

# O CINEMA SOVIÉTICO COMO ARENA

DOI: 10.5935/2177-6644.20160006

THE SOVIET  
CINEMA AS ARENA

EL CINE SOVIÉTICO  
COMO ARENA

Moisés Wagner Franciscon\*

**Resumo:** Entre os anos de 1936-38 a URSS passou pela pior fase do stalinismo, conhecida como a Grande Purga. A imensa maioria dos 780 mil fuzilamentos dos vinte e nove anos da Era Stalin ocorreu naqueles três anos. Em 1938 estreou nos cinemas o filme *Volga-Volga*, de Grigori Aleksandrov. Uma comédia musical satírica. A não observância das regras escritas e não escritas pelo regime e indústria cinematográfica resultavam em diferentes obstáculos ou represálias aos responsáveis. No entanto, existia um espaço de manobra grande o suficiente para permitir o deboche com a realidade do país. Os conceitos de agência formulados por Bourdieu e trabalhados por Thompson permitem explicar como uma obra crítica, indiferente às regras impostas pelo realismo socialista, conseguiu atravessar a censura e resultou para seu realizador em amplo reconhecimento. Ao conjugar de maneira inteligente a resistência dentro de limites tacitamente aceitos, a adesão parcial aos preceitos do regime, a narrativa simples com discretos elementos elaborados, o diretor criou um dos maiores sucessos do cinema da União Soviética. Os conflitos de Sergei Eisenstein com a censura compõem o outro lado desse jogo de interesses.

**Palavras-chave:** Cinema. Campus. Habitus. Resistência. URSS.

**Abstract:** Between 1936-38 the USSR was the worst phase of Stalinism, known as the Great Purge. The vast majority of the 780,000 executions of the 29 years of the Stalin Era occurred in those three years. In 1938 the film premiered in theaters *Volga-Volga*, Grigori Aleksandrov. A satirical musical comedy. Failure to comply with written and unwritten rules by the government and film industry resulted in different obstacles or reprisals to those responsible. However, there was room for maneuver large enough to allow debauchery with the reality of the country. The concepts of agency formulated by Bourdieu and worked for Thompson explain how a permit, indifferent to the rules imposed by socialist realism, critical work got through censorship and led to widespread recognition for its director. By combining intelligently resistance within limits tacitly accepted, partial adherence to the precepts of the scheme, the simple narrative with discrete elements drawn, the director created one of the biggest hit films of the Soviet Union. Sergei Eisenstein's conflicts with censorship make up the other side of this interplay of interests.

**Keywords:** Cinema. Field. Habitus. Resistance; USSR.

**Resumen:** Entre los años 1936-38 la URSS pasó por la peor fase del estalinismo, conocida como la Gran Purga. La inmensa mayoría de los 780 mil fusilamientos de los 29 años de la Era Stalin ocurrieron en esos tres años. En 1938 estrenó en los cines la película *Volga-Volga*, de Grigori Aleksandrov. Una comedia musical satírica. La no observancia de las reglas escritas y no escritas por el régimen y la industria cinematográfica resulta en diferentes obstáculos o represalias a los responsables. Sin embargo, existía un espacio de maniobra lo suficientemente grande para permitir la burla con la realidad del país. Los conceptos de agencia formulados por Bourdieu y trabajados por Thompson permiten explicar cómo una obra crítica, indiferente a las reglas impuestas por el realismo socialista, logró atravesar la censura y resultó para su realizador en amplio reconocimiento. Al combinar de manera inteligente la resistencia dentro de

\* Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor de História da Secretaria de Estado da Educação do Paraná, SEED. E-mail: mw.franciscon@hotmail.com

límites tácitamente aceptados, la adhesión parcial a los preceptos del régimen, la narrativa simple con discretos elementos elaborados, el director creó uno de los mayores éxitos del cine de la Unión Soviética. Los conflictos de Sergei Eisenstein con la censura componen el otro lado de ese juego de intereses.

**Palabras clave:** Cine. Campus. Habitus. Resistencia. URSS.

## Introdução

O cineasta soviético Serguei Eisenstein tornou-se conhecido em todo o mundo por seus filmes de vanguarda como *Outubro* e *Encouraçado Potemkin*, produzidos durante a NEP, a Nova Política Econômica, liberalizante. Com a industrialização e a coletivização/mecanização ocorre um processo de maior estatização, centralização e burocratização. Com o fechamento do regime, o diretor passa a encontrar dificuldades para terminar seus filmes, e os estúdios, em liberá-los para o público. Esse processo, no entanto, não foi linear. Foi censurado em 1935-37 com seu *O prado de Bezhin*, para ser aclamado no ano seguinte com *Alexander Nevsky* (recebendo o Prêmio da Ordem de Lenin e o Primeiro Prêmio Stalin) e novamente em com *Ivã, o Terrível*, parte um (Primeiro Prêmio Stalin). Em seguida iniciou um novo e intenso período de declínio das relações com o regime com seu *Ivã, o Terrível*, parte dois, de 1945. Seu menos célebre companheiro de trabalho Grigori Alexandrov, mesmo sem abandonar seus pontos de confrontação com o regime, contornou todos os problemas impostos pela censura, manteve um número constante de encomendas para novas produções e conheceu livre acesso no meio artístico e governamental. A teoria do totalitarismo, ao entender toda produção artística soviética pela ótica do engajamento político ou da subvenção do Estado, não pode explicar esse contraste de carreiras. Se Eisenstein era panfletário, como foi repreendido e atacado nos jornais soviéticos especialmente em duas ocasiões: como formalista e esbanjador dos recursos públicos em 1936 e como a-histórico e inartístico ao fazer um Ivã fraco em poder e caráter e uma oprichniki, polícia política, degenerada (NEUBERGER, 2003, p. 9;23; TAYLOR; SPRING, 2013, p.127). A noção de acomodação, como exposta por Miller (2010), uma relação de modelagem tendo o Estado por força motriz, ao premiar trabalhos pró-regime e reprimir os dissidentes e apolíticos, operando até conseguir um sólido consenso em torno do realismo socialista,

esbarra no mesmo problema, uma vez que a trajetória de Eisenstein não possui uma direção sólida e inequívoca, e nem a de Alexandrov é isenta de atritos.

A ideia de uma arena, uma relação de conflito de interesses – no caso entre instituições e produtores – conduzida por regras que, em tese, ambos os lados respeitam, impossibilitando o domínio completo de um grupo ou entidade sobre o outro, permite retirar tais fatos da penumbra. Alexandrov produziu ao longo do tempo vários filmes que tocavam em assuntos espinhosos na URSS. Louvou o jazz quando este começou a ser contido pela segurança interna. Fez uma sátira social enquanto o país se via paralisado com as purgas de 1937-38. Seu trabalho poderia até ser retirado de circulação, mas apenas muitos anos após sua estreia nos cinemas, quando a política do regime fechava-se ainda mais – como foi o caso da tolerância cada vez menor ao jazz, culminando com sua proibição, no pós-guerra. Sem quaisquer prejuízos para sua carreira. Sua comédia musical *Volga-Volga*, centro dessa análise, é o melhor exemplo para esse jogo de interesses entre o cineasta e as agências controladas pelo governo. O diretor elaborou ao mesmo tempo elementos que o demarcavam como artista autônomo frente aos seus pares (ao realizar uma crítica à sociedade, economia e política soviéticas da época), que evitavam uma indisposição com o regime (ao equilibrar a crítica com a adesão, evidenciando grandes obras, a figura do líder e um tom otimista com o futuro) e que atraíam o grande público, apreciador de comédias. Se Alexandrov representa o caminho bem-sucedido nessas interações, o trabalho final de Eisenstein, *Ivã, o Terrível*, parte dois, é o do fracasso.

### **O cinema soviético como arena**

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

A concepção de arena em Thompson (1998) ganha cores mais decisivamente classistas do que em Bourdieu (1983b). Se na União Soviética não existiam classes sociais, com todas as características requeridas (como a posse e transmissão legal de

bens), ainda assim conhecia grupos com diferentes posições no aparelho político e econômico. Os estratos sociais ligados ao partido, às agências de segurança e censura, os gerentes dos estúdios de cinema estatais, os membros das entidades financiadoras públicas, os artistas, a *intelligentsia* dos escritores, roteiristas e diretores, todos cobriam os papéis desempenhados por classes no Ocidente.

Outro problema seria o da arbitrariedade. O conceito de Thompson foi construído para a realidade inglesa, de domínio e império da lei, a qual mesmo o monarca ou o primeiro-ministro precisavam respeitar e estariam inseridos em seu âmago. Essa necessidade de enquadramento das classes governantes ou privilegiadas à leis comuns com as classes expropriadas ou hierarquicamente inferiores permitia a constituição da arena, com a possibilidade dos populares colocarem para funcionar os instrumentos limitantes elaborados pela própria elite para se autorregular. Agora, em benefício próprio e contra os interesses dessas mesmas classes proprietárias. Na tese totalitária, nada seria mais antagônico do que a URSS, o império da vontade individual do líder ou de seus asseclas. No reino da arbitrariedade, das leis frouxas e ambíguas, do desrespeito aos direitos humanos elementares, a população, ou melhor, os dissidentes e a oposição, jamais poderiam fazer valer as leis. Não possuiriam qualquer espaço de manobra. Entretanto, esta não é a visão de historiadores, sociólogos e cientistas políticos que não reconhecem as teses do totalitarismo. Existia um mercado de mão-de-obra não oficial que permitia uma maior autonomia do trabalhador, como demonstra Lewin (2007), espaços para uma sociedade civil não reconhecida (LEWIN, 1988), ou uma cultura política que impunha leis não escritas para a atuação política entre os grupos dirigentes (BROWN, 2010). As artes também possuíam um espaço próprio de liberdade dentro de regras que mudavam com o tempo. No caso soviético não se pode contar com um código físico, escrito e disponibilizado em qualquer biblioteca jurídica. Não havia um Código Hayes escrito e subscrito pelos diretores e demais agentes do cinema em decorrência de pressões políticas. Porém, como mostra Ferro (1992), as diretrizes, emanadas pelo regime e seus seguidores detentores de cargos de decisão, acabavam sendo publicadas nos periódicos, como no jornal do partido, o *Pravda*. As recomendações e elogios formavam um corpo de regras escritas, todavia não reconhecidas como tal. Congressos de escritores convocados pelo poder central escreviam igualmente teses e sugestões para o trabalho artístico, que, na prática, deveriam ser tomados como lei pelos demais pares. Como foi o caso do congresso dos escritores de 1934 que estabeleceu as

