural afetada com a construção de uma barragem e a modernização da vida campesina, assim como a dominação humana sobre o espaço natural, como política de estado. “Com *Adeus*, Klimov veio o mais próximo possível que qualquer outro na tardia União Soviética à rejeição categórica da ideologia de estado e seu embasamento filosófico” (GILLESPIE, 2003, p.117). Uma “rápida olhada na produção daqueles anos nos mostra que entre 1964 e 1985 foram feitos anualmente entre 130 e 158 filmes” (ZEMLIANUKHIN; SEGIDA, 1996, p. 6 apud GILLESPIE, 2003, p. 71). Ainda que Attwood (1993, p. 81) tivesse afirmado a existência de uma estagnação não só política, mas também nas esferas produtivas do cinema, a autora aponta a aparição de um novo gênero voltado à exploração da mulher nesta sociedade e a tecer uma crítica dos costumes, como em *Moscou não acredita em lágrimas* (*Moskva slezam ne verit*, Москва слезам не верит, 1980), de Vladimir Menchov (Владимир Меньшов), “uma versão setentista do conto da Cinderella” (Ibid., p. 91), filme que ganhou Oscar e levou 80 milhões de pessoas a saírem de suas residências rumo ao cinema já em declínio em um momento no qual a televisão se apossava dos tradicionais espectadores das narrativas audiovisuais (GOLOVSKOY, 1986, p. 142; ATTWOOD, 1993, p. 90).

Ainda que seja notável o surgimento de diversas obras contestadoras da realidade política e que abertamente promoveram a dilatação dos limites institucionais da censura governamental sobre os artistas e sobre a sociedade como um todo, como algumas já descritas acima ou ainda *Garagem* (*Garaj*, Гагаж, 1979) de Eldar Riazanov (Эльдар Рязанов) ou *O trem parou* (*Ostanovilsia poezd*, Остановился поезд, 1982) de Vadim Abdrachitov (Вадим Абдрашитов), que denunciam a corrupção e a burocracia soviética, este período de relevante oscilação entre o controle abusivo e a plenitude das liberdades individuais, de maneira muito mais branda do que sob a égide stalinista na qual o contraste existente era nulo visto a intensa política repressiva contra qualquer “detrator”, ainda haviam resquícios de uma estrutura normativa rígida, como nos atesta a perseguição a Tarkovskii, distanciado arbitrariamente do filho – este mantido na URSS – até os momentos que antecederam sua morte, na França, conforme nos mostrou Chris Marker em seu filme *Um dia na vida de Andrei Arsenevich* (*One Day in the Life of Andrei Arsenevich*, 2000). Conforme

narra um de seus personagens em *Nostalgia* (*Nostalgia*, Ностальгия, 1983), escrito conjuntamente a Tonino Guerra, “[...] tornare in Russia? Ma questo pensiero me uccide. Perché non è possibile che io non possa rivedere mai più la vita. Il paese dove sono nato. [...] L’aria della infanzia”<sup>14</sup> (TARKOVSKII, 1983, 72”).

Em 1982 morre Briéjníév, e Iurii Andropov (Юрий Андропов) assume por um curto período de tempo, seguido de outro membro da gerontocracia soviética mantida pela burocratização do Comitê Central do PCUS, Konstantin Tchiérniénko (Константин Черненко). Idoso e com problemas de saúde, Tchiérniénko falece em cerca de um ano após a posse. Emerge neste caso o novo Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética, Mikhail Gorbatchiov, em março de 1985. Juntamente com ele, vieram os filmes anteriormente banidos.

---

<sup>14</sup> Tradução: “[...] voltar para a Rússia? Mas este pensamento me mata. Porque não é possível que eu não possa rever nunca mais a vida. O país onde nasci. [...] O ar da infância”.

### 3. ANNA: PRENÚNCIOS DO *DESMORONAMENTO*

#### 3.1. Panorama: O cinema sob a *Glasnost*

*Not under foreign skies  
Nor under foreign wings protected –  
I share all this with my own people  
There, where misfortune had  
Abandoned us.  
Anna Akhmatova*

Um dos filmes que exemplifica exaustivamente este período de transição política, econômica e cultural pelo qual passou a Rússia e as demais Repúblicas Socialistas Soviéticas quando do “desmoronamento” das fronteiras e da administração unificada que os caracterizavam seguido da admissão de uma economia de mercado, tanto pelo que apresenta como conteúdo, os questionamentos que suscita e os fatos que retrata, quanto pelo fato de ter sido produzido coexistencialmente a estes mesmos acontecimentos macro-político-econômicos determinantes da ampla conjuntura retratada na obra em que se inserem fatos históricos regionais bilateralmente relacionados, os quais, em sua soma (espaços micro e macro) determinam não só os fatos daquele presente registrado na obra, mas o destino e potencial aceitação ou rejeição, veto ou veiculação da mesma, a ponto de ter sido produzida em mais de uma década conforme as possibilidades reais do autor em meio à “instabilidade” política, é *Anna: dos seis aos dezoito* (*Anna: ot 6 do 18*, Анна: от 6 до 18, 1993), de Nikita Mikhalkov, obra sobre a qual iremos nos debruçar com detalhamento no decorrer deste capítulo.

Ainda que *Anna* tenha sido lançado comercialmente apenas no ano de 1993, pós-queda do Muro de Berlim e fim da União Soviética, portanto, em uma conjuntura política de penetração contundente da economia capitalista nos países outrora formadores do bloco socialista, sua produção ocorreu entre os anos de 1979 e 1991, acrescida da fase de montagem ou pós-produção, o que compreende uma longa jornada pelo tempo histórico não exclusivamente do Leste Europeu, mas de todo o planeta, congregando nesta obra fílmica diversos conflitos que envolviam o autor (através de sua presença em *voice-over* e de sua filha, a protagonista do documentário) e o contexto com o qual se digladiava. Este último ruía e amparava-se sobre escombros de uma política corroída pela corrupção, potencialmente soterrada pela postura anti-burocratização majoritariamente difundida entre a

sociedade civil russa em fins do século XX e seu desejo de modernização e arejamento político, cultural e econômico.

Estes conflitos, portanto, ao se tratar de um filme *work in progress* ao longo de 14 anos (desde sua captação inicial até seu lançamento) afloram como manifestações geracionais que ficam perceptíveis na obra e que são incorporadas e deglutidas no documentário, pois duplamente se fazem presentes. Por um lado, tal conjuntura é alvo da abordagem documental e passa a ser apresentada diegeticamente como um cenário e condição incontestável da realidade (o objeto retratado atingido através de uma postura regressiva do narrador supradiegético), por outro, demarca a existência da obra interferindo na forma como foi objetivamente realizada, como seus percalços foram superados ou não (só conhecemos o que está posto e não os limites imperantes encontrados pelo diretor que tenha imposto a ele novas definições estéticas) e como tal obra veio a público.

Assim habitam em uníssono os discursos dos sujeitos históricos retratados - aos quais recorre Mikhalkov, e aqui podemos afirmar que é este o narrador para além do espaço cinematográfico - e a realidade da própria obra que, na materialidade sob a qual se apresenta e na figura de seu criador, se põe face à conjuntura política documentada e obrigatoriamente se ajusta frente à censura governamental estabelecida nas últimas duas décadas da União Soviética. Afirmamos, portanto, que o(s) dilema(s) do(s) sujeito(s) histórico(s) no interior da diegese é(são) também o(s) dilema(s) da própria obra posto o fato de que esta foi produzida clandestinamente, armazenada e processada de maneira sigilosa ao longo dos anos, se adequando à realidade política do momento, ao passo que a cada caminhar rumo à construção final do filme erigia-se nova significância de si enquanto obra e processo, e também dos passados para os quais se volta (da própria obra e da sociedade russa em geral), os quais, sob a condução do diretor, encontraram no discurso de sua jovem filha o(s) mesmo(s) dilema(s) e anseio(s) da geração nascente.

*Anna*, portanto, traz como pano de fundo e como realidade descrita as mudanças políticas, culturais e econômicas pelas quais a Rússia (e a URSS como um todo) passou após a morte de Stalin e com a ascensão dos seus sucessores Khruchchiov, Briéjniev, Andropov e Tchiérniénko, assim como com a instalação da era Gorbatchiov e sua substituição por Boris Ieltsin (Борис Ельцин), vivenciadas de maneira singular pelos contemporâneos àquelas situações históricas quando



comparadas à vivência dos espectadores tardios da obra, ou mesmo dos leitores a nós contemporâneos, distantes do contexto algumas décadas. O período sobre o qual se debruça Mikhalkov nesta obra consiste em uma fase de profundas transformações na história do século XX, a que chamamos de *Desmoronamento*, não somente pela queda dos regimes socialistas no leste da Europa e o conseqüente fim da Guerra Fria, o que por si só já alavancou o rompimento com as bases sobre as quais se assentava o mundo desde 1917 (e de maneira mais clara desde 1945)(VAISSE, 1996, p. 175), mas por consistir em um estágio de redefinições de distintos panoramas políticos nos mais diversos pontos do globo, sejam estas redefinições meras incidências sobre as fronteiras político-administrativas dos países, suas composições político-partidárias, inexoráveis realinhamentos diplomáticos ou ainda a implosão de ordens, regimes e governantes. Conforme Vaisse nos aponta, em fins da década de 1980 e na primeira metade da década posterior,

Dá-se a reunificação das duas Alemanhas, o muro de Berlim cai, as tropas soviéticas saem do Afeganistão, acaba a Guerra entre Irão e Iraque, os soldados vietnamitas saem do Cambodja, a África do Sul deixa a Namíbia tornar-se independente. De acordo com o tratado FNI (Forças Nucleares Intermediárias), exemplo do novo espírito que existe entre o Leste e o Ocidente, os euromísseis são desmontados e destruídos. Por todo o lado se notam sinais de desanuviamiento, entre Marrocos e a Frente Polisário (30 de Agosto de 1988), entre a Grécia e a Turquia (primeira cimeira Greco-turca, desde 1978, em Janeiro de 1988) entre Cipriotas gregos e Cipriotas turcos (24 de Agosto de 1988), entre Coreanos do norte e Coreanos do sul (Setembro de 1990). Os Indianos, chamados em 1987 para restabelecer a ordem no Sri Lanka, não mostram pressa nenhuma em sair, mas acabam por fazê-lo, em Julho de 1989. Os Etíopes entram em negociação com os Eritreus, sob os auspícios do ex-presidente Carter (Setembro de 1989). A Argentina e a Grã-Bretanha restabelecem relações diplomáticas, a 15 de Fevereiro de 1990. A 21 de Maio de 1990, os dois lémens fundem-se num Estado único mas, em 1994, voltam aos confrontos. Católicos e protestantes irlandeses sentam-se à mesma mesa (Junho de 1991) e a declaração anglo-irlandesa (Dezembro de 1993) anuncia o fim da guerra civil. Israelitas e Palestínianos reconhecem-se mutuamente (9 de Setembro de 1993). (Ibid., p. 177).

Desta forma, é de clara constatação a grande transformação política e econômica pela qual passou o globo na transição da década de 1980 para a seguinte, permanecendo como uma fase de instabilidades até meados da década de 90, não consistindo unicamente no esfacelamento do bloco soviético, a abertura de suas economias nacionais para o mercado global e a ascensão de estruturas tecnológicas de integração como a internet, mas abrangendo redefinições de destinos em conflitos geopolíticos espalhados pelo planeta surgidos como consequência direta da

conjuntura bipolar da Guerra Fria ou ainda mais remotas com enraizamento no imperialismo oitocentista das potências europeias e sua política de dominação tradicionalmente desenvolvida ao longo de séculos, sobretudo frente a países africanos e asiáticos. Portanto, o que desmorona não é somente o paradigma socialista adotado no Leste Europeu, mas os sustentáculos sobre os quais se erigiu a história do século XX, como afirmou Vaisse (1996), desde a Revolução Russa, em 1917, com a implementação de uma cosmogonia revolucionária e a viabilização prática de seus preceitos teóricos, passando pelas Conferências de Yalta e Potsdam nas quais se definiram a partilha da Europa pelos aliados, em 1945, os posteriores Plano Marshall e Pacto de Varsóvia, até o período de transição dos anos 80 para os 90, fase na qual se reescreveu e se reconfigurou o quadro comum europeu, ampliou-se a hegemonia norte-americana e o alinhamento das economias mundiais ao fenômeno da globo-colonização<sup>15</sup>. Internamente, desmorona na União Soviética não somente o Estado socialista, mas a credibilidade que o mesmo detinha frente à população em um processo de mutação das instituições, diluição de seu corpo operacional em outras áreas e serviços, reivindicações populares e a insustentabilidade das forças políticas atuarem na contenção de uma efetiva penetração da cultura política e de consumo advinda do Ocidente. Este ponto será gradual e reiteradamente referido no decorrer deste capítulo, tendo em vista suas problemáticas filosóficas e sua necessária e constante sustentação teórica.

Ainda que o presente estudo não seja tematicamente voltado à compreensão plena das relações internacionais ou da história política do século XX, torna-se premente abordarmos, ainda que superficialmente, questões acerca destes tópicos, não por simplesmente compreendermos sob o viés do materialismo dialético o cinema, a arte e a cultura como partes integrantes de uma superestrutura alavancada, ou ao menos sustentada, por questões econômicas e políticas determinantes - visto “a rejeição, pela concepção marxista, da acentuada separação e do isolamento dos ramos particulares da ciência [...] [pois] nem a ciência [...] nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior”

---

<sup>15</sup> Aderimos ao termo cunhado pelo frade dominicano Frei Betto em substituição ao usual “globalização”, pois o teórico afirma que tal processo consiste na “imposição ao planeta de um modelo de sociedade consumista anglo-saxônica” e não a um processo isonômico entre diferentes povos e culturas dispostos pelo globo, conforme afirmou em conferência proferida na data de 15/03/2016 na Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8xrwOMZvUkE&list=WL&index=7&t=1181s>>.

(LUKÁCS, 1945 apud MARX; ENGELS, 2012, p. 12) - mas por entender que as obras surgidas dialogam em um jogo de forças com a mesma conjuntura, exercendo uma função de deglutição dessa mesma realidade, de subversão das imposições trazidas pela infraestrutura política e econômica, de uma busca de fendas nesse panorama amplo que se impinge, assumindo a posição discursiva de reafirmação do *status quo* ou de sublevação clandestina ou aberta de seus interlocutores. Conforme apontou Marcuse (2011, p. 297), “essa imagem da arte como técnica no construir ou no guiar a construção da sociedade requer a inter-relação da ciência, da técnica e da imaginação para construir e sustentar um novo sistema de vida”.

Com a entrada de Mikhail Gorbatchiov na condição de Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética, em março de 1985, através de uma plenária do Comitê Central, deu-se início a uma política transitória entre o regime socialista e a economia de mercado, que buscava reformar algumas estruturas burocráticas do partido e da sociedade soviética, sob o nome de *Glasnost* (Гласност) ou *Transparência* e *Perestroika* (Перестройка) ou *Reestruturação*. Ainda que tais mudanças tenham sido implementadas logo após a mudança na liderança política do país (abril de 1985), elas vinham sendo debatidas há mais tempo e formuladas nas reuniões partidárias exclusivas aos membros da burocracia, ao passo que “um exame imparcial e honesto [os] levou à única conclusão lógica: o país estava à beira de uma crise” (GORBACHEV, 1987, p. 23).

A necessidade de mudança estava ganhando corpo não somente no campo material da vida, mas também na consciência do povo. Pessoas com experiência prática, senso de justiça e empenho para com os ideais do bolchevismo criticavam a prática estabelecida de agir e notavam com preocupação os sintomas da degradação moral e da erosão dos ideais revolucionários e valores socialistas. (Ibid., p. 23-24).

Vale informar que o que foi proposto pelo então Secretário-Geral do Partido era uma reforma de diretrizes nos caminhos políticos adotados pela URSS, mas não, ao menos a nível de discurso, de substituição de regime ou mesmo de esfacelamento de suas fronteiras políticas, conforme argumenta várias vezes em seu livro de 1987. Segundo Gorbatchiov, a *Glasnost* consistia na revelação dos privilégios ilegais usufruídos por uma casta da burocracia corrupta da União Soviética (Ibid., p. 32), agora desnudadas e tornadas públicas, tidas, inclusive, como uma das grandes causas da crise, somadas à desaceleração produtiva, ao passo que a *perestroika*

equivale ao “fato de que [esta proposta] *une o socialismo com a democracia* e revive o conceito leninista de construção socialista na teoria e na prática” (Ibid., p. 37), ou seja, no âmbito da argumentação situa uma abertura política como renovação dos ideais perdidos do leninismo, mas na prática, promove uma abertura econômica, flexibilização da censura – inclusive com o regresso ao país do intelectual exilado Andrei Sakharov (Андрей Сахаров), em 1988 – maiores liberdades individuais e prepara o país para aquilo que vem a tornar-se o fim da Guerra Fria e o desaparecimento das repúblicas socialistas no Leste Europeu.

FIGURA 14 - A PERESTROIKA COMO O SALTO NO DESCONHECIDO



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Um dos pontos cruciais tratados nessa época era a corrida armamentista e a iminência de uma guerra nuclear entre as potências globalmente hegemônicas, panorama este com o qual a humanidade flertou por toda a segunda metade do século XX, levando em conta a intensificação dos atritos diplomáticos entre os dois principais polos e suas ramificações armadas (in)diretas – Guerras do Vietnã e da Coreia, golpes militares na América Latina, etc. – e os altos gastos com ciência e tecnologia voltadas

ao desenvolvimento bélico. Tendo em vista que a URSS encontrou grande crise econômica nos anos 70 – a estagnação da Era Briéjniev – os exponenciais orçamentos destinados ao desenvolvimento de armas teriam que ser substancialmente cortados ou haveria um colapso econômico em solo soviético, o que desestruturaria por completo sua herança socialista. “Qualquer demora para implantar a *perestroika* poderia levar [...] a uma situação interna exacerbada que, em termos claros, constituiria um terreno fértil para uma grave crise social, econômica e política” (Ibid., p. 15).