bases do realismo socialista (HOBSBAWM, 1987, p.156). Ainda assim não eram leis, mas recomendações sindicais e de entidades dos profissionais da área. A adesão do cinema soviético ao realismo socialista foi muito mais problemática do que a do cinema americano ao Código Hayes. Enquanto este dificilmente fugia dessas recomendações, sob pena das leis estaduais censurarem ou proibirem a exibição de filmes e, conseqüentemente, acarretarem grandes prejuízos econômicos, o cinema soviético, produzido em empresas estatais, com funcionários públicos, permitia-se furtar a suas obrigações políticas mesmo sob Stalin. A adesão desta *intelligentsia* que recebia melhores salários e melhores apartamentos do que a média da população foi forçada. Da mesma forma que Rojas (2000, p.68) aponta para uma braudelização de Marx, na medida em que os conceitos marxistas receberam uma leitura própria pelo historiador francês, Thompson, ao historicizar os conceitos sociológicos ideais de *campus* e *habitus*, acabou por thompsonizar Bourdieu.<sup>1</sup> É o que Thompson faz ao exprimir as relações que os camponeses mantinham com os costumes e com as leis como “ambiência”. Ao mesmo tempo em que incorpora a noção de que o ambiente molda as relações e práticas mantidas pelos indivíduos entre si e com as instituições, lembra que esse ambiente muda, bem como os interesses individuais e classistas. Os conceitos de Bourdieu perdem parte de sua carga estruturalista para serem tratados de uma forma mais fluída, mais centrada na ação humana e na mutabilidade histórica. *Habitus* e *campus* mudam com a contínua construção da identidade popular ou, posteriormente, da classe operária. A força das fórmulas tradicionais de convivência e de conduta não é tão poderosa, uma vez que as mesmas costumam não ser tão antigas ou tão combináveis com sua imagem em um dado momento – como o são as relações paternalistas, sempre lançadas mais e mais no passado idílico, sempre reelaborado (THOMPSON, 1998, p.29-31). Não há mais a cadeia social limitadora bourdieusiana. É interessante comparar a definição de *habitus* dada por cada autor.

O costume agrário nunca foi fato. Era ambiência. Talvez seja mais bem compreendido com a ajuda do conceito de *habitus* de Bourdieu – um ambiente vivido que inclui práticas, expectativas herdadas, regras que não só impunham limites aos usos como revelavam possibilidades,

---

<sup>1</sup> “Braudel “braudeliza” os ensinamentos de Marx, os refuncionaliza e readapta, os traduz para o seu próprio modo de ver, para incorporá-los ao seu esquema, então em vias de construção, sobre sua peculiar e interessante teoria do capitalismo [...] Trata-se de um processo geral que Braudel realiza com tudo aquilo que estuda. Todos os autores que influenciaram de alguma maneira na perspectiva braudeliana (em primeiro lugar, sem dúvida, Marc Bloch, mas igualmente Pirenne, Hauser, Marx, Sombart, Vidal de La Blache, Febvre, etc) o fizeram apenas através desse processo de tradução” (ROJAS, 2000, p.68).

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

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

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

O estruturalismo construtivista de Bourdieu afirma a determinação das ações e pensamentos pelas estruturas sociais, mas também que esta determinação pode ser atenuada uma vez que não constitui a própria ação e pensamento, meramente reflexivos, e sim sua matriz. Que a objetividade da coação das estruturas, de classe e de grupo se

depara com a subjetividade no nível individual. Que estas podem seguir modificações individuais, releituras, apropriações, porque a ação determinista do meio social seria incutida com o tempo, construída pelas experiências particulares. “Sendo produto da história, o *habitus* é um sistema de disposições aberto, permanentemente afrontado a experiências novas e permanentemente afetado por elas. Ele é durável, mas não imutável” (BOURDIEU, 2002, p.83, grifo no original).

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

Uma diferença essencial entre os autores é a natureza dos processos de estratégia e de interesse – também chamado de *illusio* por Bourdieu (1990, p.126). O sociólogo vê ambos os processos como parte do mecanismo de *habitus*. A matriz de comportamento social os torna evidentes, praticamente naturais e inconscientes. Derivando seu conceito de *habitus* do de Panofsky, que afirmava que a relação entre imagens e ideias existentes em um dado momento depende da educação de uma época, do ensino recebido. Bourdieu desenvolve esse conceito dentro do processo de socialização e de contato com o meio social. Assim, a socialização tem a “função de transmitir conscientemente e em certa medida inconscientemente ou, de modo mais preciso, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu *habitus*” (BOURDIEU, 1974, p.346).

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

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

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

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

Mas ela também permitiu escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, história social e sociologia da religião, do direito, da ciência da arte ou da literatura, ao lembrar a existência dos microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais essas obras se engendram: nessas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da codificação de práticas artísticas levadas a um alto grau de autonomia e um reducionismo aplicado em relacionar diretamente as formas artísticas a formações sociais dissimulava que as duas correntes tinham em comum o fato de ignorar o campo de produção como espaço de relações objetivas (BOURDIEU, 1974, p.254-255).

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

campo tem por indicador principal seu poder de refração, de retradução (BOURDIEU, 1997, p.21-22).

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

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

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

cinematográfica apenas pela resistência das pessoas do meio, com medo de perder status, mas porque a imagem captada e a narrativa fílmica sempre mostram mais do que deseja mostrar, escapando a qualquer tipo de controle – mesmo do diretor mais engajado (FERRO, 1976, p.212).

A articulação entre habitus e campus, em Bourdieu, é feita pelo interesse e pela estratégia. Os padrões de comportamento e de pensamento adquiridos estimulam interesses em comum, definidos. A conjuntura, ou campus, constitui a arena para a luta e realização desses interesses, defendidos por meio de uma estratégia, um procedimento elaborado pela matriz social do habitus.<sup>2</sup> Assim, pode-se falar em luta, comportamento ou mesmo em gosto de classes e grupos, e da defesa de interesses gerais contra o de outros grupos. A luta de classes estaria condicionada nesse jogo de interesses contraditórios e não na imposição do desenvolvimento econômico em uma dada etapa do desenvolvimento de uma sociedade. Seus principais fatores habitus, campus e a detenção de um determinado capital simbólico.

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

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

As classes sociais não existem [...]. O que existe é um espaço social, um espaço de diferenças, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, pontilhadas, não como um dado, mas como algo que se trata de fazer [...]. É preciso construir o espaço social como estrutura de posições diferenciadas, definidas, em cada caso, pelo lugar que ocupam na distribuição de um tipo específico de capital. (Nessa lógica, as classes sociais são apenas classes lógicas, determinadas, em teoria e. se se pode dizer assim, no papel, pela delimitação de um conjunto – relativamente – homogêneo de agentes que ocupam posição idêntica no espaço social;

---

<sup>2</sup> “A existência de um campo especializado e relativamente autônomo é correlativa à existência de alvos que estão em jogo e de interesses específicos: através dos investimentos indissolúvelmente econômicos e psicológicos que eles suscitam entre os agentes dotados de um determinado habitus, o campo e aquilo que está em jogo nele produzem investimentos de tempo, de dinheiro, de trabalho etc. [...]. Todo campo, enquanto produto histórico, gera o interesse, que é condição de seu funcionamento” (BOURDIEU, 1990, p.128).

elas não podem se tornar classes mobilizadas e atuantes, no sentido da tradição marxista, a não ser por meio de um trabalho propriamente político de construção, de fabricação – no sentido de E. P. Thompson fala em *The making of the English working class* - cujo êxito pode ser favorecido, mas não determinado, pela pertinência à mesma classe sociológica.) (BOURDIEU, 1996: p.26-27; 29).

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

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

Faz sentido usar o modelo de Bourdieu e Thompson, construído pela observação da sociedade dos países capitalistas centrais, com seus códigos de comportamento distintivos, ostentatórios ou pretensiosos, para analisar a produção artística num país socialista? As regras do jogo do capital financeiro são o avesso das do Ocidente. Poder financeiro não confere automaticamente poder político. Mas poder político oferece concomitantemente poder financeiro. Não é o dinheiro que comprava cadeiras na máquina do Estado e posições de poder. É a ascensão dentro do governo, da burocracia, do partido, exército, polícia secreta – ou de suas ligações privilegiadas com estes, como

gozavam cientistas e artistas que caíam em suas graças, ou que se demonstravam necessários – que abria as portas para outros níveis de consumo e de usufruto da propriedade coletiva ou individual (como belas *dachas* – casas de campo, apartamentos luxuosos, veículos particulares, eletrodomésticos, empregados domésticos, a rede especial e não-oficial de lojas e hospitais da nomenclatura). A desigualdade e, conseqüentemente, os diferentes níveis de status, na URSS, eram fruto da capacidade de se relacionar bem com o poder, ou de galgá-lo. E não de herdar bens ou saber fazer dinheiro.

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

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

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

É um equívoco pensar em diferenciações e luta por status de classe, como faz o sociólogo Emmanuel Todd (1976), uma vez que a propriedade privada oficial na URSS era limitada a imóveis residenciais e veículos (e a não-oficial era a enorme segunda economia ou economia cinzenta dos pequenos negócios particulares, individuais,

familiares ou com poucos empregados, em tese ilegais mas que constituíam parte do cenário econômico do país, baseados em propriedade privada ou no desvio de função ou apropriação dos bens públicos – como táxis das empresas estatais utilizados fora do horário normal como segundo emprego informal). Mas a estratificação existente entre operários manuais, técnicos, *intelligentsia* e nos amplos e variados setores que erroneamente costumam ser rotulados como Estado ou burocracia, era uma importante fonte de diferenciação e de status. A inserção nas regras do jogo social, político, artístico, dependia da habilidade obtida com as experiências passadas.

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

Os conceitos de Thompson, como resistência, conflito, costume-tradição são úteis para se entender o comportamento das pessoas do meio cinematográfico da URSS. E, se não se pode falar em uma “economia moral” nesse meio, pode-se falar em uma moral artística baseada nas experiências passadas. O desrespeito das autoridades contra essa moral, ação considerada ilegítima, como mostra Tarkovsky e outros cineastas posteriores à Stalin, levava à resistência. Esta, mais forte no fim dos anos 1920, teve que buscar novas regras e limites nos anos 1934-53. Para o paralelo com o conceito de Thompson ser minimamente viável é necessário ainda existir diferenciações sociais e ideológicas se reforçando e criando a base para o conflito. É muito mais do que uma querela ética (THOMPSON, 1998, p.258). A *intelligentsia* soviética, que só passou a ser reconhecida oficialmente como um setor social com a Constituição de 1977, possuía a ambos os diferenciais. Além do confronto por alguma autonomia ou do conflito interno para hierarquizar os agentes prediletos do regime, outras relações que podem ser elencadas entre o campo cinematográfico e o Estado soviético são a de comprometimento e

obrigações do artista; os laços de dependência com ministérios, agências, figuras públicas, etc; a noção de direitos e deveres dentro do campo e com o Estado; o sentimento de justiça social que permeara a *intelligentsia* russa e soviética até o começo dos anos 1980 (KAGARLITSKY, 1993); as regras de interação intracampo, como a tendência para a realização de filmes com dois diretores ou dois roteiristas (LABARRÉRE, 2009).

Tais relações lembram a noção ampliada da economia moral formulada por James Scott. Da mesma forma, os atos de resistência precisavam ser desencorajados pelo regime. Para isso, além de sua condenação pelo aparelho de Justiça, essa resistência precisava ser rotulada e denegrida.<sup>3</sup> Seria mais simples e rápido apenas empreender a prisão, julgamento e condenação dos acusados, já que as leis soviéticas eram vagas o suficiente para serem classificados como crimes vários tipos de ação – o que acontece também nos regimes ocidentais – ou mesmo em pensamento. Mas as necessidades ideológicas do regime, e suas disposições com o campo artístico, desencorajavam procedimentos tão simples. Scott permite perceber a passagem da resistência e do discurso combativo públicos para os “discursos ocultos”, criados fora das arenas coletivas, no recôndito de pequenos grupos – e que só emergem de maneira dissimulada.<sup>4</sup> Quanto maior for a repressão de um grupo ou classe contra outro, maior será o espaço e a variedade do discurso oculto. Não há como analisar a autonomia daqueles que eram obrigados a comportamentos de deferência no meio público senão por detalhes (SCOTT, 1990, p.19). O que é muito importante para se compreender a dinâmica da cultura soviética.

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

<sup>3</sup> Como era o caso das fórmulas usadas pelas elites locais para denigrir as ações coletivas e o comportamento dos camponeses (SCOTT, 2002, p.30).

<sup>4</sup> A relação entre grau de repressão e os cuidados com as ações é descrita por Scott: “quanto mais grande se faz a desigualdade de poder entre os dominantes e os dominados e quanto mais arbitrariamente se exerça o poder, o discurso público dos dominados adquirirá uma forma mais estereotipada e ritualista” (1990, p.25).

A simples percepção de que existia uma cultura política e intelectual na URSS, influenciando e sendo influenciadas pelo desenvolvimento dos diversos campos do sistema, ditando regras e se conformando a elas, com muitos pontos de continuidade com a Rússia czarista, permite pôr em questão as bases das teorias do totalitarismo. A ideia de que resistências e diálogos entre a indústria do cinema, diretores e regime faziam parte do próprio funcionamento desse meio vai de encontro às teorias do totalitarismo. Segundo estas teorias, a produção fílmica soviética não passava de propaganda, manipulação ideológica, instrumento de lavagem cerebral das massas. Pereira (2012) divide o cinema do século XX em dois perfis – o democrático, das democracias ocidentais, e o totalitário, onde enquadra o soviético. Overy (2009, p.569) percebe como partidaristas do regime até mesmo os cineastas considerados por muitos como dissidentes ou a última linha de defesa do cinema autoral.

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

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

A abordagem convencional para cinema soviético observa os filmes produzidos quase que exclusivamente em termos de homens que os dirigiam: Eisenstein, Pudovkin, Vertov, encabeçando uma longa, e ainda

se alongando, lista que críticos de cinema e historiadores os têm como os seus homólogos franceses, que hoje em dia chamamos *auteurs*. No entanto, nossa abordagem para Hollywood, que é mais familiar para nós, e mais influente sobre nós, é um pouco diferente [...], estamos muito mais preparados para admitir que um filme é o resultado de uma variedade de influências, talvez até mesmo de um esforço coletivo – no melhor um trabalho de arte coletiva, no pior, uma mera mercadoria industrial destinada ao consumo em massa. No contexto de Hollywood, portanto, falamos de um estilo de estúdio ou da influência de um produtor como David O. Selznick. Nós agrupamos os filmes americanos de acordo com seu roteirista (Jules Furthman ou Clifford Odets), seu gênero (o faroeste, o musical, o filme de guerra) ou sua estrela (Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, James Dean). Mas nós nunca aplicamos esses critérios para o cinema soviético.

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

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

Taylor e Christie, entretanto, mantêm seus olhos tempo demais nas tentativas de controle por parte dos gerentes industriais e políticos, e pouco na tentativa de diretores, roteiristas e atores de escaparem a esse controle.

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

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

O projeto trotskista de industrialização acelerada, rejeitado pelo grupo de Stalin nos anos 1920 como radical demais por um meio termo com a manutenção da NEP, do grupo de Bukharin, foi retomado por Stalin após a “crise das tesouras”. Controlar a

economia, planejá-la e orientá-la retirando recursos da área agrícola para a industrial seria a fórmula para assegurar o regime contra camponeses descontentes, inverter a queda do preço dos produtos industrializados e a inflação alimentar e dotar o país de bens de capital para impulsionar o parque bélico – a resolução dos problemas internos e externos. Os Planos Quinquenais deveriam queimar fases de desenvolvimento, em busca de uma paridade futura com o Ocidente. Outro dos projetos de Trotsky, o de que a paixão e os impostos da vodka fossem substituídos entre os russos pelo cinema, teve o mesmo destino (KENEZ, 2008, p.78).

Assim, o modelo ocidental foi copiado em vários segmentos da vida soviética. Inclusive no cinema. O novo parâmetro era a indústria cinematográfica em Hollywood, com sua linha de montagem proporcionada pelas instalações dos grandes estúdios, pelo controle do trabalho de diretores e roteiristas, pela criação de uma administração/burocracia para efetivar os objetivos propostos – o que constituiu a transformação da *Kinofabrika*, a primitiva indústria cinematográfica dispersa pela URSS, em *Kinostudii*. Com o tempo, até o sistema de estrelas do cinema viria a ser incorporado, deixando o uso de atores amadores no passado. Kenez afirma que, enquanto o cinema ocidental realiza o desejo do público, já que seu objetivo é o lucro proveniente do livre mercado de espectadores, e é livre para isso, o cinema soviético não se guiava pelo mercado, não possuía liberdade alguma. Seu único objetivo era a doutrinação. Sua grade de pensamento conservador consegue montar esse quadro a partir de dados que apontam uma direção prática diferente. O próprio autor lembra que os recursos para a produção fílmica eram recolhidos dos ingressos vendidos. O cinema soviético, por meio do Ministério do Cinema, se autofinanciava. O Estado não poderia reservar parte do orçamento para esse fim, com tantas metas arrojadas para a indústria, a agricultura, os transportes. Entretanto, os planos quinquenais estabeleciam metas de produção numérica de filmes, bem como do número do público pagante dos mesmos, e assim, do volume a se arrecadar e a se reinvestir na indústria cinematográfica. O Ministério do Cinema liberava os recursos para os diversos estúdios (e salas de exibição), organizava a distribuição dos rolos de filme e cobrava o cumprimento das metas. O Estado reservava para si o financiamento de filmes encomendados, em geral, para comemorações, como *O encouraçado Potemkin* (1925), para o aniversário da Revolução de 1905, ou *Outubro* (1927), para o da Revolução Russa (KENEZ, 2008). Além do governo propriamente dito, outra fonte importante de encomendas eram diferentes organizações, como a União

Comunista da Juventude, ou Komsomol, ou a Organização de Pioneiros da União Soviética, ou Jovens Pioneiros.

Kenez poderia ter visto que tal sistema de produção guardava, na prática, elementos de mercado. Se os diretores realizassem filmes tão grosseiros e insuportavelmente doutrinadores, como aponta, a reação do público seria a mesma que as massas apresentaram ao assistir aos experimentalistas dos anos 1920 – “votar com os pés” que não entendiam ou não gostavam do que viam, levantavam-se das cadeiras durante a projeção, e voltavam para suas casas.<sup>5</sup> Tal atitude demoliria as metas de arrecadação previstas pelos planos quinquenais e as agências que acompanhavam o cumprimento da planificação. Poderia ter visto um segundo elemento de mercado: a competição entre os estúdios de cinema pelos gordos contratos de filmes comemorativos – superproduções que recebiam muito dinheiro. A pressão recaía sobre todos os lados: para lembrar-se da ideologia e das novas regras artísticas do realismo socialista, de agradar ao público, de competir por recursos, de manter e elevar seus status diante dos pares do meio cinematográfico. As concepções totalitaristas impedem esses autores de enxergarem o sistema econômico soviético como um capitalismo de Estado, como já alertava Trotsky, e seu sistema político como uma ditadura pessoal sob Stalin e uma oligarquia nos demais períodos.

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

---

<sup>5</sup> “O público popular, procedente em sua maioria do âmbito rural, não entendia o estilo desses filmes e desertava das salas onde eram projetados, preferindo as comédias e outros dramas, de sucesso, que mostravam as peripécias da vida cotidiana. Foi esta situação, assim como as diretivas denominadas ‘stalinistas’, as que estiveram na origem de um gênero mais populista, o chamado realismo socialista” (FERRO, 2008, p. 48).

Andrei Zhdanov transformaria as aspirações de Stalin em regras rígidas: o conservadorismo e tradicionalismo crescentes deveriam ser protegidos da influência externa. Filmes, músicas e outros produtos culturais estrangeiros passaram a ser vistos com suspeição. O medo da acusação de cosmopolitismo – que foi a sentença de vários tribunais durante o stalinismo do pós-guerra – era real. Sua política cultural nacionalista e isolacionista ganharia o nome de zdanovichina. O trabalho das inúmeras agências de administração e de censura e de seu pessoal que tentava controlar a produção artística foi descrito pelo diretor Aleksandrov.<sup>6</sup>

Durante os anos 1930-53 as regras do jogo na arena cultural foram constantemente mudadas, na direção clara de reduzir ao máximo qualquer autonomia dos agentes envolvidos em sua produção. A conjuntura se afunilou. Aqueles que se deixaram levar pelas experiências amplas dos anos 1920 e não souberam se adaptar ao campus reformulado, pagaram caro pela sua inaptidão. Durante os anos de Lenin, alguns filmes fizeram pesadas críticas ao regime por meio do discurso da ambiguidade. Poderiam falar formalmente do faroeste americano, como *Dura Lex*, ou da revolução entre os marcianos, como *Aelita*, mas era da URSS que tratavam – da falta de segurança legal (FERRO, 1992) ou de revoluções que deixavam a situação ainda pior. Como a repressão aumentou, a resistência se fez cada vez mais discreta e oculta. O trabalho das agências de censura era tão eficiente que não deixaram passar quaisquer filmes que pudessem conter um discurso ambíguo, como *Ivan, o Terrível* parte dois, de Eisenstein. A imagem de Stalin fora associada à do czar Ivan IV. Não deixar clara a vitória do czar sobre seus inimigos e mostrar sofrimento humano era criticar o próprio regime. O preço pago foi a quase paralização da indústria, o subaproveitamento de grandes nomes do cinema, e milhões e milhões de rublos invertidos que ficaram sem retorno, e cabeças que rolaram entre os agentes do cinema e seus fiscalizadores.