Na verdade, na década de 1970 era claro que não só o crescimento econômico estava ficando para trás, mas mesmo os indicadores sociais básicos, como o da mortalidade, estavam deixando de melhorar. Isso minou a confiança no socialismo talvez mais que qualquer outra coisa, pois sua capacidade de melhorar a vida da gente comum através de maior justiça social não dependia basicamente de sua capacidade de gerar maior riqueza. [...] O termo *nomenklatura*, praticamente desconhecido antes de 1980, a não ser como parte do jargão administrativo do PCUS passou a sugerir precisamente a fraqueza da interesseira burocracia do partido da era Brejnev: uma combinação de incompetência e corrupção. E, na verdade, tornou-se cada vez mais evidente que a própria URSS operava basicamente por um sistema de patronato, nepotismo e suborno. (HOBSBAWM, 1995, p. 362-3).

Neste período grandes mudanças na política econômica global alteraram o sistema monetário internacional como a mudança de taxas cambiais fixas para flexíveis com o fim do Acordo de Bretton Woods, em 1971, o que desestruturava várias economias com o aumento do fluxo de capitais em contraposição à anterior política estacionária, modificando inclusive a liquidez de suas moedas. Entre 1945 e 1971 a validade do acordo e o controle de capitais tinha como propósito “conciliar a estabilidade do câmbio com outros objetivos: no curto prazo, programas conjuntos de reconstrução no pós-guerra; a longo prazo, a busca do pleno emprego” (EICHENGREEN, 2012, p. 249). Condição esta transformada na década de 70 e que atingiu a, até então existente, solidez econômica da União Soviética. Ademais, os Estados Unidos aderiram a uma política deflacionária e surgiram novos produtores de petróleo no cenário internacional, o que provocou uma desestabilização dos preços praticados e a emergência de eixos periféricos na Ásia como substituição do poderio europeu em queda (VAISSE, 1996, p. 175-6).

Nesta conjuntura a União Soviética se defrontou com problemas como o alto custo energético, tentativas com a energia nuclear, redução na força trabalhista e diminuição da produção alimentícia - “comprar trigo no mercado mundial era mais fácil

que tentar resolver a aparentemente crescente incapacidade da agricultura soviética de alimentar o povo da URSS” (HOBSBAWM, 1995, p. 363) - o que colocava em xeque o modelo agrícola coletivo, e deixava claro que “no campo civil, o problema [era] ainda maior” (KENNEDY, 1989, p. 469), urgindo uma modernização política que se contrapusesse ao quadro instaurado de “cisão entre palavras e atos”, visto que “tudo que era proclamado nas tribunas e impresso nos jornais e livros foi posto em dúvida. Começou a decadência da moral pública [...] a sociedade estava ficando cada vez mais ingovernável” (GORBACHEV, 1987, p. 21-23).

Como todas as grandes potências, portanto, a U. R. S. S. tem de fazer uma escolha em sua distribuição dos recursos nacionais entre: (1) as exigências dos militares – nesse caso, com a sua capacidade inata de defenderem as necessidades de segurança da Rússia; (2) o crescente desejo da população russa de bens de consumo e melhores condições de vida e de trabalho, para não falarmos de melhores serviços sociais para conter as altas taxas de mortalidade e doenças; e (3) as necessidades da agricultura e indústria, de novos investimentos de capital, a fim de modernizar a economia, aumentar a produção, acompanhar o avanço dos outros e, a prazo mais longo, satisfazer as necessidades tanto defensivas quanto sociais do país. (KENNEDY, 1989, p. 473-4).

Foi, portanto, em meio a esta situação política e econômica específica em âmbitos macro e micro, de dilemas contrastantes entre o espírito soviético enfraquecido e o mundo até então por ele proibido e demonizado para o qual a contemporaneidade russa se abria, que Nikita Mikhalkov inicia a produção de uma obra composta parcialmente como retrato pessoal e familiar e, por outro lado, como reflexo dialógico e colisivo com as amplas situações que se impõem sobre o país nessas duas décadas germinativas de indubitáveis transições, uma obra composta a partir do entrecruzamento das “dimensões que variam entre o público e privado, tempo cronológico (histórico) e tempo subjetivo (memória), e [...] [onde] se relacionam à noção de real (factual) e ficcional” (VENTURA, 2013, p. 263). Um período de “dinâmico (res)surgimento de narrativas nacionais, identidades locais, e de mordaz criticismo em direção aos protocolos, estratégias e administração soviética” (NÄRIPEA, 2011, p. 215), quando “o novo cinema soviético foi tentando romper os tabus vigentes na sociedade, em relação às suas mazelas [...] [e] foram saindo das prateleiras numerosos filmes que estavam ‘congelados’ desde muitos anos” (SCHNAIDERMAN, 1997. p. 209).

Não há uma leitura consensual acerca das reais causas que propiciaram a substituição do paradigma socialista, com suas causas alocadas tanto internamente quanto externamente às fronteiras do país, ou mesmo sobre o caráter valorativo dessa mudança, pautando-se tal análise sobre um *ethos* subjetivamente instituído que concebe os sucessivos modelos políticos em graus progressivamente evolutivos. No entanto, é claro que tamanha transição carrega em si elementos advindos de uma abertura política mesclados ou propulsados pelo enfraquecimento político interno e à sua porta – países como a Polônia, Hungria e a Tchecoslováquia já se distanciavam da hegemonia soviética – sendo unanimemente reconhecida a grande transformação provocada na esfera global com o desmoronamento do *establishment* socialista do Leste Europeu.

### 3.2. Memória, Arquivo e Oralidade em Mikhalkov

*Not everything we say means  
what we intend it to mean.  
Martin Esslin*

O filme em questão, *Anna: dos 6 aos 18*, tem a filha do diretor - Anna Mikhalkova (Анна Михалкова) - como “protagonista”, um destaque na verdade mais descritivo e temático do que uma contundente inserção no desenvolvimento narrativo da obra, visto que sua presença não se restringe ao título, tampouco conduz de maneira homogênea a progressão factual da história retratada – a história da Rússia, a construção do socialismo *in loco*, sua solidificação, ruína e decorrente substituição, assim como a incógnita identidade russa oscilante entre Ocidente e Oriente, anticlericalismo e ortodoxia cristã, revolução e tradição, soviète e aristocracia – visto ela não ser um agente histórico com forças para tal, mas uma parte integrante dessa conjuntura em movimento. Embora ouvida em diferentes momentos da história (entre 1979 e 1991) e com aparições em diferentes momentos do encadeamento linear da narrativa – vale salientar que a progressão temporal da diegese é linear e o aparecimento da protagonista respeita essa lógica, exceto por um breve instante de reminiscências – a construção fílmica não se faz no entorno da “protagonista”, mas tem ela como ponto de partida e de entrelaçamento do micro e do macro, do subjetivo e do objetivo, do mundo interior e do mundo externo ao indivíduo, sendo este indivíduo não a própria Anna, mas seu pai, que através da jovem filha e de seu diálogo com ela,

constrói um discurso proferido *por si e sobre si* – sua condição de pai, sua ligação com as gerações pregressas, sua preocupação com o futuro da Rússia, sua crítica ao socialismo e seu flerte com a aristocracia russa.

Anna serve como signo de um período em transformação, a personificação das mudanças assistidas, fragmento de uma geração-*perestroika* nascida no momento anterior a esta fase de abertura, mas que a vivenciou nos anos de juventude, indivíduo-símbolo de uma coletividade em uníssono com a voz de Mikhalkov, voz esta que ofusca posições antagônicas ao fazer ecoar de maneira proeminente aquela que vemos na película. Assim, Anna surge no filme conforme os anos passam e sua maturidade se faz presente, seu envelhecimento demarca a construção de uma consciência mais ampla que se forma e se abre para a leitura do mundo em transformação, seus anseios enquanto indivíduo se complexificam e se coadunam com as perspectivas socialmente construídas, com os discursos surgidos em seus meandros, fomentados ou reprimidos através de seus inerentes embates, e com os desejos (sublimados ou não) da coletividade conforme os anos (e a narrativa) avançam, ao passo que sua leitura dos acontecimentos e sua aparição na história fílmica depende da progressão – ou ao menos a ela se relaciona diretamente – da aparição de fatos históricos selecionados por aquele que espacialmente externo à narrativa comanda a progressão temporal, elege heróis e detratores, conta e reescreve a história pátria em um momento *sui generis*.

Desta forma, quem fala não é Anna, mas Mikhalkov, que na construção da obra “utiliza diferentes mecanismos para falar de si, ou seja, utiliza o outro para proferir seu próprio discurso ou chega a manipular todo um conjunto de materiais de arquivo, registros, para servirem como base para apoiar seus argumentos e sentimentos” (VENTURA, 2013, p. 271), um exercício de autorreferencialidade, ainda que nos conduza a crer ora na objetividade documental ora no protagonismo da jovem Anna. Assim como a jovem garota não é o sujeito que fala, o tema também não é sua vida – ainda que o diretor parta do relato familiar, pessoal, subjetivo e intimista, amparado ideologicamente numa aversão ao modelo político socialista –, mas a Rússia e sua identidade entremeada entre o passado e o presente, entre fragmentos de um “mundo em desmoronamento” e as lacunas de um futuro incerto. Boris Schnaiderman, nascido na Ucrânia, em 1917, radicado no Brasil desde 1925 e detentor de intensa vida intelectual em nosso país, ao acompanhar este processo relatou:



[...] tal como na literatura russa de hoje, surge no cinema a vacilação entre a ficção e o documento [...]. Enquanto em outros países o realismo está ligado a um tratamento convencional da realidade, na Rússia a premência dos problemas permite tornar o cinema uma continuação da vivência do povo. Não haverá algo semelhante entre esta experiência e o cinema neo-realista italiano das décadas de 40 e 50? [...]. Um exemplo de cine-verdade que não me parece muito feliz apareceu recentemente em nossos cinemas: *Ana dos 6 aos 18*, do já citado Nikita Mikhalkov. [...] Acontece que o filme todo é construído de acordo com uma proposição ideológica: a defesa dos valores tradicionais, da família, do solo, das “raízes”, do “autenticamente russo”, em oposição tanto ao Estado sem Deus e defensor do materialismo ateu como à penetração do rock e dos vícios do mundo ocidental. Note-se que é muito simples e linear propor uma linha ideológica e em obediência a esta enfileirar cenas filmadas, sobre acontecimentos do dia. O recurso foi muitas vezes utilizado nos filmes do “realismo socialista”, em defesa da posição diametralmente oposta. E o próprio interrogatório, a que Ana é submetida todo ano, tem muito de artificial e que soa falso. (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 210-11).

Schnaiderman desnuda a postura ideologicamente direcionada de Mikhalkov na execução da obra, o que se torna amplamente perceptível pelo expectador em poucos minutos de filme, “um exemplo de cine-verdade” no qual há a sujeição dos fatos históricos e seu encadeamento a um modelo ideológico amplamente conhecido, visto a pretensa inclinação do diretor à Rússia Imperial, conforme nos atesta suas obras ficcionais anteriores e posteriores, e que aqui não diferentemente se anuncia novamente sob a forma de um maniqueísmo construído entre o mundo socialista e o não socialista (binômio natural do período), mas também entre o mundo da tradição (lança mão da história familiar para tal) e o mundo da severa iconoclastia antimonárquica e antirreligiosa socialista (sobre as imagens de mulheres idosas de joelhos pelo campo. Narra em *voice-over*: “essas mulheres estão indo ajoelhadas para um lugar onde havia uma igreja antes dos bolcheviques destruírem-na. Elas beijam as árvores que testemunharam a vida da igreja, bem como a sua morte.” (MIKHALKOV, 1993)).

FIGURA 15 – SUPOSTAMENTE O LOCAL ONDE HAVIA UMA IGREJA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Outro ponto suscitado na citação anterior é a sujeição anual (na verdade, com algumas lacunas temporais) de Anna ao interrogatório conduzido por Mikhalkov frente à câmera, registros esses apresentados ao longo do filme e que denotam a construção gradual da obra, visto o crescimento físico e o amadurecimento psicológico da protagonista claramente perceptível nas imagens, somados à narração e linearmente dispostos na linha de desenvolvimento narrativo – inicia-se com Anna ainda na infância, em fase de alfabetização, soletrando o título de Anna Karenina (Анна Каренина), obra de Tolstói (Толстой) (talvez a origem de seu nome), avança para sua adolescência e se encerra com o ingresso na vida adulta quando da iminente emigração à Suíça – que, segundo Schnaiderman, é frágil do ponto de vista formal e ausente no que tange à credibilidade objetiva, ao convencimento e à plausibilidade do discurso.

Para ser honesto, nesta época, em 1980, eu não sabia ainda que filme ia fazer. Eu sentia, intuitivamente, é claro, que podia ser um documento importante, embora eu ainda não pudesse ver a sua forma. Eu tinha simplesmente decidido filmar um rolo por ano, fazendo à minha filha as mesmas 5 perguntas simples. (MIKHALKOV, 1993).

Perguntas estas que se diluem pelo filme, retornam em diferentes momentos, ou melhor, são refeitas em situações distintas da história pessoal de Anna, da família, do diretor (sujeito *parcialmente oculto* na obra) e da Rússia, não se apresentam uniformemente ao passar dos anos, mas remetem permanentemente à mesma diligência, suscitam as mesmas questões ainda que as palavras que conduzam o “interrogatório” se apresentem modificadas ocasionalmente. Questionamentos subjetivos amplos como “o que você mais ama?”, “o que mais a amedronta?”, “qual é a coisa que você mais deseja?” e “o que você mais odeia?” são repetidamente elaborados ao longo do tempo, obtendo em contrapartida, respostas, por parte de Anna, que se inter-relacionam e se interpõem a imagens de arquivo, de noticiário televisivo, registros familiares do diretor ou mesmo material excluído (e censurado) de obras pregressas, como trechos de *Alguns dias na vida de Oblomov*, obra de 1980, os quais, em conjunção ou relação dialética obtida através da montagem em *Anna*, traçam um contraponto entre a infância no arcaico e nostálgico mundo russo pré-soviético dos tempos aristocráticos e a infância sob a égide socialista, sob aberta doutrinação política, condução ideológica do Estado e vasta intervenção do Partido em todas as esferas da vida coletiva. “Meu objetivo, ao comparar, as duas infâncias, a da menina no Império Soviético e a do menino no Antigo Império Russo, foi localizar seu ponto de divergência e descobrir se convergiriam outra vez” (MIKHALKOV, 1993).

FIGURA 16 – O JOVEM OBLOMOV



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 17 – A JOVEM ANNA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

Inclusive, no próprio filme, Mikhalkov denuncia a existência de intensa censura à qual estavam submetidos os artistas e intelectuais de então, assim como a impossibilidade de lançamentos e publicações de qualquer espécie sem o prévio consentimento governamental. Desta forma, o filme *Anna* havia sido produzido clandestinamente e seu material fílmico foi oneroso, obtido por meios escusos e processado secretamente, condição comum para obras que “apesar das proibições burocráticas, e até mesmo perseguições, prepararam moralmente o povo para a perestroika” (GORBACHEV, 1987, p. 24).

Um dos tópicos da obra sobre o qual devemos nos debruçar é o uso de imagens de arquivo, caras à construção narrativa da obra e sem as quais o caráter documental e objetivo, sócio-político amplo em diálogo com os acontecimentos regionais e a modificação global em âmbitos culturais, geopolíticos e econômicos já abordados, do filme, assim como a inteligibilidade alcançada sobre a progressão cronológica e o desenvolvimento narrativo amalgamado à sequencialidade dos fatos históricos, ficaria aquém. O uso do arquivo, embora prática corriqueira na produção audiovisual documental, muitas das vezes não é problematizado – “O que significa se *orientar* na imagem? Ou ainda mais: O que significa se orientar no arquivo labiríntico dos textos e imagens continuamente mesclados, ligados, reunidos e destruídos todos juntos?”

(DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 2) –, mas denota a existência de uma relação toponomológica na obra, portanto, uma relação de poder sobre as imagens utilizadas, localizadas em pontos arbitrariamente escolhidos e lá mantidos em exercício da *lei*, voltados a trazer para a obra um caráter realista, neutro, no mínimo verossímil e objetivo, relação esta que se serve da carga histórica que atribui analogia às imagens “objetivas” obtidas na fotografia e no cinema – “a foto é essencialmente, *ontologicamente*, objetiva [...] mais crível do que a pintura. A foto possui *poder irracional que arrebatava nossa crença*.” (BAZIN, 1975 apud AUMONT, 2002, p. 200-1) – e que *domiciliadas*, exercem um fator de *consignação* nos parâmetros teorizados por Jacques Derrida, quando analisa o arquivo e suas funções modernas.

*Arkê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza, ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. [grifos do autor](DERRIDA, 2001, p.11).

Portanto, o arquivo conserva – ainda que atenuadas ou obliteradas – tais relações tanto na sua origem e fabricação, quanto no seu uso, ou seja, na captação das imagens utilizadas, na sua guarda/ocultamento, preservação/destruição e na sua aplicação *a posteriori*, integral ou fragmentária, no caso, na obra *Anna*. O arquivo detém o princípio reorganizador (ordenador, melhor dizendo) sobre si mesmo, sobre o preservar-se e sobre o fato *ali* preservado, portanto, a arquivística inexistente dissociadamente às relações de poder estabelecidas, sejam elas constituídas e alocadas no passado ou no presente. Sua posse requer e legitima seu detentor em sua interpretação e em seus diversos usos, o que, nas mãos de Mikhalkov, foram direcionados a compor um discurso consonante à *unidimensionalidade* premente em fins da Guerra Fria, um discurso entusiasta *ma non troppo* frente à abertura de mercado e a condução substitutiva do modelo socialista, tema o qual nos debruçamos ao longo do trabalho.