Em janeiro de 1935, uma conferência de cineastas foi chamada, em parte, para comemorar, um pouco tardiamente, o vigésimo quinto aniversário da nacionalização do cinema soviético em agosto de 1919, e, em parte, para aprovar as novas diretrizes do realismo socialista que

---

<sup>6</sup> “Quando o camarada Stalin viu *Volga, Volga*, ele comentou que o primeiro beijo deveria ser cortado. O camarada Dukelsky [no tempo cabeça do Comitê de Cinema] decidiu que o beijo é um negócio perigoso, e pensou que se sempre apareciam beijos não havia necessidade de mostrá-lo, mas ele definitivamente teve que ser cortado. O deputado de Dukelsky, camarada Burianov me disse que seria melhor se cortarmos todos os beijos. Perguntei-lhe porque tomou essa decisão? Ele me olhou de forma significativa e disse que essa não era a opinião dele. Que ostensivamente essa é a opinião de camarada Stalin, a opinião do camarada Zhdanov, mas estou certo de que esta não é a sua opinião, mas a de Dukelsky” (KENEZ, 2001, p.166).

havia sido adotadas no primeiro Congresso de Escritores Soviéticos em agosto de 1934. Shumiatsky utilizava a distribuição de honras, que acompanharam a conferência, para recompensar aqueles que produziram o tipo de filmes que ele buscava, e punir aqueles que, como Eisenstein, não o fizeram. Shumiatsky foi nomeado para uma posição de liderança na nova Comissão dos Assuntos de Arte, criada em 17 de janeiro 1936, para “elevar o nível cultural dos trabalhadores”. Esta foi precisamente a tarefa para a qual o cinema já havia sido definido antes da Revolução Cultural. É claro que havia fracassado e que teria que ser um bode expiatório. Shumiatsky tinha entretido planos grandiosos para a construção de uma Hollywood Soviética, às margens do Mar Negro, que produziria 300 filmes por ano. Ele tinha lidado brutalmente com qualquer coisa que parecia ficar em seu caminho: em março de 1937, ele parou a produção de Eisenstein *O prado de Bezhin*, depois que dois milhões de rublos haviam sido gastos em sua produção. Apesar de seus planos, o cinema soviético não conseguiu produzir os filmes necessários para o vigésimo aniversário da Revolução, em 1937, e este foi um erro crucial: se mesmo no auge dos expurgos sucesso não fosse punido, então o fracasso não tinha a menor importância. Em janeiro de 1938 o *Pravda* revelou que, em 1935, apenas quarenta e três dos 120 filmes planejados tinham sido liberados e que em 1937 esse número caiu para vinte e quatro. Em 1936 um filme em média tinha tomado 14 meses para ser produzido, enquanto que os métodos de planejamento de Shumiatsky deixaram diretores ociosos. Só em 1937, cerca de cinco milhões de rublos foram desperdiçados (TAYLOR, 1998, p.46-47).

Boris Shumiatsky foi acusado de sabotagem e fuzilado em 1938. Seu GUK, Comitê de Assuntos Artísticos, foi substituído pelo Comitê de Assuntos Cinematográficos, encabeçado primeiro por Semyon Dukelsky e, a partir de junho de 1939, por Ivan Bolshakov.



**Fig. 1.** *O prado de Bezhin*. As cenas de dessacralização da igreja local são ricas em metáforas religiosas, com os personagens incorporando a visão de ícones e imagens de grandes e reconhecíveis obras de arte sacra. Os ultra-religiosos kulaks são vistos por uma ótica que tenta explicar suas motivações. Samokhin ama seu filho Stepok.

Os artistas que continuavam a produzir segundo sua própria visão e interesses passaram a ser criticados nos jornais controlados pelo partido, como Eisenstein ou Alexander Dovzhenko, processados como o cenógrafo Aleksandr Avdeenko, presos como

o poeta Mikhail Gerasimov, mortos no gulag, como a cineasta Margarita Barskaia, ou fuzilados, como Boris Shpis (KENEZ, 1992, p.153). Mesmo assim, o resultado obtido ficou aquém do alegado controle e adesão totais (FERRO, 1992, p.132).

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

### **A indústria cinematográfica soviética**

Stalin era um cinéfilo. Montou uma sala de projeção dentro do Kremlin, onde assistia a filmes soviéticos e estrangeiros junto com convidados e correligionários. Não se via como um cientista, ou um artista (como Hitler via a si mesmo, pintor e arquiteto), mas se considerava apto a comentar profundamente segmentos tão dispares quanto o projeto atômico soviético, a linguística ou o cinema, entre muitos outros, produzindo sugestões que deveriam ser seguidos à risca pelos acadêmicos e especialistas de cada área. Essas sugestões extrapolavam e muito uma simples linha política. E mesmo que o fosse,

em geral representava reacomodações profundas, como o abandono da engenharia genética pelo hibridismo e aclimações lamarckistas, no campo da biologia. Se esta já era vista pelo líder como um campo de confronto entre darwinistas ocidentalizantes e lamarckistas audazes e politizados – como Stalin mesmo se via (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006), o cinema assumia importância ainda maior. Ele era um ponto nevrálgico para a propaganda, o engajamento das massas, o contato do regime com a população. Possuía uma missão positiva a cumprir. Ao mesmo tempo, poderia ser um veículo para adversários políticos, por meio da crítica aberta ou disfarçada pela ambiguidade, uma fonte de erosão para a ideologia e o poder soviéticos. O cinema precisava ser controlado: censurado na crítica e direcionado para os objetivos do regime.

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

**Tabela 1:** Produção anual de filmes na URSS: 1918-68. Fonte: <http://www.kinoglaz.fr/histoire.php>.

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

seus jornais, passara a pregar a adoção de sua estética e linguagem como regra, o que veio a acontecer em 1934-35 (FERRO, 1992, TAYLOR, 1998).

A Segunda Guerra Mundial pôs termo a essas ambições centralizadoras. Novos estúdios precisaram ser erguidos nas repúblicas muçulmanas da Ásia Central. Eisenstein filmou seu *Ivã, o Terrível* em Alma-Ata, antiga capital do Cazaquistão, hoje Almaty. Essa distância do Ministério do Cinema e dos escritórios da NKVD no Lubianka atiçou no diretor o desejo de testar uma maior autonomia.

O menor número de filmes permitiu a Stalin se dedicar mais à análise dos roteiros de alguns filmes. Como apontam os irmãos Medvedev (2006), parte dos roteiros lidos por Stalin foi parar nos arquivos mantidos pelo Estado. Pode-se ver o que Stalin modificou ou censurou. *Volga-Volga* teve o seu guião reescrito várias vezes pelo líder. *Ivã, o Terrível* teve o seu assinalado e rabiscado em muitos pontos, e por fim, liberado pessoalmente. Era sua prática tomar aulas particulares com especialistas de cada área. O que, aliado a sua grande biblioteca, sua disposição para o trabalho intelectual, leitura dinâmica e memória notável, permitia que, ao produzir suas recomendações, se coloca-se dentro do campo em que se travava o debate. O que criava uma áurea de genialidade pessoal respeitada mesmo por aqueles que foram censurados.

### **Ivã, o Terrível**

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



**Fig. 2.** *Ivã, o Terrível*: pai que olha por seu povo, que acode para levá-lo de volta à Moscou – onde pretende exigir maiores poderes frente aos boiardos. O homem que sonha com desígnios de uma grande Rússia.

Overy (2009, p.569) percebe como partidaristas do regime até mesmo os cineastas considerados por muitos como dissidentes ou a última linha de defesa do cinema autoral, como é o caso de Eisenstein. A afirmação de Overy não poderia ser mais equivocada. Seu trabalho subsequente mostrou-se uma mescla de submissão e de audácia. *O prado de Bezhin* apresentava personagens facilmente identificáveis, com nomes. Não eram classes e massas anônimas, como em *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*. No entanto o diretor recusou aderir ao sistema profissional, de estrelato, que surgia na URSS. Manteve sua linha de escolher pessoas comuns para os papéis, baseados em tipos ideais. Selecionou-os para encenar um drama rural numa das áreas mais atingidas pela coletivização, ocorrida apenas cinco anos antes: o norte do Cáucaso e a Ucrânia.

O filme foi encomendado pelo Komsomol, a União Comunista da Juventude. Tal filme deveria louvar as ações dos jovens membros da entidade. Eisenstein escolheu a história de um novo herói construído pelo regime, o menino membro dos Jovens Pioneiros, Pavlik Morozov. Foi morto pela família aos treze anos por ter denunciado o pai, chefe de uma aldeia que se rebelou contra a coletivização da terra, às autoridades, por roubar grãos. O caso, ocorrido em 1932, repercutiu na imprensa do país, virando propaganda anti-kulak. Chegavam cartas pedindo o julgamento e condenação da família de Pavlik com rapidez. O regime usou o apelo popular do caso para tornar o menino um herói. Escolas foram rebatizadas com seu nome, recebeu estátuas, uma ópera.

O material pareceu promissor à Eisenstein, que decidiu mudar os nomes. Gerasimovka, a aldeia, tornou-se Bezhin. O diretor escolheu o título de uma história do novelista russo do século XIX, Ivã Turgenev, que tratava das lendas sobre a morte comentadas por garotos de uma localidade rural. Pavlik tornou-se Stepok. Trofim

Morozov, seu pai, Samokhin. Boris Shumiatsky, chefe do GUK, Comitê de Assuntos Artísticos (posteriormente *Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii*, Comitê de Assuntos Cinematográficos), teve sua crítica endossada pelo jornal do partido, o *Pravda* (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.378). O uso do jornal tornou aberta a tensão entre agências governamentais e o estúdio (Mosfilm) e Eisenstein. Foi condenado por tornar a luta de classes uma luta entre o bem e o mal, por usar simbologia bíblica em excesso e por descrever os inimigos de classe *kulaks* de maneira atenuada, por usar o formalismo para se afastar da realidade e assim comprometer seu conteúdo ideológico. Essa tensão serviu para que Shumiatsky pedisse que os roteiros fossem pormenorizados e entregues com antecedência às agências. O que significava o aumento do controle destas, pondo fim à “crise dos scripts”, que opunha diretores e agências desde 1935 (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.207-208).