É bem verdade que o conceito de arquivo abriga em si mesmo esta memória do nome *arkê*. Mas também se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece. [...] “arquivo” remete ao *arkê* no sentido *nomológico*, ao *arkê* do comando. [...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os

*arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar [...] que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. [...]. Foi assim, nesta *domiciliação*, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram [...] [e se deu a] passagem institucional do privado ao público. [...]. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. [grifos do autor](DERRIDA, 2001, p. 12-4).

Desta forma, a *função arcôntica* exercida por Mikhalkov não somente fala através de tais fragmentos de arquivo, mas os costura com os registros pessoais e familiares de modo a dar a esses – de mais fácil moldagem e condução estrutural – maior autoridade, maior respaldo objetivo proveniente não só de fatos históricos amplamente conhecidos, mas apresentados em imagens extradiegéticas de fabricação externa ao filme e por sujeitos históricos muitas das vezes anônimos, o que fortalece o discurso “neutro” e assertivo de sua obra pelo fato de negligenciarmos a mão humana em sua intervenção processual. Relatos pessoais natimortos – artificiais e que soam falsos, na descrição de Schnaiderman – que encontram sua potencialidade discursiva nos elementos externos a eles (as imagens de arquivo) com a qual interagem e se somam, o que demonstram que isoladamente, não constituem nada mais significativo além de filmes pessoais e familiares, ainda que a obra recorra à oralidade de Anna (diegese) e de Mikhalkov (*voice-over*) como condução narratológica e à memória familiar e coletiva (tradição e política). Didi-Huberman, ao discorrer sobre o arquivo de imagens do holocausto e a dor causada àquelas vítimas que experienciaram a história quando defrontadas com as imagens do fato, envolvidos pela oposição racional e científica entre o relato vivido (subjetivo) e o imagético posto à frente (objetivo) e a inerente desrealização dessas imagens (um certo “esquecimento”, efeito do trauma), aponta que nesse caso paira a “insegurança do *ter visto* e a certeza do *ter vivido*” (2007, p. 4), condição que cremos ser comum a obras que se voltam à memória, à oralidade, ao uso de arquivo pessoal e à composição narratológica sedimentada sobre os relatos históricos do sujeito (espaço micro) e da

coletividade (espaço macro) entre o binômio pessoal-transpessoal, características largamente presentes na obra aqui estudada.

A imagem nunca é só uma incisão no mundo da visibilidade. É, ainda mais, uma marca, um rastro visual do tempo, que intencionou tocar a imagem, mas também dos tempos complementares – forçosamente anacrônicos, heterogêneos entre si - que a imagem, como arte da memória, necessariamente agrega. É cinza mesclada, mais ou menos quente, de distintos fornos. Por isso *arde a imagem*. Arde de realidade, pois se aproximou a ela por um momento [...]. Arde no fulgor, a dizer, na possibilidade visual que se abriu a partir de sua mesma extinção. Finalmente, a imagem arde de memória, a dizer, flameja inclusive quando já é cinza: uma forma de dar expressão a sua vocação de vida póstuma. (Ibid., 2007, p. 12).

Vida póstuma atrelada à imagem que passa a existir na sua não-materialidade, emigrada para a memória individual ou coletiva como um fragmento moldado pela força da experiência vivida e da experiência do relato de outrem, realocação da imagem que passa a habitar o *topos* da abstração que, por diversos fatores, perde o rastro que poderia nos nortear até sua origem, e passa a ser vivida como experiência de si. Oralidade, memória e história do tempo presente são conceitos que se envolvem e que devem ser analisados para tecermos uma compreensão ampla da construção narrativa e estética de *Anna*, não somente pelo fato do autor ressuscitar a tradição da Rússia aristocrática como crítica ao *modus vivendi* sob a égide socialista, mas por lançar mão de tais componentes – a entrevista, por exemplo – no que concerne à fabricação do fato, à *invenção da fonte* (VOLDMAN, 2000) e do efeito sensível na obra em questão. Como *invenção da fonte* entendemos a condução estritamente parcial de Mikhalkov na obtenção do *testemunho-não-sujeito* (VOLDMAN, 2000) de Anna, entrevistada, destinada a responder as mesmas perguntas em momentos de exacerbação da conjuntura política, entremeada por informações jornalísticas, familiares,..., que seguramente conduziriam seu pensar, e que dá seu testemunho não como agente histórico relevante na consecução dos fatos, visto que ela não é parte dominante dos mesmos, mas como um espectador “externo” a eles, ainda que integrante de uma dada “memória de caráter coletivo”. Conforme discorre Rousso,

a memória [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. [...] Se o caráter coletivo de toda memória individual nos parece evidente, o mesmo não se pode dizer da ideia de que existe uma “memória coletiva”, isto é, uma presença e, portanto, uma representação do

passado que sejam compartilhadas nos mesmos termos por toda uma coletividade. (ROUSSO, 2000, p. 94-5).

Essa dita memória ou experiência histórica coletiva diluída e contida amorficamente na opinião dos indivíduos pode ser ainda mais latente na opinião daqueles que vivem na infância, como Anna ao longo dos anos em que o filme foi realizado, e que, portanto, possuem uma leitura de mundo muito restrita subjugados à constante “manipulação” – e aqui me refiro ao sentido mais ameno, aquele de “condução” – dos familiares, além de sofrer impacto formativo pela mídia, que subverte potencialmente a impressão que se tem do real e do acontecido (objetivo) ou vivido (subjetivo). “Na sociedade moderna nossas imagens do passado são conservadas e transmitidas através do tempo não só por meio da experiência vernacular, mas também como construções culturais administradas e mediatizadas” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2000, p. 76). Situação análoga é também relatada por Baudrillard quando este se debruçou sobre a “Revolução” romena ocorrida sobre os levantes populares em Timisoara no ano de 1989 e televisionados *pari passu* à escalada física do conflito e a tomada do poder pelos opositores políticos, e afirma que “muitas testemunhas romenas falam dessa perda do acontecimento, da percepção ou da experiência viva que eles possuem, pela imersão na rede midiática, por essa prisão domiciliar, de certa forma, na tela audiovisual” (BAUDRILLARD, 1993, p. 148).

[...] até nossas memórias obedeceriam às convenções da representação cinematográfica do passado. Tem havido muita preocupação com a penetração da cultura popular no processo de rememoração, com a possibilidade de as pessoas passarem a relatar as experiências que viram na televisão, por exemplo, como se fossem suas, substituírem suas experiências de testemunhas oculares ou participantes. [...] Teme-se que a cultura de massa empobreça “nossas memórias originais” e que uma versão mais homogeneizada tome seu lugar. Teme-se também perder a comunidade e a identidade, já que a tecnologia de massa modifica não só nosso sentido do temporal, mas também a natureza especificamente espacial do lembrar. A noção de que podemos nos “lembrar”, por exemplo, do assassinato de Kennedy significa que nos lembramos de como foi apresentado na televisão ou no rádio, e não de termos a experiência direta desse evento. [...] Irina Sherbakova, ao entrevistar recentemente ex-internos em campos de trabalho forçado russos, constatou que muitas de suas memórias se assemelhavam às histórias do *Arquipélago Gulag*, de Solzhenitsyn. Para Sherbakova, “a grande quantidade de informação que emana das pessoas frequentemente parece ocorrer pela imolação de suas próprias memórias, até que começa a parecer que tudo o que sabem aconteceu pessoalmente com elas.” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2000, p. 90-91).



Ainda que o relato oral no filme *Anna* não consista em um elemento de análise contextual acadêmica, mas em um recurso de linguagem audiovisual que possui relação estética e poética com o todo da obra, a entrevista e o testemunho registrado suscita o *postulado do sentido da existência* narrada (BOURDIEU, 2000), ou seja, apregoa o mesmo relato como crível e o utiliza como caminho ao *pathos*. Portanto, ainda que o diretor possua liberdade criativa e flexibilidade de método na composição da obra (um “mero” documentário), sua condução na reconstrução do fato valida tal trabalho como uma obra histórica, ou historiograficamente audiovisual – “um acontecimento recontado torna-se história resgatada” (NICHOLS, 2005, p. 59) – tão ficcional quanto o texto historiográfico convencional – “podemos conferir sentido a um conjunto de acontecimentos de muitas formas diferentes” (WHITE, 2001, p. 102) – pois, “não se pode negligenciar a dimensão radiofônica, cinematográfica, mas sobretudo televisiva, dessa presença da história do presente” (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 18).

A oralidade tornou-se ferramenta decisiva no surgimento de uma *história vista de baixo*, “atenta às maneiras de ver e de sentir, e que às estruturas ‘objetivas’ e às determinações coletivas prefere as visões subjetivas e os percursos individuais, numa perspectiva decididamente ‘micro-histórica’” (FRANÇOIS, 2000, p. 4), o que formalmente ocorre em *Anna*, visto que a partir de relatos da jovem menina e sua vida em família, somados à descrição do autor quanto aos seus antepassados, conduzem a uma história do micro para o macro, e tecem, a partir de fragmentos subjetivos de Mikhalkov, uma história política e cultural dos últimos 80 anos da Rússia. Ainda que formalmente esta passagem teórica do micro para o macro e a escolha de personagens “anônimos” elaborem uma história “democrática” da cultura e possa em quesitos metodológicos se assemelhar ao modelo materialista histórico, vale ressaltar que a personagem central da narrativa (Anna) assim como diretor não pertencem às camadas populares, mas fazem parte “deste cortejo triunfal que conduz os dominantes a marcharem por cima dos que, ainda hoje, jazem por terra” (BENJAMIN, 1981 apud LÖWY, 2011, p. 21), pois não só proveem de uma família aristocrática e de grande reputação, como reproduzem continuamente o discurso dos vencedores, amplamente difuso nas obras de Mikhalkov e, sobretudo, em *Anna*, obra na qual refutar o socialismo soa como uma missão histórica. Como concepção dialética da cultura, Benjamin salientou que civilização e barbárie não se excluem, mas formam

uma unidade contraditória, pois “não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie” (Ibid., p. 23), ou seja, a aristocrática cultura russa eleita por Mikhalkov como modelo só se fez concreta através da exploração de outra classe social aliada das forças decisórias, que, embora tenha enfrentado outros problemas posteriormente, passou ali a ser incluída no horizonte político após 1917.

O que buscamos desnudar é a forte coerção do autor sobre a entrevista que supostamente consiste no relato de uma jovem inocente observadora, em sua simplicidade, da realidade política do país, e, portanto, questionar a validade de seu testemunho (ou ao menos apontar o verdadeiro sujeito que ali discursa). Conforme disse Ventura (2013, p. 265) quanto ao uso de imagens de arquivo, e aqui ampliamos este comentário ao uso dos depoimentos de sua filha, “Mikhalkov [...] toma o que é do outro e mostra o que lhe é próprio, sua visão de mundo, para desconstruir o discurso originário da imagem e transformá-lo em seu próprio discurso, em sua narrativa.” Narrativa que firma a tessitura entre memória, tradição, historicidade, família e personalidade em fluxo condutor entre as gerações da família Mikhalkov, ao se partir da extremidade que dá título ao filme (o polo mais jovem) e se rumar à outra, onde vive (ou “arde”) na memória, o pintor Vassilii Surikov (Василий Суриков) – “emergente de uma provinciana família cossaca para tornar-se um dos principais pintores da Rússia do século XIX” (CONDEE, 2009, p. 90) –, passando pelo irmão, também cineasta, Andrei Mikhalkov-Kontchalovskii (Андрей Михалков-Кончаловский), sua mãe, poeta a quem dedica o filme e muitos minutos da obra, Natalia Piérovna Kontchalovskaia (Наталья Петровна Кончаловская), e a vida de seu pai, renomado escritor de poesia infantil, “cujos versos todas as gerações de nossa terra conheceriam”, Siérguiéi Mikhalkov (Сергей Михалков), o que denota, sobretudo, o caráter aristocrático da família, sua condição economicamente privilegiada, detentora de status e pertencente à esfera da cultura e das artes desde os tempos que antecederam à Revolução de Outubro.

Mikhalkov é desinibido em sua visão de uma Rússia textual explicitamente tradicionalista em sua orientação política, Ortodoxa em seu sistema de crenças e patriarcal em seu ordenamento sexual. Isto é um conservadorismo esclarecido que reivindica o progresso real por força de suas distinções ostensivas das práticas ocidentais, incluindo suas categorias de justiça e coletividade. [...]. Contraposto a uma Europa Ocidental enfraquecida e perdulária, sua Rússia é assertivamente diferente em sua saudável barbárie. Contraposta aos Estados Unidos, a Rússia de Mikhalkov é assertivamente

européia em sua requintada conservação da alta cultura. [...]. Mikhalkov é visto com ambivalência pela *intelligentsia* liberal por uma variedade de razões, algumas mais explicitamente enunciadas do que outras. Entre essas razões está o *continuum* providencial de sua família, o privilégio, suas pretensões à preeminência czarista e soviética. Esse *continuum* contrasta amplamente com a experiência de seus pares e as narrativas centrais dos traumas russos. (CONDEE, 2009, p. 86-7).

Tal condição material e social de Mikhalkov se opõe ou minimamente atribui incredibilidade às dificuldades por ele apregoadas em *voice-over*, como o alto custo dispendido com os materiais fílmicos e os processos laboratoriais necessários, a dificuldade de acesso aos mesmos e a arriscada missão em manter consigo o material bruto, visto que o forte teor antissoviético da obra foi atribuído incisivamente em fase de montagem através da adição de narração, interposição dos planos e da construção de sentido, nos moldes tradicionalmente russos/soviéticos de se fazer cinema. Ademais, desde 1985, com o decreto da *glasnost*, a agenda “jornalística” soviética passou a incluir “um vasto alcance de tópicos e temas previamente banidos para as *zonas além das críticas*” (MCNAIR, 2006, p. 169), o que deu maior liberdade aqueles que produziam e difundiam informação. Em 1987, Mikhalkov fundou sua produtora TRITE (ТРИТЭ), que, segundo Condee, tem sua subsidiária *Rossiiskii arkhiv* (Российский архив) “especializada na publicação de documentos, memórias e outros materiais arquivísticos da história doméstica e da diáspora da Rússia, incluindo sua herança religiosa” (CONDEE, 2009, p. 88), condição que posteriormente deu ao cineasta papel central na “vida cultural russa inseparável da política do Kremlin” (e que se mantém até os dias atuais em franco estreitamento). Neste período também houve a permissividade governamental frente às críticas que se consolidavam atinentes à *nomenklatura*. “O desmascaramento cinemático do stalinismo continuou com velocidade após 1991, mas em filmes que seguiam uma agenda muito diferente dos propósitos declarados [...] de restaurar as *normas leninistas*” (GILLESPIE, 2003, p. 74).

FIGURA 18 - AUTORRETRATO DE SURIKOV



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 19 – ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA MIKHALKOV



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

Mikhalkov expõe abertamente sua concepção quanto ao papel da família tradicional como proteção do indivíduo frente ao mundo externo, sua incidência sobre o fortalecimento da identidade autóctone e da formação do sujeito, condição comum entre ele e a filha Anna, mas não recorrente entre a população nacional [sic], e cultua os laços históricos firmados com a ortodoxia russa, quando afirma que o Estado Soviético possuía tudo, exceto Deus. Quanto a sua inclinação à aristocracia, Condee (2009, p. 97) aponta a existência de uma longa continuidade que se fez manifesta em diversas de suas obras, pois “cumulativamente [...] vêm expressar um *pathos* que [...] olha para trás ao invés de para frente, invoca a nostalgia em vez da antecipação, e vê a impotência humana e a fragilidade no lugar do voluntarismo e da força.” O peso da tradição pátria (salientada como pré-revolucionária e aristocrática) e familiar sobre o indivíduo é ressaltado. No entanto, a importância de seus ascendentes na União Soviética foi atenuada (ou propositalmente negligenciada) – seu pai foi o escritor dos versos do Hino Nacional da União Soviética (*Gossudarstvennyi gimn Soviétского Soiuza*)(Государственный гимн Советского Союза), em 1944, e na sua revisão *desestabilizada* de 1977 – assim, “podemos compreender que essa escolha do diretor em não abordar muito essas questões seja pela sua divergência com o comunismo” (VENTURA, p. 266).

Memória é uma expressão ordinária na obra enquanto aspecto formal – o filme é um documentário que se volta ao passado e recorre ao arquivo na sua terminologia ampla – e um tema recorrente em profusas circunstâncias conforme o encaminhamento narrativo – “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1987, p. 224) –, sobretudo quando o autor discorre sobre sua relação com a mãe e com os veículos através dos quais a relembra, uma memória ressonante na materialidade dos objetos remanescentes, ainda que transformados com o tempo, mas que carregam, não em si, mas na memória do autor, um traço da presença na ausência, pois, conforme afirmava Benjamin, somente a memória nos permite [...] “apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte” (BENJAMIN, 1987, p. 210). O narrador comenta sobre as imagens internas da casa: “muita coisa mudou nesse tempo. Esta varanda onde nossa família

se reunia, para passar as noites de verão [...] este banco onde mamãe adorava sentar [...] esta casa com seu aroma de café e torrada de manhã” (MIKHALKOV, 1994).