Stalin reescreveu o roteiro diversas vezes. Eisenstein filmou ou refilmou por quase três anos (1935-1937). Utilizou dois cenários diferentes, pois pretendia criar um filme dirigido para o público infantil e outro para o adulto. Refilmagens, atrasos, cenários, custaram aos cofres dois milhões de rublos. O partido se pronunciou contrário ao envolvimento da religião na narrativa e a falta de didatismo do diretor. Shumiatsky embargou as filmagens em 1937. O filme ficou incluso e perdeu-se durante os bombardeiros à Moscou, na Segunda Guerra. O diretor da Mosfilm, Boris Babitsky, assumiu a culpa por não ter “acompanhado” o trabalho de Eisenstein, sendo preso em seguida. Pelo mesmo motivo, Shumiatsky foi fuzilado em 1938. Suas promessas de incremento na produção fílmica foram um fiasco, e permitiu que se gastasse uma fortuna com o filme de Eisenstein até decidir por fim cancelá-lo. Esse desperdício de energias e recursos levou a ser acusado de sabotagem (TAYLOR, 1998, 46-47). O gerente do cinema não respeitara os compromissos que Stalin exigira dos burocratas durante as purgas de 1936-38. Foi sucedido em suas funções por Semyon Dukelsky e, a partir de junho de 1939, por Ivan Bolshakov. O novo ministro entregou menos filmes que Shumiatsky. Enquanto o pior ano deste foi 1933, com 15 obras lançadas, Bolshakov apresentou apenas 9 em 1951. Porém Stalin não teve maiores problemas com cineastas e estúdios e os gastos foram contidos. Shumiatsky possuía contra si um passado de disputa com o secretário-geral: em 1922, durante os debates sobre o caráter federativo da URSS (defendido por Lenin) ou unitário (defendido por Stalin), Shumiatsky, comissário na Buriátia, Sibéria, conseguiu que esta ganhasse contornos nacionais e de república

autônoma, contra a vontade do comissariado dos povos da URSS, que preferia vê-la fracionada e sem autonomia.

A prisão de Babitsky e o processo de Shumiatsky certamente afetaram a percepção de Eisenstein do quanto podia ser autônomo ou crítico em suas obras. Seu filme seguinte, *Alexander Nevsky*, foi produzido em apenas um ano (1938). São Alexander Nevsky foi representado como um herói inteiramente positivo, dentro do modelo do realismo socialista. Porém o diretor não abandonou sua montagem sintética, formalista e representação operística, que afastam o filme de uma impressão de realidade, lançando-o em um ambiente de construção e arte. Por ter abrido mão de parte de sua autonomia, o Ministério do Cinema o agraciou com o Prêmio Stalin de cinema daquele ano. A tese de cooptação e convencimento de Miller (2010) poderia ser usada aqui. Porém a persuasão do regime ficou longe de submeter inteiramente a obra do diretor. Sua autonomia artística ainda se manifestava, mas agora, dentro de limites mais respeitosos. Cada brecha era aproveitada para a realização dos objetivos do diretor. O Estado não podia e não se incomodava em dobrar Eisenstein em todos os quesitos defendidos nas diretrizes oficiais para a arte. Impunha-se uma negociação entre as duas partes.

O mesmo não aconteceu com sua película seguinte, *Ivan, o Terrível*, partes I e II. Começou a ser gravada em 1942, no pior ano da Grande Guerra Patriótica. Durante a Segunda Guerra ocorreu um reflorescimento do nacionalismo russo, das tradições do passado czarista. A comparação entre Stalin e os grandes líderes da história russa se fortaleceu. Ele era Pedro o Grande, os generais Suvorov e Kutuzov, e Ivã IV (DEUTSCHER, 2006). Diante das agruras da guerra, trazer à tona a história de um homem duro em tempos difíceis era atraente para o líder. Ele mesmo aprovou o roteiro elaborado por Eisenstein. Mostrar Ivã também em sua faceta de homem santo parecia promissora diante da concordada firmada entre a URSS e a Igreja Ortodoxa Russa. E, acima de tudo, filmar em Alma-Ata parecia tornar Eisenstein inexpugnável, intocado pela censura dos ministros e burocratas de Moscou, a quatro mil quilômetros de distância. Com a provável vitória após Kursk, em meados de 1943, podia-se esperar uma maior liberdade artística. Um relaxamento do sistema. Este, bem como seus líderes, não foi instalado pelo voto popular – por mais que a industrialização (e menos a coletivização) tenha recebido apoio genuíno. Agora Stalin fora legitimado como líder, seu apelo era profundo. Com bases remoadas e fortalecidas, o sistema poderia se

liberalizar, apagar o passado de penúrias e relevar antigos oponentes. Eisenstein calculara a conjuntura de forma muito positiva.

A própria escolha do título demonstra a opção feita pelo diretor: Ivã IV não é conhecido apenas como Terrível, mas também – e especialmente sob Stalin – como Ivã Groznyi, Ivã, o Formidável. O personagem não aparece tão formidável quanto terrível – como ele mesmo se propõe a ser. Longe de ser um herói positivo, com uma trama laudatória, é carregado de ambiguidade, de crueldades, de comportamentos condenáveis, de sede de poder. Ao escolher o logro e a trapaça para aumentar suas atribuições políticas e descobrir cripto-inimigos (como nas cenas de sua suposta morte para identificar quem faria o juramento ao seu filho Dimitri, ou, na segunda parte, a descoberta da tia Efrosinia como a envenenadora de sua mãe e de sua esposa, ou a premeditação da morte do primo e rival Vladimir), tornou-se necessariamente paranoico e cercado por novos desafiantes. O enredo tem pouco a ver com Ivã IV e muito a ver com o próprio Stalin. É sobre o líder soviético e o presente que Eisenstein se debruça, e não sobre o passado.



**Fig. 3.** O ardiloso czar, capaz de elaborar engenhosas fraudes para encontrar inimigos ocultos e dar-lhes o castigo.



**Fig. 4.** Ivã, o Terrível (interpretado por Nikolai Cherkasov), quando jovem, na década de 1540-50, e velho, na década de 1560. A loucura e a crueldade passam a compor sua imagem.

O tom crítico começa pelo próprio elenco. Vsevolod Pudovkin, outro gênio da vanguarda no cinema soviéticos dos anos 1920, aparece atuando, como mendigo. Pudovkin já trabalhara como artista antes, mas também era um lembrete que um dos melhores cineastas do país não conseguia um trabalho importante desde seu *Suvorov*, de 1941- filme que, como *Alexander Nevsky*, representou a adesão do diretor ao realismo socialista. Pudovkin receberia outra encomenda importante apenas em 1947, com seu *Almirante Nakhimov*.

A luta pela centralização do poder político e pelo fortalecimento da economia da Rússia fez com que Ivã se envolvesse numa rede de intrigas, que culmina com o assassinato de sua esposa, o revés na luta contra os livônios, a defecção de aliados poderosos para o lado inimigo. Como Stalin em seu ponto baixo, 1932, com o suicídio de sua mulher, Nadia Alilluieva (na época, a notícia oficial foi de ataque cardíaco), o malogro da coletivização e a quase derrota no subsequente Congresso do partido.



**Fig. 5.** *Ivã, o Terrível, parte II* foi um dos primeiros filmes soviéticos a ser rodado em cores. O processo era caro e Eisenstein era um mestre na oposição preto e branco. O festim do czar mostra um séquito de degenerados.



**Fig. 6.** Aliados durante as guerras contra os tártaros, como o boiardo Fyodor, depois renomeado Philip na função de metropolitano (Andrei Abrikosov), tornam-se inimigos quando Ivã aumenta suas prerrogativas reais. A crueldade ensandecida do czar: “E ainda é pouco!”.

Ivã reflete os anseios populares. A multidão que invade o palácio durante uma rebelião se encanta ao encontrar com um líder paternalista, duro e forte. Respeita o jovem czar. Encontra nele o tipo de governo ideal. Que não hesita em ser brutal para impor a ordem. Ele não é desprovido de apoio, como um tirano. Pelo contrário.

Ivã transforma os nobres boiardos, antes senhores absolutos em suas próprias terras, em proprietários comuns; os taxa para formar os *streltsy*, seu exército permanente; torna os títulos não hereditários. Os boiardos representam os brancos ou os *kulaks*. As ações radicais de Ivã para a implantação de um único soberano de todas as Rússias, uma única cabeça a comandar o Estado, sem oposição ou participação, afastam e criam antagonismo com as pessoas que antes eram próximas: Philip, sacerdote metropolitano de Moscou; o nobre Kurbsky, o segundo em comando. Se todos atuam em conjunto contra o Kanato de Kazan, para unificar a terra russa antes controlada por estrangeiros, entram em conflito logo em seguida. Como o ocorrido na URSS após o término da Guerra Civil, com o papel desempenhado por Trotsky no Exército Vermelho e a influência teórica de Bukharin. Philip se nega a dar o sacramento a Ivã, por ter matado boiardos. Kurbsky foge para o Ocidente, prepara o exército da Polônia para invadir a Rússia e depor Ivã, ao mesmo tempo em que constrói uma campanha de difamação contra o czar (o que constituía o discurso oficial contra o antistalinismo de Trotsky). Este, sozinho, recebe o conselho de homens do povo como Skuratov, e de carreiristas como Basmanov, de se cercar de homens pobres, que tudo deviam ao czar, e que seriam completamente fieis, para policiar os nobres boiardos: a *oprichnina*, um círculo de ferro de proteção e informação para o líder do Estado. Estes, se mantem os olhos abertos sobre Efrosinia e a nobreza rural, inflamam as suspeitas paranoicas do líder. Para enfrentar as cidades da Liga Hanseática (Alemanha, no filme), que fecharam o Báltico ao comércio russo, Ivã passa a monopolizar o comércio nacional (como o próprio Ministério do Comércio Externo soviético) com os estrangeiros, ao propor para os aliados ingleses desviarem do Báltico, navegando para o Mar Branco (que era a então rota de abastecimento anglo-americana para o esforço de guerra soviético).