O filme tem uma sequência voltada a mostrar as dimensões e qualidades físicas da casa, enquanto recorre ao *zoom in* (aproximação exclusivamente das lentes e não da câmera frente ao objeto) e à panorâmica (movimento lateral da câmera em torno de seu próprio eixo) como forma de obter imagetivamente a sensação de caminhar por estes espaços, enquanto a narração retoma experiências pregressas do íntimo âmbito familiar, como a composição de uma carta ora para a mãe ora para a filha. “Você [Anna] subirá na cama dela [a vó], sentirá seu cheiro e ouvirá coisas simples e brilhantes que esquecerá imediatamente, assim que deixá-la. [...] Mas que um dia, mais tarde, lembrará claramente” (MIKHALKOV, 1994). Caráter fugaz da memória que se dilui e se reconstrói em relações contínuas de contato com a materialidade de fragmentos “vivos” desse passado, mas que *a posteriori*, quiçá nesse processo de busca do vivido (e o trabalho documental de Mikhalkov é em parte isso) volte a ganhar significado. Apropriação de uma *reminiscência* benjaminiana revivida através desses objetos-ponte (a casa, o banco, ...) que intermediam a aproximação entre realidade e imaginário, fato e factível, presente e passado, tornando o mundo do *vivido-ainda-ardente*, ou seja, da experiência alcançável que habita na memória, (re)cognoscível em um contínuo *saturado de agoras* (BENJAMIN, 1987). “Mas a casa se foi, como a varanda onde tomávamos café, o banco e o cachorro que minha filhinha corre atrás. [...] Se foi também o império onde isto aconteceu” (MIKHALKOV, 1994).

FIGURA 20 - PASSADO E PRESENTE EM ANNA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 21 - A REMINISCÊNCIA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

### 3.3. Anna e o Discurso Antissoviético: Forma e Narrativa

*But who is it, in the dark of night,  
whether the stars shine or not,  
that comes riding on a  
huge black horse?*  
Nikolai Gogol

Habita nesta obra uma falsa neutralidade na condução do exposto, não no expressar objetivo de uma realidade estranha a Mikhalkov – inclusive o filme fala mais de si do que diretamente de Anna, a qual torna-se apenas um elo por ele efetivado entre os falecidos antepassados e as gerações vindouras – visto o mesmo se pôr frente às câmeras, falar de sua família, narrar (extra)diegeticamente o filme e se fazer sujeito histórico visível na obra, mas por buscar representar a fala de Anna como algo a ela unicamente natural, um espaço subjetivo impenetrável e não-influenciado, dotado de genuidade ou de um “espírito” coletivo comum a toda esta geração de russos, fragmentos inocentes de uma juventude que se abre para o mundo, o percebe e se manifesta, em dado momento, sob a liberdade garantida da *glasnost* contra este mundo em desmoronamento. Como Mikhalkov constrói o *pathos* desejado e atinge o espectador quanto à enorme introjeção de valores nacionalistas (na acepção do PCUS) como o culto à personalidade do líder político em uma jovem menina que chora pela morte daqueles que ela nem sequer conhece, dramatizando mais intensamente a propensa aversão ao autoritarismo institucional soviético? Em 1982, quando da morte de Briéjníév, Mikhalkov pergunta a Anna: “O que você mais quer hoje?”, e a menina respondeu: “Que todo o povo soviético se lembre sempre de Leonid Iliitch Briéjníév.”

Pierre Nora afirmou outrora que no Ocidente “a memória aliena e a história libera”, enquanto na ex-União Soviética pairava o inverso, e prosseguiu dizendo que “contra uma história que se transformou em prática da mentira em nome de uma pretensa cientificidade, o retorno à memória pode não ser o acesso imediato à verdade histórica, mas é certamente o símbolo da liberdade e da alternativa à tirania” (NORA, 1992, p. 416-7 apud ROUSSO, 2000, p. 100), memória esta duplamente revitalizada, tanto na sua diluída manifestação na voz de Anna, quanto na ressurreição do arquivo ainda “ardente”. Memória que se faz cognoscível na condução narrativa de Mikhalkov ao desvelamento do uso que este faz do documentário como autoregistro, do filme como ensaio de composição e relato de suas próprias experiências,



sentimentos e buscas, um retorno (ou reconstrução) à memória subjetiva dos íntimos momentos em família – “Desde a infância eu lembro da doce espera do Ano Novo, quando a árvore se iluminava, [...] quando cozinhávamos e conversávamos. A fragrância da árvore enchia a casa.” (MIKHALKOV, 1994) – em contraposição a uma pretensa memória coletiva composta sobre fatos históricos amplos que tende, na obra em questão, a ser ocultada. Ainda que Mikhalkov aborde fatos relevantes (a *perestroika*, o malogrado golpe contra Gorbatchiov e as pressões populares decorrentes da insatisfação) estes surgem na obra como compensação da narrativa e como elementos sinérgicos na justificação “messiânica” da história, não sendo resgatados uniformemente se comparados ao modo como foram resgatadas as memórias familiares (providas obviamente de uma maior carga subjetiva). Os fatos históricos pertencentes ao macro (em detrimento do individual e familiar, do intimista e micro) foram alocados no âmbito externo ao espaço familiar, sugerindo um quase *paralelismo griffithniano* que se nega enquanto ferramenta audiovisual – visto que na forma, a obra entrelaça ambos os cenários – mas que se reafirma enquanto mundos habitados que se opõem, não abertamente, mas um (a família) como resistência ao outro (a sociedade socialista), sendo aquele, o último refúgio contra a degeneração.

Ademais, Mikhalkov caracteriza a experiência coletiva do passado socialista como um autômato, não por sua repetitividade como aquela imposta aos operários nas fábricas, mas por ser também desprovida de sentido para aquele que age no interior da estrutura, talvez inconscientemente movido por uma força maior que o impele ou apenas por ela controlado através do aparelho estatal. Benjamin incorporando Marx lançou a oposição entre vida e condição autômata no mundo moderno não só alocada no âmbito fabril e nas relações de produção, mas no contexto civilizacional das urbes, como o *flâneur* em Poe, Hoffmann e Baudelaire (LÖWY, 2005; KANG, 2009), seres que

vítimas da civilização urbana e industrial, não conhecem mais a experiência autêntica (*Erfahrung*), baseada na memória de uma tradição cultural e histórica, mas somente a vivência imediata (*Erlebnis*) e, particularmente, o *Chockerlebnis* [experiência do choque] que neles provoca um comportamento reativo de autômatos “que liquidaram completamente sua memória”. (LÖWY, 2005, p. 46).

FIGURA 22 - REINVINDICAÇÕES POPULARES ENTRE AS ALEMANHAS



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 23 - REINVINDICAÇÕES POPULARES EM MOSCOU



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

Afirmamos, portanto, que Mikhalkov contrapõe o espaço íntimo, subjetivo, da tradição e da família, ou seja, dos fragmentos remanescentes de uma identidade russa pré-revolucionária (quando recorre à memória) à coletividade e sua historicidade genérica, um choque entre sujeito (que encontra no seio da família seu afago) e o espaço público com suas contradições (que o oprime e representa as imposições políticas), a *Erfahrung* em oposição à *Erlebnis*. Mikhalkov, ao recorrentemente abordar o tema da memória, discorre acerca de experiências subjetivas alcançadas em ocasiões restritas e específicas (e usa imagens de *Oblovov* com a mãe em momentos de afeto também para representá-las), mas sequer aborda a existência de uma memória de caráter coletivo, ainda que use o termo “nosso povo” (*narod*), construída historicamente e que expresse fatores sociais comuns a todos estes indivíduos pertencentes à União Soviética. Não resgata do passado recente da gestão socialista, senão para condenar, fatos que tenham contribuído para a formação deste mesmo povo, portanto, age como se as raízes populares estivessem alocadas unicamente no mítico passado russo pré-bolchevique. Quando migra da abordagem do íntimo para o público é para suscitar a existência de um “espírito messiânico” que habita sobre a sociedade e que a conduz escatologicamente, de maneira paralela ao dialético e autogestionário desfalecimento do regime e deterioração das suas estruturas, em constante afluxo e em progressão ascendente no que tange à qualidade de vida. Ápice alcançado através de períodos de crises, instabilidade e incertezas, representado na queda do regime socialista, o que não encerra a incerteza sobre o destino do *narod* e sobre “a misteriosa alma russa”.

Tal inclinação adotada pelo narrador-diretor suscita que esta massa populacional não só está desprovida de história recente como passou as últimas 7 décadas adormecida frente às arbitrariedades governamentais, resumidas, a seu ver, em opressão, manipulação e controle de mentes e corpos. Tal conduta por parte do autor denota claramente uma postura iconoclasta frente aos edifícios do socialismo e desmascara a narrativa iluminando sua “seleção” histórica dos acontecimentos, numa composição nos moldes do que Baudrillard relaciona ao conceito antropológico de *efeito Tasaday*, ocorrido quando “a irrupção do etnólogo altera completamente a cultura que pretende estudar. [...]. O objeto não é apenas alienado: ele é abolido. Restam apenas traços sobre uma tela de controle” (BAUDRILLARD, 1993, p. 148). Continua: “Para que a etnologia viva é preciso que o seu objeto morra, o qual se vingará”.

morrendo por ter sido *descoberto* e desafia com a sua morte a ciência que o quer apreender” (BAUDRILLARD, 1991, p. 15). Assim fez Mikhalkov com a memória (ao recorrer aos simulacros, às próteses de uma ausência) e com o passado (ao recontá-lo a seu modo, viciado pelas contradições de seu tempo e arraigado em interesses de classes diluídos em uma ideologia pretensamente libertadora).

De fato, os apagamentos não ocorrem apenas na reelaboração dos manuais científicos ou na substituição de novas verdades por proposições antes aceitas como verdadeiras. Não dizem respeito apenas ao crescimento do saber. Mesmo que nunca tenha existido uma arte do esquecimento [...] há muitos modos de induzir ao esquecimento e muitas razões pela qual se pretende provocá-lo. O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as ideias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e o olvido. Aqui, o convite ou a coerção ao esquecimento tem a ver com as ortodoxias, com a tentativa de coagir todo pensamento possível dentro de uma imagem enrijecida e paranoica do mundo. (ROSSI, 2010, p. 31-2).

Memórias públicas são revisitadas por Mikhalkov quando este abordou o conflito entre a União Soviética e o Afeganistão, iniciado em 1979 e tornado uma proibição temática encerrada nos gabinetes do governo, dispondo cerca de 4 minutos do filme para o relato não do conflito em si, mas das identidades anônimas (um mero contingente numérico) por trás do conflito, jovens “guerreiros internacionalistas” (Nikolai, Sergei, Ivan, Aleksandr,...) “cujos nomes ficaram gravados nos nervosos cemitérios da Rússia”, regressados como corpos encaixotados mas elevados à celebração pátria que os perpetuava como mártires, ao passo que essa mesma guerra “condenava outros à humilhação eterna, apagando seus nomes de nossa memória” (MIKHALKOV, 1994), processo de expurgo ao qual eram submetidos os desertores convertidos ao islamismo emigrados para o Afeganistão. Uma antítese, no que compete aos seus *aspectos formais*, construída sobre excertos do seu filme *Parentes* (*Rodnia*, Родня, 1981) (preservados, ainda que sob censura, por sua montadora) contrapostos a imagens documentais televisivas, enquanto em *aspectos ideológicos*, manteve-se clara e unilateralmente em oposição ao governo. Henry Rousso salienta a possibilidade de que regimes políticos substitutivos - e outrora críticos - dos regimes socialistas recorram aos mesmos mecanismos de dissuasão largamente adotados

pelo modelo pregresso, numa alternância de polos e reconfiguração do estamento político, mas de perpetuação da lógica existente.

A emancipação dos espíritos e das memórias alimenta a renovação historiográfica que se inicia, mas revigora também mitos e lendas tão perigosos e falaciosos como aqueles difundidos pelos comunistas no poder: exemplos não faltam na Tchecoslováquia, nos países bálticos e, pior ainda, na ex-Iugoslávia, onde a memória liberada gera reflexos ultranacionalistas que por definição se nutrem de uma escrita simplificada e deformada da história. (ROUSSO, 2000, p. 101).

FIGURA 24 - ANNA E A MORTE DE BRIÉJNIÉV



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 25 – ANNA E A MORTE DE ANDROPOV



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

Ressaltamos que Nora escreveu aquele parecer (a lacuna entre a tirania e a liberdade, distinção entre Ocidente e “Oriente”) sobre o quadro político soviético que se desanuviava e que encerrava um período de distorções históricas e de censura governamental promovidas pelo Partido - sobretudo sob o mando stalinista, revividas na Era Briéjníév e suspensas sob a *Perestroika*, quando da efetivação desse processo de abertura e “despartidarização” dos meios de controle social -, na mesma época em que Mikhalkov finalizava seu filme e que a população vivia entusiasticamente maiores liberdades individuais, como nos mostram estudos teóricos e obras audiovisuais. Período este, nas palavras do principal difusor da *Glasnost* e da *Perestroika*, de transição, a ocorrer entre dois a três anos, de um “sistema de direção excessivamente centralizado e dependente de ordens superiores para um sistema democrático baseado na combinação de centralismo democrático e autogestão” (GORBACHEV, 1987, p. 35-6), erigido sobre “mais *glasnost*, críticas e autocríticas” em todos os espaços de nossa sociedade. “Eles estimularam demandas para um pluralismo político e conflitos cada vez mais amargos dentro da elite política. Eleições populares e a criação de um novo parlamento [...] não foram o suficiente” (ATTWOOD, 1993, p. 100).

#### **3.4. “Começou a decadência da moral pública”: *Mercantilismo organizacional, Desmoronamento e Unidimensionalidade***

*O processo interno de desenvolvimento civil só começará quando  
(...) a pequena nobreza russa se transformar numa burguesia*  
Belinskii

“Autogestão socialista” idealizada pelos governantes adeptos da *transparência* e da *reestruturação* política, mas que viria a ser pragmaticamente soterrada em poucos anos por um *mercantilismo organizacional*, condição política dominada por “planejamento e interações comerciais gerenciadas centralmente dentro de uma estrutura de internacionalização liberal, projetadas para as necessidades do poder e do lucro, subsidiados e apoiados pela autoridade do Estado” (CHOMSKY, 1996, p. 237-8), ou seja, a inclusão da Rússia pós-soviética e das demais ex-repúblicas socialistas na economia global de mercado e sua submissão à ordem do capital movido pelas insurgentes corporações que então reduziam a força dos Estados nacionais, submetiam seus mecanismos de ação (tributação, repressão,...) a seu

benefício, e vieram a “flexibilizar” as fronteiras político-administrativas, culturais, sociais e econômicas existentes, ato este que contrapôs a história efetiva ao prognóstico de Gorbatchiov.

Jameson afirma que a demarcação entre o novo e o velho é neste momento enfaticamente superior ao surgimento de organizações multi(trans)nacionais de negócios, é “a visão de mundo de um sistema capitalista fundamentalmente distinta do imperialismo [do século XIX]” (JAMESON, 1991, p. xviii-xix), ou seja, uma etapa de afluência de seus eixos anteriormente centrais de acumulação e decisão, somada ao programático enfraquecimento dos estados (vide o neoliberalismo). Ademais, este processo de *ressignificação* e *realocação* dos Estados nacionais, tanto ocidentais quanto os pertencentes ao bloco socialista, ocorreu em escala global sob ação coordenada e em sintonia, o que Chomsky apontou como a construção de uma Nova Ordem Mundial. Milton Friedman disse no jornal *New York Times*, no ano de 1992, que “a vitória norte-americana na Guerra Fria foi... uma vitória para um conjunto de princípios econômicos e políticos: democracia e livre mercado [...] um futuro para o qual os Estados Unidos são tanto o porteiro quanto o modelo” (apud CHOMSKY, 1996, p. 19). Vale ressaltar que em 1986, “a URSS com menos de 6% da população global, produzia 14% da ‘renda nacional’ do globo e 14,6% de sua produção industrial” (HOBBSAWM, 1995, p. 299), o que aponta que mesmo após a crise global iniciada em 1973 – a cristalização do sistema econômico (infraestrutura) e a *estrutura de sentimento* cultural (superestrutura), “a crise dos combustíveis, o fim do padrão ouro internacional, [...] o fim da grande onda das ‘guerras de libertação nacional’ e o começo do fim do comunismo tradicional” (JAMESON, 1991, p. xx-xxi) – e a decorrente relevância desta conjuntura macroeconômica no interior do território soviético, mesclada à já comentada redução na produção interna nos anos da estagnação, não comprometiam a destacada posição da URSS em âmbito global.

Há comumente uma leitura de que a substituição do regime socialista por uma economia ampla e de mercado *pari passu* à queda da *nomenklatura*, ainda que esta não tenha desaparecido, mas se diluído em regimes pós-socialistas – “a sobrevivência de elementos pós-*nomenklatura* não significam a sobrevivência do comunismo” (OKEY, 2004, p. 164) - representa uma modernização política e econômica pela qual passou a Rússia e as demais repúblicas integrantes da ex-URSS, ao passo que a fragmentação deste território, algo em efeito dominó conduzido pelos países do

Báltico e que se espalhou como tendências nacionalistas, regionalistas e separatistas com a queda da centralização internacionalista do socialismo (MCNAIR, 2006). No entanto, buscamos tecer uma compreensão de que a substituição de regime é parte integrante de transformações globais, readequações de métodos através do qual o capitalismo tardio renovou sua dominação e perpetuou sua existência, agora de forma hegemônica, com o soterramento, a menos a nível institucionalizado, do seu oponente. Chomsky explicita o conteúdo do *Memorando 68*, um documento oficial do Conselho Nacional de Segurança, escrito por Paul Nitze, em 1950, período no qual a demonização das forças opostas tipificava intensamente a atmosfera da Guerra Fria, e que continha a observação de que “nós [os americanos] [...] devemos agir para ‘fomentar as sementes da destruição dentro do sistema soviético’ e ‘acelerar [seu] declínio’ por todos os meios, com exceção da guerra (que nos é muito perigosa)” (apud CHOMSKY, 1996, p. 41).

Ainda que tal afirmação soe anacrônica (e verdadeiramente é, em certo sentido, pois consiste em um excerto da Guerra Fria produzida sob o ápice macarthista), o próprio Mikhalkov, nos minutos iniciais de *Anna*, aponta a polarização existente, o fomento do medo como forma de coesão nacional – “o medo de responder errado. Conheço isso muito bem [...] o medo de ser diferente dos outros. Foi este medo, mais que qualquer outro, que apareceu na infância, de todos os que vivem nesta terra.” (MIKHALKOV, 1994) – e de atração e aglutinação popular em torno não daquilo que se é, mas do que *não se quer* ou do que *se pensa ser*. “um império precisa de inimigos para viver” (MIKHALKOV, 1994), e continua discorrendo sobre a demonização do oponente, no caso, os Estados Unidos da América. Negligência – mesmo sendo um filme *a posteriori*, nada prematuro, mas gestado ao longo de mais de uma década, o que permitiria a forte revisão dos fatos – a política norte-americana não só de estereotipização do comunismo e de seus adeptos, mas de perseguição aos mesmos em escala global, com derrubadas de governos democraticamente eleitos, embargos econômicos e demais mecanismos de atuação de sua política de dominação, mostrando claramente que permanece em uma *política de consenso* com o discurso dominante. Mikhalkov, ao mostrar imagens da visita diplomática de Briéjniev aos Estados Unidos e ao então Presidente Richard Nixon, infantil e tendenciosamente discorre, “eu não acho que estes americanos saibam algo sobre o homem que os cumprimenta. Para eles, ele é apenas uma imagem, um emblema, atrás do qual está



uma grande potência que deve ser temida e respeitada” (MIKHALKOV, 1994). Temor e respeito que se converteram em iconoclastia em *Anna* quando o diretor intercalou imagens de Briéjníév com aquelas da população, o verniz do ato institucional e político das lideranças oposto às dessacralizadas manifestações chulas e singelas do povo; a versão oficial do governo que conta a história pátria através da teatralidade dos palcos (da encenação de peças heroicas enaltecedoras do presente socialista) e da teatralidade da vida “real” (desfiles, paradas militares, ...) oposta ao entretenimento jocosos e maliciosos da população. Uma teatralidade que se fez sustentada pela ilusão, que percorre na narrativa mikhalkoviana a longa duração da história soviética. Ilusão que se fez viva e revigorada na morte de Briéjníév – “a reação à morte de Briéjníév dividiu as pessoas em 2 grupos: os que foram iludidos e acreditavam sinceramente no que estava acontecendo, e aqueles que os iludiam.” (MIKHALKOV, 1994) –, na viagem do urso *Michka* (Мишка) rumo aos céus nas Olimpíadas de Moscou, em 1980, na encenação de *Anna* frente à câmera - obtida através da abjeta “neutralidade” de seu discurso somado à condução fílmica do pai quando a entrevista - e na recorrente aparição da infância como horizonte narrativo - feita não somente pelo “uso” da filha, sobre a qual o filme, em tese, se volta na plenitude, mas pela relação contínua existente na obra entre infância (do autor, do filho ou das filhas, dos pioneiros<sup>16</sup>,...) e inocência, progressão temporal coletiva (*Erfahrung*) e amadurecimento e envelhecimento (*Erlebnis*). “Elas funcionam não como signos do futuro, mas como julgamento do passado, sobre como os protagonistas têm vivido suas vidas. [...] instrumentos através dos quais o passado se torna moralmente inteligível” (CONDEE, 2009, p. 110). Infância cara ao pai de Mikhalkov com suas histórias do *Tio Stiopa* (*Diadia Stiopa*, Дядя Стёпа), personagem referencial na Rússia, e reiteradamente apresentada no filme, seja em meio à *nomenklatura*, personificada em *Oblomov*, ou na fala da menina que diz ter medo de bruxa e odiar *Borchtch* (борщ).

Deborah Adelman passou 6 meses em Moscou, no ano de 1989, conduzindo entrevistas com jovens entre 15 e 18 anos de idade, cobrindo um “largo espectro de tópicos, incluindo família, relacionamentos, economia e reforma política, as esperanças dos jovens e expectativas quanto ao seu futuro e o futuro do país”

---

<sup>16</sup> Movimento organizado voltado aos adolescentes em integração ao Komsomol e ao Partido Comunista da União Soviética, “instituições extracurriculares que incentivam nos educandos o amor e o interesse pelo trabalho e ciência criativos, desenvolvendo a capacidade criativa, dando orientação vocacional e cuidando da atividade social da nova geração.” (GORBACHEV, 1987, p. 31).

(ADELMAN, 1994, p. 11), buscando especialmente compreender os efeitos da *glasnost* e da *perestroika* sobre suas vidas e seus modos de pensar. Colheu depoimentos de onze jovens – lembramos que o censo de 1989 apontava que 22.2% da população total tinha 16 a 29 anos (KOKLYAGINA, 1992, p. 44) – provenientes de diferentes *backgrounds*, os publicou inicialmente em 1991, nos Estados Unidos, e retornou ao encontro dos mesmos em 1993, como forma de apurar com distanciamento cronológico, ainda que breve, os caminhos seguidos por estes sujeitos históricos, e afirmou que eles “expressavam amargura sobre a falência das novas políticas econômicas e o aumento da pobreza e do crime” (ADELMAN, 1994, p. ix). Ainda que tal estudo seja uma simples amostragem e eleja apenas uma parcela numericamente insignificante frente ao todo populacional da Rússia, os depoimentos colhidos apresentam fortes demonstrações de um sentimento generalizado pelo país, que atestam aquilo que demais relatos jornalísticos ou acadêmicos alegavam ocorrer, inclusive, se assemelham com a descrição dos fatos na sucessão temporal que a história sedimentou, denotam percepção político-social por parte dos jovens – ainda que provenham de diferentes meios socioeconômicos, e possuam diferentes perspectivas, formação e grau de engajamento – e se coadunam com a leitura mikhalkoviana de presentes revoltas, manifestações e desestabilização social nos anos Gorbatchiov e Ieltsin.

Uma das jovens, Lena, com dezesseis anos de idade, recém-saída da escola secundária e aprovada em jornalismo na Universidade Estatal de Moscou, relatou ter participado de algumas manifestações e descreveu a atual situação afirmando que “nós estamos vivendo agora em um período de contrastes. Há um enorme empobrecimento e miséria generalizada, ao mesmo tempo [que] muitos milionários apareceram” (ADELMAN, 1994, p. 66). Continuou dizendo que os maiores problemas do momento consistiam na disparidade de distribuição de renda, a facilidade em obter mercadorias e benefícios através do dinheiro, ainda que sem “mérito” (alega a facilidade atual em adquirir um diploma ao poder pagá-lo, em contraposição à era histórica do stalinismo), assim como o abrupto surgimento de classes de elevado poder econômico ao passo que parte considerável do país empobrecia. “As coisas têm mudado muito rapidamente [...] eu me tornei muito desiludida com nosso governo [...] já espero que minha vida seja difícil. No sentido material, definitivamente” (Ibid., p. 66-72).

FIGURA 26 – MAIS PROTESTOS



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 27 - A QUEDA DE LENIN



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. Causa ou desmoronamento?

O desmoronamento soviético, o esfacelamento da união das repúblicas e sua decorrente fidelização ao *mercantilismo organizacional* capitalista, ocorrido entre 1989 e 1991, temas com especial destaque na obra de Mikhalkov (o mesmo busca comparar a infância sob o império russo dos Romanov e o império [sic] soviético que ele julga opressor em vários sentidos e aponta sua derrocada lançando um olhar prospectivo) são relatados por estes jovens (que seguramente não viveram as eras “gloriosas” da URSS e, portanto, têm sua experiência restrita em grau comparativo) como uma época de desemprego, restrição de acesso ao dinheiro, baixo poder de compra e desolamento decorrente do impedimento ao consumo (o que denota a maciça intromissão de elementos da cultura de massa no antigo bloco) e da baixa utilização da mão-de-obra disponível como alimentação inversamente proporcional da crescente ociosidade da juventude. Quanto aos valores e práticas ocidentais que passam a se imiscuir no mundo soviético, manifestados em diferentes áreas da cultura e do comportamento, ditando moda e sugerindo consumo – “Nós costumávamos ir ao McDonald’s comer. Gastamos muito dinheiro e comemos muito pouco! Nós gostamos do McDonald’s por aqui, é um pouco exótico”, dizia Tanya, em 1991 (ADELMAN, 1994, p. 34) –, mesclados ao sentimento iconoclasta e cético que ascendia e se disseminava pela população média da União Soviética/Rússia, podemos observar a análise, feita por McNair, das “contaminações” ocorridas na cultura e no jornalismo local sob a *glasnost*, com mudanças que vão de pautas a formatações.

Ao ter fim a era Briéjníév, a União Soviética, como outros países, começou a ser confrontada por efeitos potencialmente deslocados de uma revolução global da informação. Desfrutado de um monopólio recente na produção e distribuição da informação de massa e propaganda por várias décadas, o PCUS agora viu que este monopólio estava cada vez mais sendo minado por fontes alternativas de informação oficialmente aprovadas. Isto inclui videocassetes importados, transmissão de rádio estrangeira [...], publicações *samizdat* [uma espécie de cópia ilegal de materiais censurados] e oportunidades expandidas para que cidadãos soviéticos fizessem contato com estrangeiros. Ao mesmo tempo, líderes ocidentais faziam, cada vez mais, uso efetivo das redes de informação global a fim de conduzir uma guerra de propaganda contra a URSS e sua política. (MCNAIR, 2006, p. 43).

Ainda que este processo pareça atingir mais efetivamente o público jovem, toda a sociedade russa/soviética habitada por um emaranhado de gerações “longas” e “curtas” vive esse esfacelamento político, o desmoronamento não só institucional, mas ideológico de um modelo em franca substituição. Quando falamos de geração, adentramos uma definição volátil devido aos recortes adotados para caracterizar um

grupo específico de pessoas - seja este delimitado com maior ênfase por fatores econômicos ou sejam etários – e aglutinamos em torno de um mesmo fator vários perfis etários que carregam em si, e trazem para este meio, formas distintas de ler os acontecimentos e de reagir a eles, como ocorreu durante o gradual processo de mutação comportamental e política em solo russo de maneira integrada ao âmbito global. “Como o econômico, o social, o político e o cultural não avançam no mesmo passo, e as gerações, em relação a esses diferentes registros, são de geometria variável, tal plasticidade também existe verticalmente em relação ao tempo” (SIRINELLI, 2000, p. 133).

A sociedade russa passava a ser infiltrada não somente por mercadorias provindas do Ocidente, mas por um amplo redirecionamento cultural e político alimentado pela cultura de massas que buscava fomentar o consumo em um *território-em-desterritorialização* que se abria para o *mercantilismo organizacional* e substituía sua estrutura administrativa central. A indústria cultural “não pode subsistir fora de uma contínua rede de estimulações sensoriais e emotivas que provoquem a compra” (BOSI, 1986, p. 80-1), um processo de desenraizamento no qual o grande capital age como “dispositivos de tradução de todas as diferenças culturais para a linguagem franca do mundo tecnofinanceiro, e volatilização das identidades para que flutuem livremente no esvaziamento moral e na indiferença cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 61 apud MORAES, 2013, p. 37). “A cultura de massas, diferentemente do folclore, não tem raízes na vivência cotidiana do homem de rua. Ela produz modas (rock and roll, twist)[...]” (BOSI, 1986, p. 77), padrões culturais exógenos que surgem como novos horizontes e que tendem a pasteurizar distintas culturas e a enfraquece-las frente ao avanço do capital. Este, por sua vez, existe e se consolida nos tempos de capitalismo tardio em pleno diálogo harmônico com a indústria cultural, que não somente fomenta o consumo e, portanto, alimenta de maneira direta o capitalismo e o individualismo, como age de forma a fertilizar as culturas autóctones à sua domesticação frente às tendências externas, inclusive, o neoliberalismo, a entrada de empresas estrangeiras e outros mecanismos de franca atuação do capitalismo internacional. Attwood retratou o choque cultural que passou a existir na Rússia em meados da década de 80 em meio às tendências adotadas pela juventude local.

Em meados da década de 1980, surgiram várias outras subculturas emprestando tradições musicais do Ocidente: *mettalisti* (fãs de *heavy metal*),

*punk (punks), breikery* (dançarinos de *break*). Em 1986, as gangues de motociclistas fizeram sua primeira aparição em Moscou, [...] ainda mais alarmante foi a chegada de gangues de jovens saqueadores perambulando pelas ruas da cidade à procura de problemas. [...] A frouxa moralidade sexual dos jovens se tornou outra preocupação. [...] Uma vez que a *Glasnost* liberou as canetas dos jornalistas das antigas restrições, eles revelaram que a promiscuidade estava de fato crescendo entre os jovens. (ATTWOOD, 1993, p. 103).

FIGURA 28 - O SECRETÁRIO-GERAL BORIS IELTSIN



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela

FIGURA 29 - A PORNOGRAFIA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. O deboche com as lideranças políticas nacionais: efeitos da abertura. Sequência de uma máquina imprimindo fotos do Secretário-Geral Boris Ieltsin e acima de seu painel uma imagem pornográfica, possivelmente ocidental.

“Começou a decadência da moral pública. [...] O alcoolismo, o consumo de drogas e o crime aumentavam. A penetração de estereótipos da cultura de massa estranha à nossa gerou vulgaridade e mau gosto, aumentando a aridez ideológica” (GORBACHEV, 1987, p. 21), dizia o Secretário-Geral do país durante a etapa transicional política e econômica, sem apontar a gênese desse processo de mácula das instituições e da autoridade por elas exercida frente à população. “Quanto maior se tornava a decadência da sociedade, mais ele [o povo] clamava pelo patético” (MIKHALKOV, 1994), narrava o diretor que, no entanto, localizava tal decadência em outro momento histórico, o início da Era Briéjniev e o vindouro recrudescimento do PCUS. É fato, no entanto, que a mídia se tornou uma fenda não só para a introdução de novos costumes, mas um fomento à autocrítica dessa sociedade e exposição de seus erros, problemas ou dilemas, até então considerados não-noticiáveis e agora levados à luz pela política da *glasnost*, o que acarretou não necessariamente a um aumento no número de crimes, mas de seus registros e denúncias públicas, condição

não-exclusiva ou *avant-garde* de Mikhalkov, mas generalizada pelos setores da informação no pós-1985. “Jornalistas soviéticos rotineiramente [passaram a relatar][...] séria violência, extorsão ao estilo da máfia, abuso de narcóticos e outros crimes anteriormente ocultados do público da mídia soviética” (MCNAIR, 2006, p. 56).

No filme *Anna*, em sobreposição às imagens nas quais Gorbachiov se apresenta ao público e o convida a ingressar nos rumos da *perestroika*, em áudio Mikhalkov indaga o espectador: “não sei o que os estrangeiros entendem por *perestroika*, mas seu sentido aqui foi bastante específico. Para a maioria, *perestroika* significava fazer abertamente o que se fazia em segredo” (MIKHALKOV, 1994). Escândalos de corrupção e crimes “comuns” passaram a ser comuns nos jornais, e um artigo de 1988 sobre as matérias publicadas no ano anterior nos periódicos *Pravda*, *Izvestia* (Известия) e *Moscow News*, apontou que de 216 notícias policiais, apenas 67 eram “positivas”, enquanto 40 eram consideradas negativas e 109 neutras (LOZYAKOV, 1988 apud MCNAIR, 2006, p. 45), o que demonstra o enfraquecimento contínuo das mãos fortes do partido e o gradual desaparecimento da censura governamental.

Tanya, uma jovem estudante de magistério, desejosa de ingressar no ensino superior, mas duvidosa quanto ao caminho a seguir (a universidade ou o mercado de trabalho) afirmou que o sistema público de saúde na Rússia “moderna” não era eficiente e que pagar por um atendimento médico era muito dispendioso. A seu ver, trabalhar “para o setor público, como estamos fazendo, significa que você nunca se tornará autossuficiente. [...] As únicas pessoas que são independentes são as poucas que estão envolvidas em negócios” (ADELMAN, 1994, p. 33-4). Ilya, outro jovem estudante entrevistado em 1989, um “intelectual moscovita”, conforme a autora, discorria: “havia boas coisas aqui também, e agora, apesar de toda a liberdade, nós estamos perdendo tantas coisas. [...] Me sinto cético sobre as atuais reformas. Não acho que eles [o governo] estão nos conduzindo em uma direção específica” (Ibid., 91). Olya, talvez a mais interessante personagem entrevistada por Adelman, uma jovem proveniente de família operária buscando se estabelecer profissionalmente e oscilando sazonalmente entre setores empregatícios diferentes, afirmava: “a coisa mais importante agora é fazer dinheiro” (Ibid., p. 44), e em diversos momentos sinalizava a preponderância do capital sobre as diversas relações sociais já constituídas naquela sociedade, uma transformação que unidimensionalizava o seu



*modus vivendi*. Olya dizia: “não estou interessada em política. Não estava antes e não estou agora, mas posso te dizer que tudo está ruim. [...]. Eu tenho que me preocupar com dinheiro o tempo todo. [...]. Os trabalhadores são os que sentem tudo primeiro” (Ibid., p. 47-53).

Mesmo os centros decisórios mundiais mais fortes nem sempre se afirmam absolutos, inquestionáveis. Podem ser levados a omitir-se, declinam, devido ao jogo das forças que operam em escala mundial. As relações, os processos e as estruturas de dominação e apropriação, integração e antagonismo, frequentemente dissolvem fronteiras, locais de mando e referências. A verdade é que declina o Estado-nação, mesmo o metropolitano, dispersando-se os centros decisórios por diferentes lugares, empresas, corporações, conglomerados, organizações e agências transnacionais. Globalizam-se perspectivas e dilemas sociais, políticos, econômicos e culturais. No âmbito da economia, com as suas implicações sociais, políticas e culturais, o processo de globalização continua a desenvolver-se, ainda que intensificando-se, arrefecendo ou mesmo se distorcendo. Põe de modo claro a progressiva subordinação do Estado-nação aos movimentos e às articulações do capital. (IANNI, 2005, p. 91).