O primeiro filme estreou em 1944. O aparente isolamento no Cazaquistão não se confirmou. O diligente Bolshakov visitava a divisão Cox da Mosfilm na Ásia Central

com certa regularidade. Acompanhava o trabalho de Eisenstein, impedia filmagens, ordenava o cumprimento dos prazos. Ele lembrava-se do destino de Shumiatsky. O diretor escreveu cartas a Stalin pedindo por mais dois ou três meses para terminar as filmagens e por um abrandamento da supervisão de Bolshakov. A segunda parte ficou pronta em 1945. O partido manifestou-se contra a sua distribuição, em 1946. Acusou de mostrar a corte de Ivã e a *oprichnina* como um clã selvagem e brutal (como bem demonstrava a cena do banquete) e ao czar como um louco covarde, como Hamlet. Imagens que não poderiam agradar à Stalin (os banquetes para convidados e para seu círculo íntimo de colaboradores eram famosos) e à NKVD, a polícia secreta. O filme não seria didático, alheio aos fatos históricos<sup>7</sup>. O terror policial e as execuções dos oponentes são apresentados sem o contrapeso dos feitos da construção do Estado russo. Ele produziria sofrimento humano injustificável. Quando a *oprichnina* identifica boiardos conjurados e decepa suas cabeças, Ivã, após persignar-se, exclama exaltado: “E ainda é pouco!”. Engajar-se nas necessidades do regime significava dar vazão para a retórica da destruição dos sabotadores internos, inimigos de classe e externos. Entretanto, os pedidos constantes de Ivã para mergulhar as mãos no sangue de seus opositores, dentro de um quadro de exaltação religiosa obscurantista, serviam mais como uma desconstrução da retórica governamental do que em sua adesão. Evocava as razões políticas e ideológicas de forma ambígua: tratava-se afinal de uma imposição para a construção do Estado russo ou era apenas vingança e intriga pessoal, importando apenas a um indivíduo no centro do poder?

As agências governamentais discutiram a liberação do filme, chegando a conclusão de que teria que ser reescrito e refilmado. Para que os aspectos negativos sobre a construção do Estado russo e de seu líder fossem liberados para o público, os aspectos positivos para o regime (o caráter de estadista, as necessidades externas e do triunfo final – não do czar e do seu poder pessoal mas do povo russo) deveriam aparecer igualmente, além de contar com um espaço proporcional. Eisenstein negou-se, defendendo a integridade artística. Passara dos limites, rompera o jogo de regras não escritas, não

---

<sup>7</sup> O príncipe Vladimir Andreyevich Staritskiy teria morrido envenenado por ordem de Ivã (que o teria forçado a beber o vinho junto com sua família) em 1569, e não apunhalado na catedral. A mãe de Vladimir, sua tia Efrosinia, teria realmente se vinculado aos boiardos e acabou assassinada, e não louca. Philip realmente prometera ascender ao poder eclesiástico (1566) e não indispor a Igreja com o Estado ou intervir na política. Porém, logo em seguida passou a defender a libertação de boiardos aprisionados. Recusou-se a abençoar o czar na Catedral da Assunção e pediu a abolição da *oprichnina* em 1568. Acabou exilado em um monastério, e foi estrangulado em 1569 por não abençoar a campanha militar contra Novgorod (PERRIE, 2006, p. 256).

aceitou a fórmula de concessões mútuas e pagou um preço: a parte II foi banida e o último filme da trilogia jamais foi filmado. Trataria do ataque dos ocidentais encabeçados pelo renegado Kurbsky e a vitória do czar. O Segundo filme termina com a afirmação de que os inimigos internos estavam esmagados. Agora era hora de se voltar para os inimigos externos. Era a mesma retórica após a Grande Purga – era necessário fortalecer a URSS com os expurgos, eliminar os colaboracionistas alemães, para poder suportar a guerra que se avizinhava. Eisenstein sabia que o banimento da obra era um passo importante para subsequentes castigos maiores. O novo ministro do cinema não poderia ser responsabilizado, tampouco o novo gerente da Mosfilm assumiria a culpa, como seu antecessor. A tensão sofrida pelo diretor o fez cair numa série de enfartes, que o levaram a morte. A segunda parte de seu filme seria liberada apenas em 1958, com a desestalinização promovida pelo secretário-geral Nikita Khrushchev (1953-64).

### **Volga-Volga**

Apesar da implantação do realismo socialista, nem todas as influências da vanguarda e do cinema hollywoodiano conseguiram ser extirpadas. Existiu muito hibridismo. É o caso de outro musical de Aleksandrov, *Os indivíduos felizes, Veselye rebyata*, de 1934, com temas de jazz e com um protagonista apaixonado pela música americana. Como também o próprio musical *Volga-Volga*, 1938, de Grigori Aleksandrov. O diretor consegue misturar o gopak, célebre dança russo-ucraniana, com *Rondó ala turca*, de Mozart, *Canção dos balseiros do Volga* com Schubert, popular e erudito, soviético e ocidental, folclórico e moderno. A presença e arranjo dos metais em vários momentos lembram os musicais da Warner Bros, do mesmo período. É um dos mais fortes elementos de americanização do filme. A era Stalin foi repleta de variações bruscas de políticas culturais privilegiando a cultura universal (em especial artistas consagrados da Europa) e o chauvinismo russo, que Zhdanov tão bem expressou. A luta entre os dois coletivos de trabalhadores para representar a vila nas Olimpíadas da Canção dos Sindicatos para artistas amadores<sup>8</sup> – um adepto do folclore russo e outro dos grandes compositores estrangeiros, é uma crítica às inconsistências da política cultural. Os “cosmopolitas” usam um vapor de rodas, como as que no passado sulcavam o Mississipi e o próprio Volga. Antigo presente americano, caindo aos pedaços. Os “folcloristas”

<sup>8</sup> Já em 1932 a Olimpíada de Arte Autônoma teria reunido 100 grupos corais amadores organizados pelos sindicatos em Moscou (OVERY, 2009, p.392).

deslizam com sua rústica e russa chata, que por vezes é capaz de superar o vapor. Essa disputa encerra uma crítica ao tratamento do trabalho do próprio Aleksandrov. Durante o ano de 1936 os dois maiores jornais da URSS, o *Pravda*, do partido, e o *Izvestia*, do Estado, trocaram dezenove artigos com posições opostas sobre o jazz e a música americana. O *Pravda* condenava o cosmopolitismo, o *Izvestia* defendia a presença da música. Era o início do período da Grande Purga e o diretor sabia que seu trabalho anterior, *Veselye rebyata*, poderia ser o caminho para sua condenação, resultando em seu ostracismo, prisão ou execução. Para sua sorte, as facções encasteladas na estrutura do Estado venceram o partido (LAWTON, 1992, p.250), até o momento em que o próprio Estado adotou as posições do partido, com a nomeação de Andrei Zhdanov para a pasta da cultura, dez anos depois. *Veselye rebyata* ao tratar de jazz no mesmo momento em que o realismo socialista se impunha, e em que *Chapayev* se fazia tão popular, demonstra o caráter autônomo do diretor.

A viagem dos personagens até Moscou, através do Volga, lembra o périplo de Stenka Razin (HAYNES, 2003, p.89), cossaco rebelde do século XVII, famoso por seus ataques no Volga. Este foi depreciado como agitação juntamente com as revoltas camponesas pela historiografia stalinista, após as revoltas de 1927-30. A canção popular sobre Stenka Razin faz parte da trilha musical do filme. Mais uma crítica às políticas stalinistas. Nem tudo é contestação ou paródia da política interna e externa. Um dos “astros” do filme é o canal Moscou-Volga, recém-inaugurado, em 1937. Seu construtor aparece em primeiro plano de formas sugestivas: uma estátua de Stalin sobre as águas e um navio com seu nome foram enquadrados pela câmera.

A história se passa na viagem através do Volga e na vila de Melkovodsk. Comandada pelo burocrata Byvalov (Igor Ilinsky), inepto, que adora ter suas falas escritas pela secretária, que passa o tempo a adulá-lo, faz eco às críticas das transformações dos anos 1930. Sua industrialização, com a fábrica de balalaicas,<sup>9</sup> é sem sentido. Um dos operários reclama da qualidade das balalaicas, do som emitido. Byvalov responde que não há como se mudar algumas coisas com a produção em massa. Seus habitantes são desleixados e preguiçosos. Sem infraestrutura, um dos principais personagens é o carregador d’água Kuzma (Pavel Olenev), tio da carteira Strelka, “Flecha”, (Lyubov Orlova). Nada funciona na vila. Nem a balsa ou o telefone à serviço

<sup>9</sup> Dois anos após a estreia de Volga-Volga, em 1940, a produção anual de balalaicas pelas fábricas soviéticas chegaria a 1,5 milhão ao ano (OVERY, 2009, p.391).

de Byvalov – que desiste de usá-lo para gritar ordens da sacada. O telegrama é entregue não pela linha telegráfica, mas por uma carteira. Esta fica presa na balsa e precisa entregar o telegrama de Moscou para o *apparatchik* de Melkovodsk aos berros. Este, do cais lotado, pede para que Kuzma responda, na mesma maneira, uma mensagem secreta. “Recuso-me a gritar em segredo”. Uma frase com teor muito forte durante as purgas de 1936-38. A sátira segue, com a tentativa feita por Strelka, de convencer com um discurso a Byvalov dos talentos dos aldeões: “Pare com o agitprop. Não posso permitir a autocrítica pública. Não se pode falar isso”. Agitação e propaganda (*agitprop*) e autocrítica eram instrumentos políticos que seriam redefinidos pelas lideranças seguintes da União Soviética.



**Fig. 7:** À direita, “o riso pode curar e o riso pode matar”. À esquerda, Lyubov Orlova, como Strelka.



**Fig. 8:** À direita, Byvalov é obrigado a berrar da sacada para se fazer ouvir no telefone. À esquerda, a secretária infla o ego de Byvalov sobre a importância de seu trabalho, chefiando a produção de balalaicas.