Este período de globalização ocorrida em escala mundial na passagem dos anos 80 para 90 consistiu, portanto, em uma mutação sistêmica ocorrida no seio do capitalismo internacional, mais uma fase de readequação (ou desorganização, nos parâmetros de Scott Lash) do capitalismo tardio, um período constituído a partir de “uma nova e vertiginosa dinâmica na atividade bancária internacional e nas bolsas de valores, novas formas de inter-relacionamento da mídia, computadores e automação, e fuga da produção para áreas avançadas do Terceiro Mundo” (JAMESON, 1992, xii-xix apud KUMAR, 1997, p. 125-6).

FIGURA 30 – GORBATCHIOV EM VISITA A REAGAN



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. Aproximações?

A mudança na conjuntura política decorrente das medidas da *glasnost* e da *perestroika* promoveu grande instabilidade econômica e levou muitas pessoas às ruas – “A vida era mais simples e fácil há três anos atrás. [...] O que eu devo fazer, economizar três meses de salário para comprar um par de sapatos?” (ADELMAN, 1994, p. 51) – ao passo que a informação com circulação ampliada expunha de forma mais contundente os problemas existentes. A transformação dos costumes decorrida da maior flexibilidade política recém-iniciada e ainda em “fase adaptativa”, também passava a ser retratada pela mídia agora liberta, liberdade que alimentava por sua vez a liberalização dos costumes e sustentava as motivações reivindicativas dos indivíduos feitos voz na coletividade contra o arcaísmo político e cultural.

Siérguíei Pienkin (Сергей Пенкин), hoje renomado cantor russo, durante a *perestroika* era “um zelador, morava num celeiro, cantava num restaurante particular, novidade na URSS de então” (MIKHALKOV, 1994) e aparecia no cenário nacional como uma ruptura desses “velhos” padrões culturais através da transmissão anual de suas festas de aniversário ao vivo pela televisão russa, com *strip-tease* e erotismo. Mikhalkov utilizou imagens da festa “às vésperas da *perestroika*, muitos anos atrás”

como forma de retratar esta tendência popular ao proibido, um comportamento que ganhava intensidade com a abertura política e econômica e com a suspensão da censura comportamental, uma mescla de incerteza e delineamento identitário construído sobre o diálogo de suas raízes originárias (continuamente revisitadas e rememoradas por Mikhalkov) com os fragmentos da cultura ocidental que ali penetravam. Muitos anos depois, Mikhalkov retorna às festas de Pienkin e aponta o fato de elas serem tradicionalmente transmitidas pela TV, ao passo que nem mesmo o Dia da Revolução (7 de novembro) era celebrado com tamanha fidelidade. Teria sido o soterramento precoce (a menos a nível oficial) de um regime em desmoronamento interno e externo por referências culturais (e junto a ela vêm as econômicas, políticas, sociais e ideológicas) ocidentais recém-introduzidas nesse fértil solo e potencialmente condutoras do *narod* a uma unidimensionalidade global na qual a premência da indústria cultural alimentada pelas características do capitalismo tardio em fase de recuperação se sobrepuseram às raízes míticas do povo? Qual seria o “único e inimitável caminho a seguir” pela Rússia, segundo Mikhalkov? Estaria ele renegando a composição de seu pai para o Hino Nacional da União Soviética, na qual afirmava que “na vitória das ideias imortais do Comunismo, vemos o futuro de nosso país, e para a bandeira vermelha da nossa gloriosa pátria, seremos sempre abnegadamente verdadeiros”<sup>17</sup>?

---

<sup>17</sup> В победе бессмертных идей коммунизма, Мы видим грядущее нашей страны, И Красному знамени славной Отчизны, Мы будем всегда беззаветно верны! (*V pobede bessmertnykh idei kommunizma, My vidim griaduchtchee nachei strany, I Krasnomu знамени slavnoy Otchizny, My budem vseгда bezzavetno verny!*). Sobre o Hino Nacional cf.  
 <<https://www.nytimes.com/2000/12/06/world/soviet-hymn-is-back-creating-much-discord.html>>  
 <<https://www.nytimes.com/2000/12/09/world/russian-deputies-restore-soviet-national-anthem.html>>  
 <[https://web.stanford.edu/class/slavgen194a/hymn/anthem\\_history.htm](https://web.stanford.edu/class/slavgen194a/hymn/anthem_history.htm)>  
 <<http://soviethistory.msu.edu/1943-2/new-national-anthem/>>  
 <<https://www.marxists.org/history/ussr/sounds/lyrics/anthem.htm>>

FIGURA 31 - TRANSMISSÃO DA FESTA DE PIENKIN



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. Televisão e liberalização dos costumes.

FIGURA 32 – SIÉRGUIÉ PIENKIN



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

A “cobertura de competições de beleza, pornografia *soft-core* e outros exemplos do que antes era considerado ‘decadência burguesa’ [...] [passavam a ser] bem-vindos como evidências de mudança progressiva” (MCNAIR, 2006, p. 169), um panorama não negligenciado por Mikhalkov ao trazer imagens de um concurso de beleza no qual as jovens buscavam convencer os jurados sobre suas “qualidades”, e de um desfile de Gaultier representando a “modernização” cultural da sociedade russa (e global) de então, conduzindo o espectador na assimilação das transformações ocorridas entre as décadas de 80 e 90 para além da esfera político-administrativa e econômica, mas àquela concernente aos espaços do indivíduo e de sua transitoriedade simbólica por meio deles. Uma realidade não dissociada, mas convergente, do acirramento de tensões políticas (como a ascensão do fundamentalismo iraniano), a impotência da mão humana frente a desastres naturais (como o terremoto de 1988, na Armênia) e o desastroso avanço tecnológico (como no acidente nuclear de Tchernobyl (Чернобыль), na Ucrânia). Um panorama caótico iminente, se não, ao menos potencialmente concretizável, imposto às sociedades do mundo como reflexo de uma causa não abertamente localizada (na condução ideológica de Mikhalkov), ora atribuída aos regimes socialistas ora remetida ao inexorável fluxo temporal das sociedades *in aeternum* “sem rumo”, ainda que sob um “espírito messiânico”.

FIGURA 33 – CONCURSO DE BELEZA NA URSS



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35

mm. Captura de tela.

FIGURA 34 – CONCURSO DE BELEZA NA URSS



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. A modelo levanta seu vestido enquanto é avaliada.

Para Anna, repousando em sua condição burguesa privilegiada e inocente adolescência, a *perestroika* era “muito melhor, muito mais interessante [...] [no passado] havia muitas imperfeições na economia, na política, [...] nossas roupas eram de qualidade inferior. Agora são muito melhores” (MIKHALKOV, 1994). Observação que aponta três coisas: *primeiramente*, o panorama do consumo tornou-se uma realidade para todos. Possíveis liberdades políticas e sociais são perspectivas soterradas pela preponderante qualidade dos bens de consumo. Em *segundo lugar*, a opinião expressa por Anna seguramente não era sua, ou seja, mais uma vez não é ela quem fala, apenas exerce a função de um ventríloquo, atua como um simulacro posto frente à câmera que não só simula, como reproduz um discurso classista, que, em plena consonância com a leitura da história pelo diretor, demonstra a *política de consenso* de Mikhalkov, ou seja, o alinhamento discursivo com a ideologia dominante, seja por simples anuência e acomodação, seja por integrar genuinamente essa camada da sociedade e ver na reprodução deste discurso seus interesses de classe em preponderância (MÉSZÁROS, 1996, p. 41), um fenômeno que, em *Anna*, se soma ao de *empatia com o vencedor* (BENJAMIN, 1987, p. 222-234), condição daquele que conta a história *a posteriori* e se coaduna à versão hegemônica dos fatos, oculta as

visões minoritárias, soterra os discursos detratores ou apaga os vestígios da existência da alteridade e se posiciona ao lado das tendências vitoriosas. Posição que sustenta o *terceiro* apontamento: Anna vive uma realidade díspar da sociedade em geral e, sobretudo, dos demais jovens relatados nos estudos aos quais nos voltamos, na sua grande maioria provenientes do proletariado e permanentemente céticos frente às mudanças.

FIGURA 35 – ANNA COMENTA A PERESTROIKA



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela.

FIGURA 36 – TRABALHADORES AO RELENTO



Fonte: ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm. Captura de tela. A *Perestroika* foi igual para todos?

“Nem todos puderam mudar de estilo. Nem todos podem mudar suas vidas tão rápido”, dizia Anna, e continuava “é um futuro brilhante. [...]e] significa que podemos viver como quisermos, fazer o que precisamos, e não o que nós...” Uma visão inocentemente ideologizada por Mikhalkov que cinematicamente constrói a perda da inocência (da jovem filha) com o despertar de uma sociedade que já não se calava. Na verdade, a liberdade *ali* fornecida ao sujeito e apresentada como característica libertária, demonstrada por um Mikhalkov diletante entre uma leitura benevolente quanto à abertura cultural e outra na qual vê degeneração e deterioração dos padrões culturais russos já estabelecidos, consistiu num contraditório aprisionamento do sujeito à cadeia do consumo e dos problemas inerentes ao mundo contemporâneo capitalista. Uma modernização aprisionadora do sujeito à uma estrutura que o minimiza, ao passo que a crença no contrário se fortalece, condiciona o sujeito a não perceber suas imbricações, atua no silêncio do convencimento ideológico, pois a “ideologia dominante tem uma capacidade muito maior de estipular aquilo que pode ser considerado como critério legítimo de avaliação do conflito, na medida em que controla efetivamente as instituições culturais e políticas da sociedade” (MÉSZÁROS, 1996, p. 15). Ainda em 1964, Herbert Marcuse havia escrito que assim se traçava o



caminho reverso à liberdade, direcionando-se à escravidão e promovendo o aprisionamento da sociedade à uma estrutura de consumo e de uniformidade comportamental acrítica fomentada em larga escala pelos meios de comunicação de massa, os quais tratavam-se de forjar necessidades supra-fisiológicas restritas à conjuntura, dando ao público uma falsa percepção de liberdade e, conseqüentemente, de novas e vitais necessidades.

Independência de pensamento, autonomia e o direito de oposição política estão sendo privados de sua função essencialmente crítica em uma sociedade que parece crescentemente capaz de satisfazer as necessidades dos indivíduos por meio da forma como está organizada. Tal sociedade pode, justamente, exigir a aceitação de seus princípios e instituições e reduzir a oposição à discussão e promoção de alternativas políticas *dentro do status quo*. A esse respeito, parece fazer pouca diferença se a crescente satisfação das necessidades é realizada por um sistema autoritário ou não. [...] a intensidade, a satisfação e até mesmo as características das necessidades humanas, para além do nível biológico, foram sempre condicionadas. Se a possibilidade de se fazer algo ou de se deixar de fazê-lo, de desfrutar ou de destruir, de possuir ou rejeitar algo é tomada como uma *necessidade*, isso depende de se ela pode ou não ser vista como desejável e necessária para as instituições e interesses predominantes da sociedade.” (MARCUSE, 2015, p. 41-44).

Deste modo, a padronização de costumes e níveis de consumo (ou seja, de necessidades e horizontes do desejo) ocorre no interior da estrutura socioeconômica como uma readequação das camadas insatisfeitas (anteriormente alijadas do poder decisório e de compra) enquanto agentes históricos realocados em suas funções pelo processo de pasteurização ou de *unidimensionalização* do homem global - a “contraparte ideológica do próprio processo material pelo qual a sociedade industrial silencia e reconcilia a oposição.” (MARCUSE, 2015, p. 49) - que agora tornava-se em pontos específicos (ao menos no que concerne à busca do consumo) homogêneo e se distanciava do *pensamento negativo*<sup>18</sup>, o que consiste na força crítica de refutação e de análise do real. O ser humano do mundo pós-Queda do Muro de Berlim adentrou um estágio de mutação e achatamento de possibilidades regendo o seu sentimento de pertencimento (e orientando-se politicamente) sob as sombras do consumismo e

---

<sup>18</sup> “Assim vista, a relação de Marcuse com Adorno e a Escola de Frankfurt torna-se uma relação entre o prático e o teórico. Pois enquanto Adorno delineou a teoria do pensamento negativo ou crítico (ou de uma *dialética negativa*), enquanto em seus ensaios sobre literatura, filosofia ou música ele investigou os efeitos do enfraquecimento do negativo na superestrutura, as obras de Marcuse podem ser consideradas explorações da infraestrutura psicológica e socioeconômica da mesma transformação histórica maciça.” (JAMESON, 1985, p. 88-9). Trazemos a citação de Jameson como forma de brevemente esclarecer que não se trata de um conceito unicamente desenvolvido por Marcuse, mas em diálogo com teóricos de sua época que cada um a seu modo o compreendem diferentemente.

do capitalismo como religião. Benjamin compreendia o capitalismo como algo essencialmente religioso, tornado absoluto através do culto que gera dentro a população, um culto não de liberdade e expiação dos pecados, salvador e que pusesse fim aos débitos humanos, mas aprisionador e fomentador do sentimento de culpa e autocondenação, um capitalismo que “inclui” para gerar a angústia e a exclusão. “*Il capitalismo, cioè, sarebbe una religione che, in quanto tale, non tende a saldare o a estinguere il debito (non salva, quindi), ma fonda e conferma il debito medesimo, estendendolo perfino a Dio*”<sup>19</sup> (CAMPO, 2014 apud GENTILI, 2014, p. 163).

[...] se o trabalhador e seu chefe se divertem com o mesmo programa de televisão e visitam os mesmos lugares de lazer e de descanso, se a datilógrafa está tão atraentemente maquiada quanto a filha do patrão, se o negro possui o Cadillac, se todos leem o mesmo jornal, então essa assimilação indica não o desaparecimento das classes, mas a extensão na qual as necessidades e satisfações que servem para a preservação do *Establishment* são partilhadas por toda a população subjacente. (MARCUSE, 2015, p. 47).

Portanto, o filme de Mikhalkov não só não é uma obra (ainda que formalmente interessante) de luta pela liberdade exercendo uma postura de vanguarda no caminho da clandestinidade (como tenta suscitar a crença), como também não se trata de uma voz contracorrente de resistência popular que hegemonicamente - sob o ponto de vista Ocidental, “como se eles tivessem sido mistificados e sequestrados, que nós os consideramos como as vítimas da História, aos quais não restaria outra saída senão aliam-se a nossos maravilhosos valores.” (BAUDRILLARD, 1998, p. 152) - é sublinhada como a expressão de um povo insatisfeito com a opressão do regime socialista, visto o fato de que Mikhalkov e sua família sobreviveram e mantiveram posição de destaque em regimes políticos antagônicos e de mútua exclusão/perseguição<sup>20</sup>, e de que, assim como já apontamos anteriormente, a liberalização da censura governamental sobre os meios de comunicação ocorreu de

<sup>19</sup> Tradução: “O capitalismo, isto é, seria uma religião que enquanto tal não tende a pagar ou a extinguir o débito (portanto, não salva), mas funda e confirma a mesma dívida, estendendo-a até a Deus.”

<sup>20</sup> É largamente conhecida a proximidade de Mikhalkov com o governo Putin nos dias atuais, e conforme aponta Nancy Condee (2009, p. 89), “um plano de cinco anos (2006-10) de apoio a temas patrióticos nos principais campos culturais (incluindo televisão), o programa de Educação Patriótica fornece financiamento estatal para o ‘desenvolvimento do potencial criativo de jornalistas, escritores e cineastas na educação patriótica’, [...]e encontrou um parceiro voluntário no império profissional de Mikhalkov, numa época em que a própria indústria do cinema está passando por um *boom* econômico e por uma certa calcificação ideológica”.

forma significativa em 1985, quase uma década antes do filme ser lançado.

Ao contrário, o filme representa e reproduz o discurso vencedor em franca *política de consenso*, um discurso que hoje se propaga como a única solução em contraposição a modelos que “não obtiveram sucesso” no passado, sendo, portanto, um instrumento de dominação e de catequização, uma voz oficial (ainda que disfarçada) do capitalismo. Quanto à transformação ocorrida que é comumente difundida como um estágio verticalmente sucessivo sempre em ascensão, ou seja, evolutivo, recordamos os fundamentos da *unidimensionalidade*, uma etapa das sociedades altamente industrializadas na qual pautam-se apenas pela perspectiva do consumo e da alienação - “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma.” (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., 1985, p. 100) – uma fase de deglutição (ainda que acrítica) de elementos providos da contracultura e de seu posterior redirecionamento a um perfil subordinadamente atuante no interior da estrutura a ponto de perpetuar a dominação e a sobrevivência (geralmente débil e convalescente) do capitalismo, garantindo sua regeneração e a absorção de elementos nascentes na sua negação, um modo de cooptar forças de oposição para atuarem a seu favor, a viabilizarem sua cíclica e autofágica mutação e contínua ressignificação no interior das sociedades. “Tais modos de protesto e transcendência não são mais contraditórios com o *status quo* e não são mais negativos [...] são [...] a parte cerimonial do behaviorismo prático, sua negação inofensiva e [...] parte de sua dieta saudável” (MARCUSE, 2015, p. 51).

Chomsky, sobre a difusão ampla do capitalismo em países periféricos, disse que “as relações financeiras e de comércio são *vitais* para os arquitetos da política, ao Estado poderoso e aos interesses privados a que servem. Elas estão muitas vezes longe de ser *vitais* para a população em geral, a quem podem ser nocivas” (1996, p. 48), o que retoma a discussão de que a intromissão de bens de consumo e a abertura das economias nas antigas repúblicas socialistas são produtos de uma política macroeconômica somada à mutação ocorrida nos âmbitos culturais e psicológicos (dentre demais fatores, obviamente), fomentados pela indústria cultural, de clara *unidimensionalidade*, obrigatória alienação e acriticidade da população global então alinhada ao consumo e ao capital. Adorno e Horkheimer ao abordar os meandros de atuação da indústria cultural e da produção em massa afirmam que “mesmo quando o público se rebela contra a indústria cultural, essa rebelião é o resultado lógico do

desamparo para o qual ela própria o educou” (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., 1985, p. 118), ou seja, a ruptura buscada, alcançada e posteriormente celebrada da população com o regime socialista não consistiu em uma revolução de plena fratura com uma condição anteriormente existente, ainda que a sucessão dos fatos tenha levado a um *modus vivendi* diverso, mas tratava-se de uma “revolta permitida”, planejada e detalhada por Gorbatchiov, levada a cabo (ainda que com certa resistência) pelos próprios mecanismos e agentes históricos no interior da estrutura em pleno *desmoronamento*, ocorrido por um ataque externo a ela mas também conduzido interna e externamente em uníssono, concretizado sob a égide da permissividade consentida pelo capitalismo global.

é a combinação das duas coisas – o ponto de vista adotado, em sua postura de afirmação-sustentação ou de crítica-negação em face da rede instrumental-institucional dominante de controle social, e eficácia e legitimidade historicamente mutáveis dos próprios instrumentos disponíveis – que define a racionalidade prática das ideologias em relação à sua época e, no interior dela, em relação às fases ascendentes ou declinantes do desenvolvimento das forças sociais cujos interesses sustentam. (MÉSZÁROS, 1996, p. 24-5).

Desta forma, a transformação política, econômica e cultural ocorrida em contexto global após o *desmoronamento* do bloco socialista não consistiu em plena liberdade ou mudança em sentido ascendente do homem e das sociedades contemporâneas, pois, “a livre escolha entre uma ampla variedade de bens e serviços não significa liberdade se esses bens e serviços sustentam controles sociais sob uma vida de labuta e medo – isto é, se eles sustentam a alienação” (MARCUSE, 2011, p. 46), condição esta obviamente mantida (se não, amplificada) sob o modelo capitalista que em dado contexto assumiu postura estabilizadora das polaridades outrora existentes e possibilitou que a *unidimensionalidade* superasse as próprias contradições do sistema (MARCUSE, 2011, p. 138).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos com este trabalho apresentar uma leitura negativa (na concepção marcuseana) da transformação ocorrida no Leste Europeu com o *desmoronamento* das estruturas sociais, culturais, econômicas e políticas na virada da década de 1980 para a de 1990, com a sucessiva queda de governos e regimes em todos os seus sustentáculos institucionais e de imagem pública. Um período que comumente é retratado como de luta popular contra o arcaísmo de um modelo em deterioração, caído pela sua própria insuficiência em preencher as necessidades da modernização, sob um ponto de vista estabelecido pelos vencedores, de anuência com suas escolhas, de subordinação aos seus imperativos e de distorção de suas falhas, um ponto de vista obviamente capitalista e ocidental somado ao daqueles ex-soviéticos “convertidos” aos novos senhores, o capitalismo internacional e o consumo. Baudrillard quando comentou a queda do regime na Romênia e sua veiculação televisiva afirmou que “os romenos nos deram uma lição de liberdade, não exatamente por tê-la atingido, mas por nos envolver em um falso processo de liberação política, indexada de fato a partir de *nossa* demanda ocidental de os libertar” (1993, p. 153), uma demanda que consiste em ditar ao mundo os limites aceitáveis ou refutáveis de liberdade, de justiça e de sociedade, “porque é em nome dessa ‘democracia das Luzes’ que [...] julgamos esses povos [...] como se eles vivessem em estado de coma avançado, como se eles tivessem sido mistificados e sequestrados” (Ibid., 152).

O cinema historicamente exerceu papel de colonização e de domesticação, de convencimento e silenciosa adulteração dos padrões culturais (ou ruidosas quando assim desejadas). Sob a fase da *transparência* e da *reestruturação* soviética seguramente o cinema se viu entre a abertura institucional e a ortodoxia do partido, se defrontou com horizontes que até então não eram uma problemática, e não só contribuiu para o desenvolvimento da conjuntura (atuando como meio de comunicação de massas), como também se fez possível em diálogo, refutação ou aceitação das condições politicamente impostas, dos panoramas postos como destinos, incorporando em sua forma e conteúdo as perspectivas em debate no momento. Desta forma, *Anna* expressa essas fronteiras entre real e ficcional, entre capitalismo e socialismo, regressão e evolução, desenvolvimento industrial ou manutenção das estruturas econômicas, sobretudo por tratar-se de um filme feito

durante o processo de modificação do regime, mas lançado somente após a “vitória” do modelo por ele escolhido, ou seja, uma plena reiteração do *consenso*.

Conhecer a situação sob a qual o filme foi produzido, ou seja, um olhar socioeconômico e político sobre a produção artística como forma de superar a mera observação de aspectos estéticos, é fundamental para estabelecer uma compreensão mais profunda da obra e do discurso que nela se camufla ou se faz propositalmente visível, assim como a forma através da qual esse discurso é emanado publicamente. Como afirmou Mészáros, “sem se reconhecer a *consciência social prática das sociedades de classe* como a determinação de época das ideologias, sua estrutura interna permanece completamente ininteligível” (1996, p. 25-6), ou seja, compreender a obra em questão é também compreender a sociedade que o produziu e para a qual ela foi produzida, assim como reconhecer a estrutura em transformação nesta sociedade é também identificar os discursos em produção, sempre localizados numa estratificação de classes. Classes que segundo Mikhalkov durante a *Perestroika* se uniram para depor um regime que se sustentava unicamente no medo e na opressão, mas que na verdade, quando unidas, foram sempre em um processo de *unidimensionalização*, de achatamento de possibilidades e de redirecionamento de seus anseios para a lógica do consumo e da sua “ocidentalização”, uma transformação que institucionalmente soterrou os regimes socialistas mas que não resolveu as contradições das quais os mesmos regimes foram gerados, portanto, “é inconcebível que as ideologias “definhem” por si sós [...] enquanto existirem conflitos sociais importantes com os quais estão inextricavelmente interligadas” (Ibid., p. 76).

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Marcelo. Eisenstein: do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade. **Cena em movimento**, 4, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/53743>> Acesso em: 02 fev. 2018.
- ADELMAN, Deborah. **The children of Perestroika come of age**: Young people of Moscow talk about life in the New Russia. Armonk, NY; London: M. E. Sharpe Inc., 1994.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart". São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- ATTWOOD, Lynne (org.). **Red women on the silver screen**: soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era. London, Pandora Press, 1993.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- BARTIG, Kevin. **Composing for the Red Screen**: Prokofiev and Soviet Film. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. Televisão/revolução: o caso Romênia. *In*: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 147-154.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1)
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- BERGAN, Ronald. **Sergei Eisenstein**: a life in conflict. New York: Arcade, 2016.
- BERMAN, Marshall. Petersburgo: O modernismo do Subdesenvolvimento. *In*: BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Ecléa. Cultura de massa, cultura popular, cultura operária. *In*: BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 63-94.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 183-191.

BRAKHAGE, Stan. Sergei Eisenstein. In: BRAKHAGE, Stan. **The Brakhage lectures**. Chicago: The GoodLion, 1972. p. 56-75.

CAMILLERI, A.; DE MAURO, T. **La lingua batte dove il dente duole**. 6.ed. Bari: Laterza, 2019.

CASTRO, Tanira. **Fale russo I: curso básico de língua russa**. 7.ed. Porto Alegre: Ediplat, 2013.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam. **Novas e velhas ordens mundiais**. São Paulo: Scritta, 1996.

CONDEE, Nancy. **The Imperial Trace: Recent Russian Cinema**. New York: Oxford University Press, 2009.

CUCCO, M.; MANZOLI, G. (Orgs.). **Il cinema di stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo**. Bologna: Il Mulino, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Das Archiv brennt. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. **Das Archiv brennt**. Berlin: Kadmos, 2007. p. 7-32. Disponível em: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>> Consultado: 24 Set. 2018.

DUNLOP, John B. **The faces of contemporary Russian nationalism**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

DUNLOP, John B. Russian nationalist themes in soviet film of the 1970s. In: LAWTON, Anna (org.). **The red screen: politics, society, art in soviet cinema**: London-New York, Routledge, 1992. p. 229-246.

DUNLOP, John B. **The Rise of Russia and the Fall of the Soviet Empire**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

EICHENGREEN, Barry. **A globalização do capital: uma história do sistema monetário internacional**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana (1932). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 203-215.



EISENSTEIN, Sergei. **Memórias imorais: uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das, 1987.

EISENSTEIN, Sergei. Método de realização de um filme operário (1925). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 199-202.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações (1923). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 187-198.

EISENSTEIN, Sergei. Novos problemas da forma cinematográfica (1935). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 216-243.

EISENSTEIN, Sergei. **Problems of film direction**. Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific, 2004.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FALCÃO, Frederico José. O “relatório secreto” de Kruschew e o Partido Comunista do Brasil (PCB): desestalinização e crise. **Usos do passado**. XII Encontro Regional de História – ANPUH/RJ, 2006. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Frederico%20Jose%20Falcao.pdf>> Acesso em: 30 jul. 2018.

FERNANDES JR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *In*: FACOM, n. 16, 2º semestre de 2006. p. 10-19.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 3-13.

FREIDIN, Gregory. Note on the Anthem History. **Russia and The Other: A Cultural Approach**, Slavic 194, Fall 2003, Stanford, 2002. Disponível em: <[https://web.stanford.edu/class/slavgen194a/hymn/anthem\\_history.htm](https://web.stanford.edu/class/slavgen194a/hymn/anthem_history.htm)> Acesso em: 31 out. 2018.

GELDERN, James Von. New National Anthem. **Seventeen Moments in Soviet History**, East Lansing, s/d. Disponível em: <<http://soviethistory.msu.edu/1943-2/new-national-anthem/>> Acesso em: 31 out. 2018.

GENTILE, D., PONZI, M., STIMILLI, E. (Orgs.). **Il culto del capitale**: Walter Benjamin, capitalismo e religione. Macerata: Quodlibet, 2014.

GENTILE, Emilio. **La nostra sfida alle stelle**: futuristi in politica. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2009.

GILLESPIE, David. **Early soviet cinema**: innovation, ideology and propaganda. London: Wallflower, 2000.

GILLESPIE, David. **Russian cinema**. Essex: Pearson Education, 2003.

GOLOVSKOY, Val. Art and Propaganda in the Soviet Union, 1980-5. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 263-274.

GONZALEZ, Horácio. **A Revolução Russa**. São Paulo: Moderna, 1986.

GORBACHEV, Mikhail. **Perestroika**: novas ideias para meu país e o mundo. São Paulo: Best Seller, 1987.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

HABERMAS, Jürgen. Arte e revolução em Herbert Marcuse. *In*: FREITAG, Barbara; ROUANET, Sérgio Paulo (Orgs.). **Habermas**. 3.ed São Paulo: Ática, 1993.

HAGENER, Malte. **Avant-garde culture and media strategies**: the networks and discourses of the european film avant-garde, 1919-39. Amsterdam: Berlijn in eigen beheer, 2005. Ebook. Disponível em: <<https://dare.uva.nl/search?identifier=26bb8636-c26e-4baa-bcfb-75dbdd9c4c3d>> Acesso em: 05 jun. 2018.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov**: defining documentary film. London-New York: I. B. Tauris, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Age of Extremes**: The Short Twentieth Century: 1914-1991. London: Abacus, 1995.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLDEN, Stephen. A montage on Russia, with love and sorrow. **The New York Times**, New York, 13 nov. 1996. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1996/11/13/movies/a-montage-on-russia-with-love-and-sorrow.html>> Acesso em: 30 out. 2018.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. 12.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

**I futuriste:** la storia, gli artisti, le opere. Firenze-Milano: Giunti Editore, 2004.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.** London, New York: Verso, 1991.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma:** teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo. Hucitec, 1985.

KENEZ, Peter. Films of the Second World War. *In:* LAWTON, Anna (Org.). **The red screen:** politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 147-169.

KENNEDY, Paul. **Ascensão e queda das grandes potências:** transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOCHETKOVA, Inna. **The myth of the Russian Intelligentsia:** old intellectuals in the new Russia. New York: Routledge, 2010.

KOKLYAGINA, Ludmilla. Urban Youth: A Sociological View. *In:* RIORDAN, Jim (Ed.). **Soviet Social Reality in the Mirror of Glasnost.** New York: St. Martin's Press, 1992.

LEYDA, Jay. **Kino:** a history of the Russian and soviet film. London: George Allen & Unwin, 1960.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael. "A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *In:* **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2ºsem. de 2010 e 1º sem. de 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. *In:* ARTE EM LA ERA ELECTRÓNICA – PERSPECTIVAS DE UNA NUEVA ESTÉTICA, Barcelona, Jan./Fev. 1997.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. *In:* LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional:** estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARSHALL, Herbert. The New Wave in Soviet Cinema. *In:* LAWTON, Anna (Org.). **The red screen:** politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992.

MARX, Karl. **Teorias da mais-valia**: História crítica do pensamento econômico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. I, 1980.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MARX, Karl. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MCNAIR, Brian. **Glasnost, Perestroika and the Soviet Media**. London-New York, Routledge, 2006.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo: Ensaio, 1996.

MÉSZÁROS, István. **The Power of Ideology**. London; New York: Zed Books, 2005.

MORAES, Dênis de. Sistema midiático, mercantilização cultural e poder mundial. *In*: MORAES, Dênis de; RAMONET, Ignacio; SERRANO, Pascual. **Mídia, poder e contrapoder**: da concentração monopólica à democratização da informação. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013. p. 19-52.

NÄRIPEA, Eva. **Estonian Cinescapes**: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond). Eesti Kunstiakadeemia: Tallinn, 2011. Disponível em <<https://www.digar.ee/arhiiv/en/книги/47102>> Acesso em: 28 set. 2018.

NESBET, Anne. **Savage junctures**: Sergei Eisenstein and the shape of thinking. London-New York: I. B. Tauris, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

OKEY, Robin. **The Demise of Communist East Europe**: 1989 in Context. London, New York: Arnold, 2004.

PANOFISKY, Erwin. Estilo e meio do filme. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PETRIC, Vlada. Cinematic Abstraction as a Means of Conveying Ideological Messages in The Man with the Movie Camera. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 91-112.

PUDVOKIN, V. I. **Film technique and film acting**. London: Vision, s/d.

PUDVOKIN, V. I. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural) (1926). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 57-65.

PUDVOKIN, V. I. Os métodos do cinema (1926). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 66-70.

PUDVOKIN, V. I. O diretor e o roteiro (1926). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 71-73.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 93-101.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 109-142.

SALAZKINA, Masha. **In excess**: Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2009.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SHEPOTINNIK, Peter. With Perestroika, without Tarkovsky. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 333-341.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 131-7.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAYLOR, Richard. Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema: The kiss of Mary Pickford. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 43-66.

THOMPSON, Kristin. Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 19-42.

THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 65-91.

TYLER, Patrick E. Russian Deputies Restore Soviet National Anthem. **The New York Times**, New York, 9<sup>th</sup> Dec. 2000. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2000/12/09/world/russian-deputies-restore-soviet-national-anthem.html>> Acesso em: 31 out. 2018.

TYLER, Patrick E. Soviet Hymn Is Back, Creating Much Discord. **The New York Times**, New York, 6<sup>th</sup> Dec. 2000. Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2000/12/06/world/soviet-hymn-is-back-creating-much-discord.html>> Acesso em: 31 out. 2018.

VAISSE, Maurice. **As relações internacionais desde 1945**. Lisboa: Edições 70, 1996.

VENTURA, Cristiane Moreira. O tempo como protagonista em Anna dos 6 aos 18, de Nikita Mikhalkov. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 262-275, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5128>> Acesso em: 15 ago. 2018.

VERTOV, Dziga. NÓS - Variação do manifesto (1922). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 245-251.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três (1923). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 252-259.

VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho (1924). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 260-262.

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 263-266.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000. p. 247-265.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

YOUNGBLOOD, Denise J. Cinema as Social Criticism: The early films of Fridrikh Ermler. *In*: LAWTON, Anna (Org.). **The red screen**: politics, society, art in soviet cinema: London-New York, Routledge, 1992. p. 67-90.

Sites:

ANDREI Tarkovskii. Site oficial sobre Andrei Tarkovskii. Disponível em: <<http://tarkovsky.su/>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

DEUTSCHE Kinemathek: Museum für Film und Fernsehen. Site da Cinemateca Alemã contendo informações catalográficas das produções. Disponível em: <<https://www.deutsche-kinemathek.de/>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

DOVZHENKO Centre. Instituição com acervo filmográfico de Dovjenko, Kiev, Ucrânia. Disponível em: <<http://www.dovzhenkocentre.org/>>. Acesso em: 09 abr. 2018.

FESTIVAL de Cannes. Site onde podem ser consultados os créditos das obras já exibidas. Disponível em: <<https://www.festival-cannes.com/en/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MARXISTS Internet Archive. Site com letras e áudio dos hinos soviéticos e demais material de arquivo histórico. Disponível em: <<https://www.marxists.org/history/ussr/sounds/lyrics/anthem.htm>>. Acesso em: 31 out. 2018.

MOMA: Discovering Georgian Cinema, Parts I and II. Nova Iorque, 2014. Site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e sua retrospectiva de filmes georgianos. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/film/1462?locale=pt>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

ONE Day in the Life of Andrei Arsenevich by Chris Marker. Site oficial sobre Chris Marker contendo informações sobre a obra. Disponível em: <<https://chrismarker.org/one-day-life-andrei-arsenevich-chris-marker/>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

ROSKINO. Site com informações dos filmes russos. Disponível em: <<http://roskino.org/about?lang=en>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

TRITE. Site da produtora de Nikita Mikhalkov com informações oficiais sobre o autor e sobre as obras. Disponível em: <<http://www.trite.ru/>>. Acesso em: 24 out. 2018.