O burocrata tem consciência da irrelevância do lugar. Pensa que jamais nenhum talento surgirá ali. Strelka tenta convencê-lo do contrário. Byvalov deixa de lado seu desalento pela percepção da oportunidade oferecida. Ganhar o prêmio abriria as portas das vagas na burocracia de Moscou. Era o passaporte para a ascensão social e sair do

provincianismo – os maiores sonhos do *apparatchik*, que passa a usar seus talentos organizativos para se aproveitar do esforço alheio. Hábil o suficiente para pedir que o coletivo “cosmopolita” se sacrifique e queime a madeira que compõe o vapor de rodas, no estilo de Willian Fogg em *Volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne, para superar a chata “folclorista” na corrida à Moscou. Para isso, discursa e ameaça tirar o casaco para executar o trabalho duro – o que deixa rapidamente de lado assim que se vê ouvido em seu apelo. Como os apelos stalinistas para o trabalho árduo, acelerado, encarnado nos stakanovistas. Haynes (2003, p.92) vê Byvalov como estereótipo da classe média individualista, oposto ao coletivismo e autosacrifício de Strelka. Era o filme predileto de Stalin, visto por ele inúmeras vezes. Apreciava o trabalho de Orlova. Esse fato turvou a vista de muitos historiadores com tendências conservadoras a não querer observar resistências, mas apenas adesão, como o fato de um dos slogans stalinistas, “a vida ficando melhor, a vida ficando mais alegre”, tornar-se uma canção. Além de ser “o mais absurdo dos filmes soviéticos”, recebendo pouca atenção da crítica ocidental ou do Kremlin. Não deveria ser levado a sério – o que é o mote do humor crítico. Isso não o isentou de problemas: “porque *Volga-Volga* foi feito entre 1936 e 1938, pode ser qualificado como o mais distorcido trabalho no cinema soviético”, uma vez que diferentes cartazes trazem diferentes nomes de câmeras, diretores de arte, fotografia, roteiristas. Eram trocados sucessivamente, com as mudanças que as agências exigiam (HORTON, 2003, p.75;74). Não há um herói positivo no filme, por mais que Strelka seja importante. Como também não há o vilão para antagonizar com o herói. Por mais que fique evidente as diferenças entre Byvalov e Strelka/povo de Melkovodsk, se há uma ameaça é a da falta de coesão entre os personagens, que põe a perder todo seu esforço.



**Fig. 9:** À direita – Alyosha: - O que achou da Morte de Isolda, de Wagner? Strelka: - Ela demora muito pra morrer. À esquerda, o burocrata Byvalov na Olimpíada dos Sindicatos, em Moscou.

Lewis (2014, p.110-114) afirma que a burocracia era o mote para o humor no meio artístico soviético, pois isentaria os reais responsáveis, os políticos, da crítica. Nem atingiria o sistema. E que por isso, seria o padrão e o limite permitido. Lewis engana-se. Apenas por não serem pronunciados verbalmente, não significa que personagens políticos não são atingidos. Eles podem ser representados, caracterizados, de forma velada. Tampouco o sistema era preservado das críticas, como *Volga-Volga* mostra tão bem quanto às políticas de industrialização acelerada, centralização e gerência, o próprio amago dos planos de Stalin e bases do novo sistema soviético nascente. O autor acerta quando chama a atenção para o fato do regime não ser nem tão fechado nem tampouco mal-humorado como se supõe no Ocidente. O que o filme de Aleksandrov mais uma vez expõe.

Aleksandrov não foi nem colaborador integral, nem dissidente suicida. Sabia se enquadrar nas vicissitudes das regras do campo artístico e político. Ele e Eisenstein trabalharam juntos em diversas ocasiões. Dentro da tradição soviética de roteiros e direções feitos em duplas, ou com a presença de um assistente, Alexandrov foi vice-diretor nos filmes *Outubro* (1927), *A linha geral* (1929), e *Que viva México!* (1931), de Eisenstein, além de convidar Alexandrov para auxiliar no roteiro de *Ivan, o Terrível*. Alexandrov criticou o roteiro de Eisenstein, propondo uma dualogia no lugar de uma trilogia (SETON, 1960, p.429). A condensação dos episódios dos dois últimos filmes num só justificariam as ações de Ivan como necessárias ao Estado, permitindo passar pela censura. A recusa de Eisenstein em ouvi-lo findou a colaboração de Alexandrov. Quando Eisenstein teve seu filme *Ivan, o Terrível* parte dois censurado, não teve dúvidas em pedir ajuda à Aleksandrov. Este redigiu uma carta para Stalin, que segue em anexo, na qual, ao mesmo tempo em que promove sua petição, defende o amigo e critica a censura, também exalta o líder e se afirma fiel partidário do sistema. Jogo calculado que demonstra o capital adquirido junto aos pares e ao governo. Dentro do realismo socialista, o filme preserva uma visão otimista do futuro (bem demarcado dentro de uma de suas canções) e do papel de seus personagens. Não há como ser mais otimista e ativa que a carteira Strelka, ao mobilizar a cidade e fazê-la participar e ganhar a Olimpíada dos Sindicatos. Ou preservar seu romance com Alyosha, apesar de tantas brigas e desavenças.

Alexandrov e Orlova trabalharam juntos em filmes antes (*Os indivíduos felizes*, 1934; *Circus*, 1936) e depois (*Tanya*, 1940; *A primavera*, 1947; *Encontro no Elba*, 1950) de

*Volga-Volga*. Foram casados até o falecimento de Orlova em 1975, uma das mais famosas atrizes do sistema de estrelato da URSS (TAYLOR; CHRISTIE, 1991, p.194), ganhadora do prêmio de Melhor Atriz do Festival de Veneza de 1947 (dividido com Ingrid Bergman). Também formaram o primeiro casal de astros do país, conquistando uma vida de luxo e de maior liberdade – inclusive o direito de viajar para o estrangeiro para participar de premiações (ROLLBERG, 2009, p.41).

Bourdieu e Thompson concordam que os seres humanos seriam não sujeitos, mas agentes, mantendo uma relação de tensão entre sua autonomia e os condicionantes das estruturas. A teoria da agência prevê a existência de uma disputa entre indivíduos, grupos, classes ou instituições em torno de interesses conflitantes. Não seria o caso da história como determinada socioeconomicamente ou de sua fluidez enquanto onda, capacitando os grandes indivíduos a tomarem para si e monopolizarem a ação e a transformação históricas. Para Thompson, *campus* e *habitus* formam uma arena pública na qual se definem os interesses de grupos em litígio. O cinema soviético não possuía um espaço público para discussão e nem de possibilidades de um conflito aberto com o poder do Estado. O conceito de resistência usada por Thompson para a tradição popular, por Bourdieu para tribos berberes, por Scott para camponeses asiáticos, também é adequada para o cinema soviético, reprimido não apenas pelo Kremlin: quando Hollywood acreditou ser possível cooptar o irrequieto Eisenstein, convidou-o e financiou-o para filmar na América. Entretanto, preferiu gravar no México. Seu passaporte e recursos foram negados e seu filme retido, já que não se comportou de acordo com as regras americanas. Apenas naquele ano, 1938, ocorreram 554.258 condenações na URSS, das quais 205.509 eram sentenças capitais – 26% do total de condenações à morte entre 1924-53 (LEWIN, 2007, p.482). O resultado prático para Aleksandrov, com um filme satírico e de crítica dissimulada, que não possuía nada do realismo socialista, no momento em que este era mais cobrado – e da forma mais perigosa – foi o primeiro lugar no Prêmio Stalin, e a continuidade das encomendas de novos filmes.

Nem tudo evoca à Stalin. Por exemplo, vive agarrado com sua pasta de documentos, numa crítica direta à burocracia. O semicalvo Ilinsky não ostenta um topete negro. Mas Byvalov usa bota militar, bigode, o fardão do partido. Como Stalin, pretende fazer carreira e atingir Moscou a partir do sucesso no Volga – Stalin consolidou-se entre os principais líderes do partido ao salvar Tsaritsin, depois Stalingrado e hoje

Volgogrado,<sup>10</sup> das tropas brancas, em 1919. Não parece representar simplesmente os burocratas (que, naquela década, foram ora exaltados, ora repreendidos pelas políticas do Kremlin), mas o próprio líder. Seu carreirismo é invocado por sua secretária, que reclama de terem os dois passado por vinte locais diferentes, até o momento em que quase atingiram Moscou, ficando a “apenas três ou quatro mil quilômetros de distância”, para em seguida serem despachados para a pequena Melkovodsk.

Anos	Condenações	Sentenças de morte	Campos, colônias e prisões	Exilados	Outros
1925	15995	2433	6851	6274	437
1926	17804	990	7547	8571	696
1927	26036	2363	12267	11235	171
1928	33757	869	16211	15640	1037
1929	56220	2109	25853	24517	3741
1930	208069	20201	114443	58816	14609
1931	180696	10651	105683	63269	1093
1932	141919	22728	73946	36017	29228
1933	239664	2451	138903	54262	44345
1934	78999	2056	59451	5994	11498
1935	267076	1229	185846	33601	46400
1936	274670	118	219418	23719	30415
1937	606650	353074	429311	1366	6914
1938	554258	328618	205509	16342	3289
1939	63889	2552	54666	3783	2888
1940	71806	1649	65727	2142	2288
1941	75411	8011	65000	1200	1210
1942	124406	23278	88809	7070	5249
1943	78441	3579	68887	4787	1188
1944	75109	3029	70610	649	821
1945	123248	4252	116681	1647	668

**Tabela 2:** Crimes comuns e políticos durante a NEP, as purgas dos anos 1930 e a Segunda Guerra. LEWIN, Moshe. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.481.

O capitão de balsa (interpretado por Serguei Antimonov) gaba-se de comandar sua embarcação e jamais ter se chocado com um banco de areia do Volga por ser um “grande timoneiro”. No entanto, ao fazer esse comentário pela primeira vez, consegue afundar a chata do grupo folclorista. Nada até o vapor de rodas do grupo cosmopolita, onde é convidado a reassumir o controle. Ao gabar-se novamente, colide com um segundo banco de areia, arremessando violentamente os ocupantes do vapor no Volga. Esse título não apareceu com Mao Tsé-Tung, mas ainda com Stalin. Os dois grandes timoneiros (Antimonov e Stalin) enfrentariam mais percalços na condução de seus

<sup>10</sup> Pode-se presumir que em breve a cidade será rebatizada com o antigo nome de Stalingrado. A população local, em referendo, já determinou que este é o nome oficial durante os dias dos festejos do Dia da Vitória. O presidente Vladimir Putin comunicou publicamente seu desejo de que se realize um novo referendo que proponha a mudança formal.

negócios do que gostariam de reconhecer. *Volga-Volga* conquistou seu lugar não apenas como o maior sucesso de público do ano de 1938, mas também como um dos maiores sucessos do cinema produzido na era stalinista, rivalizando com *Chapayev* e com seu próprio gênero fílmico, outras comédias e musicais de sucesso. Ao contrário destas, oferecia um escapismo muito diferente. Ao invés de contos, fantasias e sonhos, desligados do real, permitia uma crítica risonha e aparentemente inocente ou sem importância ao regime. Podia-se comentar o filme e escapar da ameaça da repressão. Permitiu que as plateias escapassem do medo.