#### Filmes:

ADEUS, Lenin. Direção: Wolfgang Becker, Alemanha, 2003. 1 DVD (121 min), son., color., 35 mm.

A FEBRE do xadrez. Direção: Vsevolod Pudovkin. URSS, 1925. 1 vídeo (28 min), silencioso, P&B., 35 mm.

AGONIA. Direção: Eliém Klimov. URSS, 1982. 1 vídeo (152 min), son., color., 35 mm.

A MÃE. Direção: Vsevolod Pudovkin. URSS, 1926. 1 vídeo (90 min), 35 mm., silencioso, P&B.

ANNA dos 6 aos 18. Direção: Nikita Mikhalkov, Rússia, 1994. 1 vídeo (100 min), son., color., 35 mm.

AS EXTRAORDINÁRIAS aventuras de Mr. West na terra dos bolcheviques. Direção: Lev Kulechov. URSS: Goskino, 1924. 1 vídeo (74 min), silencioso, P&B., 35 mm.

DIRIGIDO por Andrei Tarkovski. Direção: Michal Leszczyłowski, Suécia, 1988. 1 vídeo (102 min), son., color.

ELEGIA moscovita. Direção: Aleksandr Sokurov, Rússia, 1987. 1 vídeo (88 min), son., PB.

EU TENHO vinte. Direção: Marlién Khutsiév. URSS, 1964. 1 vídeo (74 min), son., P&B., 35 mm.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Siérguiéi Eisenchtein. URSS, 1925. 1 vídeo (66 min), silencioso, P&B, 35 mm.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovskii. URSS, 1974. 1 vídeo (108 min), son., color., 35 mm.

O HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. URSS, 1929. 1 vídeo (68 min), silencioso, P&B, 35 mm.

ONE DAY in the life of Andrei Arsenevich. Direção: Chris Marker, França, 2000. 1 vídeo (55 min), VHS, son., color.

SACRIFÍCIOS de Andrei Tarkovskii. Direção: Denis Trofimov. Rússia, 2012. 1 vídeo (54 min), son., color., 35 mm.

SOMBRAS de nossos esquecidos ancestrais. Direção: Siérguiéi Paradjanov. URSS, 1964. 1 vídeo (110 min), son., color., 35 mm.

TERRA. Direção: Oleksandr Dovjenko. URSS: Mosfilm, 1930. 1 vídeo (71 min), silencioso, P&B, 35 mm.

UZEL. Direção: Aleksandr Sokurov, Rússia, 2008. 1 vídeo (188 min), sonoro, legenda, color.



## Apêndice A – LISTA DE FILMES CITADOS

Filme: *Cama e Sofá (Tret'ia mechtchanskaia, Третья мещанская)*

Diretor: Abram Room (Абрам Роом)

Ano: 1927

Filme: *A comissária (Komissar, Комиссар)*

Diretor: Aleksandr Askoldov (Александр Аскольдов)

Ano: 1967

Filme: *Membro do Governo (Tchlién Pravitiél'stva, Член правительства)*

Diretor: Aleksandr Zarkhi (Александр Зархи) e Iosif Kheifits (Иосиф Хейфиц)

Ano: 1939

Filme: *O cantor de Jazz (The Jazz Singer)*

Diretor: Allan Crosland

Ano: 1927

Filme: *Robin Hood (Robin Hood)*

Diretor: Allan Dwan

Ano: 1922

Filme: *Siberiade (Sibiriada, Сибириада)*

Diretor: Andrei Mikhalkov Kontchalovskii (Андрей Михалков-Кончаловский)

Ano: 1979

Filme: *O violinista e o rolo compressor (Katok i skripka, Каток и скрипка)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1960

Filme: *A infância de Ivan (Ivanovo Detstvo, Иваново Детство)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1962

Filme: *Andrei Rublev (Andriéi Rubliov, Андрей Рублёв)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1966

Filme: *Solaris (Soliaris, Солярис)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1972

Filme: *Espelho (Zerkalo, Зеркало)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1974

Filme: *Nostalghia (Nostalghia, Ностальгия)*

Diretor: Andrei Tarkovskii (Андрей Тарковский)

Ano: 1983

Filme: *Moscou em outubro (Moskva v Oktiabre, Москва в Октябре)*  
Diretor: Boris Barnet (Борис Барнет)  
Ano: 1927

Filme: *Um dia na vida de Andrei Arsenevich (One Day in the Life of Andrei Arsenevich)*  
Diretor: Chris Marker  
Ano: 2000

Filme: *O nascimento de uma nação (The Birth of a Nation)*  
Diretor: David Wark Griffith  
Ano: 1915

Filme: *Intolerância (Intolerance)*  
Diretor: David Wark Griffith  
Ano: 1916

Filme: *O Aniversário da Revolução (Godovchtchina rievoliutsii, Годовщина революции)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1918

Filme: *A Batalha de Tsaritsin (Bitva v Tsaritsyne, Битва в Царицыне)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1920

Filme: *História da Guerra Civil (Istoriia grajdanskoj voiny, История гражданской войны)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1922

Filme: *Cinema-olho (Kino-Glaz, Кино-Глаз)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1924

Filme: *Avante, Soviete! (Chagai, Soviet!, Шагай, Совет!)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1926

Filme: *A sexta parte do mundo (Chestaia tchast' mira, Шестая часть мира)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1926

Filme: *O décimo primeiro ano (Odinnadtsatyi, Одиннадцатый)*  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1928

Filme: *O homem com uma câmara (Tchelovek s kinoapparatom, Человек с киноаппаратом)*

Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1929

Filme: *Entusiasmo* (*Entuziazm*, Энтузиазм)  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1930

Filme: *Sinfonia do Donbass* (*Simfoniia Donbassa*, Симфония Донбасса)  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1931

Filme: *Três canções sobre Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, Три песни о Ленине)  
Diretor: Dziga Vertov (Дзига Вертов)  
Ano: 1934

Filme: *Garagem* (*Garaj*, Гараж)  
Diretor: Eldar Riazanov (Эльдар Рязанов)  
Ano: 1979

Filme: *Agonia* (*Agoniia*, Агония)  
Diretor: Eliém Klimov (Элем Климов)  
Ano: 1982

Filme: *Adeus* (*Prochtchane*, Прощание)  
Diretor: Eliém Klimov (Элем Климов)  
Ano: 1984

Filme: *Prostituta* (*Prostitutka*, Проститутка)  
Diretor: Esfir Chub (Эсфирь Шуб)  
Ano: 1926

Filme: *A queda da dinastia Romanov* (*Padenie dinastii Romanovykh*, Падение династии Романовых)  
Diretor: Esfir Chub (Эсфирь Шуб)  
Ano: 1927

Filme: *O grande caminho* (*Velikii put'*, Великий путь)  
Diretor: Esfir Chub (Эсфирь Шуб)  
Ano: 1927

Filme: *Liév Tolstoi e a Rússia de Nicolau II* (*Rossiia Nikolaia II I Liév Tolstoi*, Россия Николая II и Лев Толстой)  
Diretor: Esfir Chub (Эсфирь Шуб)  
Ano: 1928

Filme: *K. Ch. E.* (*K. Ch. E.*, К. Ш. Э.)  
Diretor: Esfir Chub (Эсфирь Шуб)  
Ano: 1932

Filme: *A marca do Zorro* (*The mark of Zorro*)

Diretor: Fred Niblo & Theodore Reed  
Ano: 1920

Filme: *Katka, a vendedora de maçãs* (*Katka - bumajnyi raniét*, Катька – Бумажный ранет)

Diretor: Fridrikh Ermler (Фридрих Эрмлер)  
Ano: 1926

Filme: *Camponeses* (*Krest'iane*, Крестьяне)

Diretor: Fridrikh Ermler (Фридрих Эрмлер)  
Ano: 1934

Filme: *Grande cidadão* (*Velikii grajdanin*, Великий гражданин)

Diretor: Fridrikh Ermler (Фридрих Эрмлер)  
Ano: 1938-9

Filme: *Ela defende a pátria* (*Ona Zachtchichtchaiét Rodinu*, Она защищает Родину)

Diretor: Fridrikh Ermler (Фридрих Эрмлер)  
Ano: 1943

Filme: *Pirosmani* (*Pirosmani*, Пиросмани)

Diretor: Georgii Chenguelaia (Георгий Шенгелая)  
Ano: 1969

Filme: *Felizes companheiros* (*Vessiolye rebiata*, Весёлые ребята)

Diretor: Grigorii Aleksandrov (Григорий Александров)  
Ano: 1934

Filme: *Circo* (*Tsirk*, Цирк)

Diretor: Grigorii Aleksandrov (Григорий Александров)  
Ano: 1936

Filme: *Volga-Volga* (*Volga-Volga*, Волга, Волга)

Diretor: Grigorii Aleksandrov (Григорий Александров)  
Ano: 1938

Filme: *O caminho brilhante* (*Sviétlyi put'*, Светлый путь)

Diretor: Grigorii Aleksandrov (Григорий Александров)  
Ano: 1940

Filme: *União da Grande Causa* (*S. V. D.: Soiuz velikogo Dela*, С. В. Д.: Союз Великого Дела)

Diretor: Grigorii Kozintsiév (Григорий Козинцев) e Leonid Trauberg (Леонид Трауберг)  
Ano: 1927

Filme: *Nova Babilônia* (*Novyi Vavilon*, Новый Вавилон)

Diretor: Grigorii Kozintsiév (Григорий Козинцев) e Leonid Trauberg (Леонид Трауберг)  
Ano: 1929

Filme: *Sozinha (Oдна, Одна)*  
Diretor: Grigorii Kozintsiév (Григорий Козинцев) e Leonid Trauberg (Леонид Трауберг)  
Ano: 1931

Filme: *Maksin (Максим)*  
Diretor: Grigorii Kozintsiév (Григорий Козинцев) e Leonid Trauberg (Леонид Трауберг)  
Ano: 1934, 1937 e 1938

Filme: *E quando isto é amor? (A esli eto liubov'?, А если это любовь?)*  
Diretor: Iulii Raizman (Юлий Райзман)  
Ano: 1962

Filme: *Na véspera de Ivan Kupala (Vecher nakanune Ivana Kupala, вечер накануне ивана купала)*  
Diretor: Iurii Iliencko (Юрий Ильенко)  
Ano: 1968

Filme: *Diabos Vermelhos (Krasnye D'iavoliata, Красные Дьяволята)*  
Diretor: Ivan Perestiani (Иван Перестиани)  
Ano: 1923

Filme: *A noiva rica (Bogataia Nevesta, Богатая невеста)*  
Diretor: Ivan Pyriév (Иван Пырьев)  
Ano: 1937

Filme: *O rebanho de porcos e o pastor (Svinarka I pastukh, Свинарка и пастух)*  
Diretor: Ivan Pyriév (Иван Пырьев)  
Ano: 1941

Filme: *A cruz de pedra (Kamennyi krest, Каменный Крест)*  
Diretor: Leonid Ossyka (Леонид Осыка)  
Ano: 1968

Filme: *A derrota dos exércitos alemães em Moscou (Razgrom niémiétskikh voisk pod Moskvoi, Разгром немецких войск под Москвой)*  
Diretor: Leonid Varlamov (Леонид Варламов) e Iliá Koralin (Илья Копалин)  
Ano: 1941

Filme: *Zoia (Zoia, Зоя)*  
Diretor: Lev Arnshtan (Лев Арнштам)  
Ano: 1944

Filme: *As extraordinárias aventuras de Mr. West na terra dos bolcheviques (Neobyitchainye prikliutcheniia mistera Vesta v stranie bol'chevikov, Необычайные приключения мистера Веста в стране Большевиков)*  
Diretor: Lev Kulechov (Лев Кулешов)  
Ano: 1924

Filme: *Pela Lei (Po zakonu, По закону)*  
Diretor: Lev Kulechov (Лев Кулешов)  
Ano: 1926

Filme: *Primavera na Rua Zarechnaia (Vesna na Zarechnoi ulitse, Весна на Заречной улице)*  
Diretor: Marlién Khutsiév (Марлен Хуциев)  
Ano: 1956

Filme: *Eu tenho vinte (Mne Dvadsat Let, Мне двадцать лет)*  
Diretor: Marlién Khutsiév (Марлен Хуциев)  
Ano: 1964

Filme: *Chuvas de julho (Liul'skii Dojd', Июльский дождь)*  
Diretor: Marlién Khutsiév (Марлен Хуциев)  
Ano: 1966

Filme: *Prisioneiro n° 217 (Tchiéloviék N° 217, Человек N° 217)*  
Diretor: Mikhail Romm (Михаил Ромм)  
Ano: 1944

Filme: *Nossa Moscou (Nacha Moskva, Наша Москва)*  
Diretor: Mikhail Slutskii (Михаил Слуцкий)  
Ano: 1941

Filme: *Um dia da Guerra (Kontsiért frontu, Концерт фронту)*  
Diretor: Mikhail Slutskii (Михаил Слуцкий)  
Ano: 1942

Filme: *Escrava do amor (Raba liubvi, Раба любви)*  
Diretor: Nikita Mikhalkov (Никита Михалков)  
Ano: 1976

Filme: *Uma obra interminada para piano mecânico (Neokontchennaia p'essa dlia mekhaniticheskogo pianino, Неоконченная пьеса для механического пианино)*  
Diretor: Nikita Mikhalkov (Никита Михалков)  
Ano: 1977

Filme: *Alguns dias na vida de Oblomov (Neskol'ko dnei iz jizni I. I. Oblomova, Несколько дней из жизни И. И. Обломова)*  
Diretor: Nikita Mikhalkov (Никита Михалков)  
Ano: 1980

Filme: *Parentes (Rodnia, Родня)*  
Diretor: Nikita Mikhalkov (Никита Михалков)  
Ano: 1981

Filme: *Anna: dos seis aos dezoito (Anna: ot 6 do 18, Анна: от 6 до 18)*  
Diretor: Nikita Mikhalkov (Никита Михалков)

Ano: 1993

Filme: *Arsenal* (*Arsenal*, Арсенал)

Diretor: Oleksandr Dovjenko (Олександр Довженко)

Ano: 1928

Filme: *Zvenigora* (*Zvenigora*, Звенигора)

Diretor: Oleksandr Dovjenko (Олександр Довженко)

Ano: 1928

Filme: *Terra* (*Zemlia*, Земля)

Diretor: Oleksandr Dovjenko (Олександр Довженко)

Ano: 1930

Filme: *A batalha de nossa Ucrânia Soviética* (*Bitva za nachu Soviétskuiu Ukrainu*,  
Битва за нашу Советскую Украину)

Diretor: Oleksandr Dovjenko (Олександр Довженко)

Ano: 1943

Filme: *Folhas em queda* (*Listopad*, Листопад)

Diretor: Otar Iosseliani (Отар Иоселиани)

Ano: 1966

Filme: *O Ladrão de Bagdá* (*The thief of Bagda*)

Diretor: Raoul Walsh

Ano: 1924

Filme: *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*)

Diretor: Robert Wiene

Ano: 1920

Filme: *A greve* (*Statchka*, Стачка)

Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)

Ano: 1924

Filme: *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Броненосец Потемкин)

Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)

Ano: 1925

Filme: *Outubro* (*Oktiabr'*, Октябрь)

Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)

Ano: 1927

Filme: *Linha Geral* (*Staroie i novoie*, Старое и новое)

Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)

Ano: 1929

Filme: *Alexandre Nevsky* (*Alieksandr Nievskii*, Александр Невский)

Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)

Ano: 1938

Filme: *Ivan, o terrível – parte 1 (Ivan Groznyj, Иван Грозный)*  
Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)  
Ano: 1944

Filme: *Ivan, o terrível – parte 2 (Ivan Groznyj, Иван Грозный)*  
Diretor: Siérguiei Eisenchtein (Сергей Эйзенштейн)  
Ano: 1958

Filme: *Sombras de nossos esquecidos ancestrais (Teni zabytykh predkov, тени забытых предков)*  
Diretor: Siérguiei Paradjanov (Сергей Параджанов)  
Ano: 1964

Filme: *A cor da romã (Tsvet granata, Цвет граната)*  
Diretor: Siérguiei Paradjanov (Сергей Параджанов)  
Ano: 1969

Filme: *Tchapaiév (Tchapaiév, Чапаев)*  
Diretor: Siérguiei Vasiliév (Сергей Васильев)  
Ano: 1934

Filme: *O apelo (Molba, Мольба)*  
Diretor: Tiénguiz Abuladze (Тенгиз Абуладзе)  
Ano: 1967

Filme: *O trem parou (Ostanovilsia poezd, Остановился поезд)*  
Diretor: Vadim Abdrachitov (Вадим Абдрашитов)  
Ano: 1982

Filme: *Marite (Marite, Марите)*  
Diretor: Viéra Stroiéva (Вера Строева)  
Ano: 1947

Filme: *Moscou não acredita em lágrimas (Moskva slezam ne verit, Москва слезам не верит)*  
Diretor: Vladimir Menchov (Владимир Меньшов)  
Ano: 1980

Filme: *A mecânica do cérebro (Mekhanika golovnogo mozga, Механика головного мозга)*  
Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)  
Ano: 1925

Filme: *A febre do xadrez (Chakhmatnaia goriatchka, Шахматная горячка)*  
Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)  
Ano: 1925

Filme: *Mãe (Mat', Мать)*  
Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)



Ano: 1926

Filme: *O fim de São Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Конец Санкт-Петербурга)

Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)

Ano: 1927

Filme: *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Tchinguiskhana*, Потомок Чингисхана)

Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)

Ano: 1928

Filme: *Banquete em Jirmunka* (*Pir v Jirmunkié*, Пир в Жирмунке)

Diretor: Vsevolod Pudovkin (Всеволод Пудовкин)

Ano: 1941