Parece impossível que Stalin, tendo-o visto tantas vezes, não pensasse nisso. Nikita Khrushchev, em suas memórias, aponta que Stalin gargalhava exatamente com o fato de Byvalov se parecer com ele (KHRUSHCHEV, 2004, p.35). Gostava tanto da película que presenteou o presidente Roosevelt com uma cópia, durante a Segunda Guerra, sendo considerado suficientemente desideologizado para ser usado como material para aulas de russo pelo Exército americano (RAPPAPORT, 1999, p.39). Era seu filme predileto (OVERY, 2009, p.250). Stalin possuía um senso de humor singular e muito presente. Gostava de demonstrar seu poder e magnanimidade por meio de piadas e ações que, se significavam risadas para ele, levavam as pessoas envolvidas a suar frio. Deixou anotações à lápis, em cartas de apelo e caricaturas nos jornais, com insultos sarcásticos contra os que caíram em desgraça. Ou ainda, quando o ministro do cinema do pós-guerra, Ivan Bolshakov, derramou tinta de caneta sobre seu uniforme branco de generalíssimo. Saiu da sala imediatamente, sem deixar pronunciar qualquer palavra. O ministro aguardou ansiosamente o retorno do líder por horas, até ele aparecer com outro uniforme e dizer: “e você achava que eu possuía um só?”. O próprio ator Igor Ilinsky foi alvo desse senso de humor cruel. Logo após o lançamento de *Volga-Volga*, foi convidado para cantar no Kremlin, durante os festejos da Revolução de Outubro. Enquanto cantou, Stalin, na primeira fila, não ofereceu qualquer atenção. Se pôs a falar alto, comer e beber. Algum tempo depois se dirigiu à mesa de Ilinsky, apontou para ele e pediu severamente de quem se tratava. Seus assessores disseram que era um famoso ator, ao que respondeu “Famoso por quê? Nunca ouvi falar”. Ilinski “ficou branco”. Disseram que fizera o papel de Byvalov. “Ah, Byvalov! Por que não me disse isso antes? Camarada Byvalov? Nós burocratas nos entendemos, não é? Divirta-se”, apertando a sua mão trêmula<sup>11</sup>. Stalin

---

<sup>11</sup> LEWIS, 2014, p. 112-113. Outra demonstração do humor de Stalin foi dirigida contra o comissário da construção naval, Vladimir Nosenko. Sempre que o via, dizia em voz alta qual o motivo de ainda não ter sido

participou ativamente da produção do filme, censurando e alterando passagens da forma que mais o agradasse. O que era um comportamento frequente. Deixou vários roteiros de cinema com suas anotações pessoais, com lápis vermelho, hoje guardados no Centro Russo de Preservação e Estudo de Documentos da História Mais Recente – RTsKhIDNI (MEDVEDEV; MEDVEDEV, 2006, p.99). Ele, cinéfilo, sabia perfeitamente quem era Ilinky. Foi uma forma de desforra bem-humorada contra seu imitador. E um aviso sobre trabalhos mais ousados.

O filme ganhou o Prêmio Stalin de Primeiro Grau em 1941. Caminho parecido com o de *Sluzhebnyy roman*, que recebeu em 1978 o então Prêmio Estatal da URSS, que se chamara também Prêmio Lenin, após a morte de Stalin. Ambas as películas souberam fazer suas críticas de maneira considerada apropriada pelo regime. Evitaram o confronto direto ou condenar abertamente com o governo.



Fig. 10. “Recuso-me a gritar em silêncio”. O grande timoneiro arremessa ao Volga os seus passageiros.



Fig. 11. Propaganda dentro das expectativas do regime: canal Volga-Moscou.

Aleksandrov demonstrou saber a medida de adulação ao regime, e de crítica atenuada pelo humor, com um sarcasmo agradável e burlesco, ou dentro de brechas permitidas pela própria política do momento. O riso impede que o caráter de crítica séria

---

preso, ou que achava que já havia mandado o fuzilar, o que custava ao comissário algumas noites de sono (LEWIS, 2014, p.77).

e severa se imponha em primeiro plano, atenuando-a e preservando o filme e o pessoal responsável da repressão das autoridades. Conseguiu aprazer ao próprio secretário-geral, que apreciou sua caricatura e zombou da mesma, a ponto de tornar-se o seu filme predileto. Foi levado aos cinemas, mesmo contrariando quase todas as diretrizes estéticas impostas pelas necessidades do regime, no momento em que se impunham. Tornou-se um campeão de bilheteria na URSS. Acabou por receber prêmios concedidos por entidades controladas pelo próprio governo soviético. Alexandrov conquistou reconhecimento diante de seus pares, do regime e da população em geral.

Alexandrov soube utilizar em proveito próprio as regras não escritas que regiam o jogo de interesses da arena que constituía o cinema, sua produção, censura, distribuição e consumo. Aproveitou ao máximo os espaços de manobra existentes. O destino totalmente oposto ao de Eisenstein evidencia a existência e a observância dessas leis, de seus limites e as sanções que sua não observância provocava por parte do regime soviético. Os versos finais da última canção de *Volga-Volga* são um libelo contra a censura, a burocracia e Stalin. O diretor jogou com as críticas feitas pelo próprio Stalin contra os excessos dos *apparatchiks*:

Não se apresse para sair do cinema, nós gostaríamos de mantê-lo aqui, por mais alguns minutos, para atingir nossas metas. Nós trabalhamos duramente, de verdade. Nós estamos contentes que você riu, pois *o riso pode curar e o riso pode matar*. Não estendemos o tapete vermelho, que pode ser encontrado em cada lugar. Quando você vê esses oportunistas, como Byvalov, todos eles o são. Pensamentos mesquinhos, muita maldade sorrateira, consequências do tempo maldito. Não obstrua o nosso trabalho e criações, de florescer talentos em nosso clima. Temos que limpar todo o lixo, varrê-lo com nossas mãos.

## Referências

BARROS, Clóvis de Barros. **A sociologia de Pierre Bourdieu e o campo da comunicação**. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **As regras da arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983a.

- \_\_\_\_\_. **La noblesse d'État.** Grandes écoles et esprit de corps. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- \_\_\_\_\_. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia.** São Paulo: Ática, 1983b.
- \_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência.** São Paulo: UNESP, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983b.
- \_\_\_\_\_. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação.** Campinas: Papyrus, 1996.
- BROWN, Archie. **The Rise and Fall of Communism.** Londres: HarperCollins, 2010.
- CARVALHO, Diogo. Cultura, cinema e populações alógenas na URSS: da revolução ao stalinismo. **Contemporâneos: revista de artes e humanidades.** Nº8, maio/outubro 2011, p.1-19.
- CLARK, Katerina; DOBRENKO, Evgeni (orgs). **Soviet culture and power: a History in documents, 1917-1953.** New Haven: Yale, 2007.
- DEUTSCHER, Isaac. **Stalin.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. **El cine: una visión de la historia.** Madrid: Akal, 2008.
- \_\_\_\_\_. **História das colonizações.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- HAYNES, John. **New Soviet man.** Manchester: Manchester University Press, 2003.
- HOBSBAWM, Eric (org.). **História do Marxismo: o Marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HORTON, Andrew. **Inside Soviet film satire.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- KENEZ, Peter. **Cinema and Society.** Londres: I. B. Tauris, 2008.
- KHRUSHCHEV, Nikita. **Memoirs of Nikita Khrushchev: Commissar, 1918-1945.** University Park: Penn State Press, 2004.
- LABARRÈRE, André. **Atlas del cine.** Madrid: AKAL, 2009.
- LAWTON, Anna (org.). **The Red screen.** Londres: Routledge, 1992.
- LEWIN, Moshe. **O século soviético.** Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LEWIS, Ben. **Foi-se o martelo: a história do comunismo contada em piadas.** Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MEDVEDEV, Roy; MEDVEDEV, Zhores. **Um Stalin desconhecido.** Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin.** Londres: IB.Tauris, 2010.

- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- NEUBERGER, Joan. **Ivan the Terrible: the film companion**. Londres: I.B.Tauris, 2003.
- OVERY, Richard J. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**. São Paulo: Alameda, 2012.
- PERRIE, Maureen (org.). **The Cambridge History of Russia**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- RAPPAPORT, Helen. **Joseph Stalin: A biographical companion**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1999.
- ROBERTS, Graham. **Forward, soviet! History and non-fiction film in the USSR**. Londres: IB Tauris, 1999.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Os Annales e a Historiografia Francesa: tradições críticas de Marc Bloch a Michel Foucault**. Maringá: UEM, 2000.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROLLBERG, Peter. **Historical dictionary of Russian and Soviet cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- SCOTT, James C. **Los dominados y el arte de la resistência**. México: Ediciones Era, 1990.
- SETON, Marie. **Sergei M. Eisenstein: a biography**. Nova York: Grove Press, 1960.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n.º. 20, maio/jun/jul/ago, 2002, p. 60-70.
- TATU, Michel. **O Poder Político na URSS**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.
- TAYLOR, Richard. **Film Propaganda**. Londres: I.B.Tauris, 1998.
- \_\_\_\_\_. CHRISTIE, Ian. **Inside the film factory**. Londres: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. SPRING, Derek. **Stalinism and Soviet Cinema**. Londres: Routledge, 2013.
- THOMPSON, Edward P. **A miséria da Teoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Costumes em Comum**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- TODD, Emmanuel. **A queda final: a decomposição da esfera soviética**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

## Fontes

- ALEKSANDROV, Grigori. **Volga-Volga** (104 minutos) Mosfilm, 1938. Versão colorizada.
- EISENSTEIN, Serguei. **Ivã, o Terrível**, parte I (99 minutos) Mosfilm: 1944.
- \_\_\_\_\_. **Ivã, o Terrível**, parte II (88 minutos) Mosfilm: 1945-58.

Recebido em: 13 de junho de 2014.

Aprovado em: 07 de julho de 2015.

## ANEXO

*Carta de G. V Aleksandrov para I. V. Stalin. Publicada na Glasnost, 28 novembro - 4 dezembro de 1991, n° 48.*

6 de março de 1946. Moscou.

Camara I. G Bolshakov informou de sua opinião negativa em relação à segunda parte de *Ivã o Terrível* de S. M. Eisenstein, bem como da decisão da TsK VKP(b) que proíbe a liberação da película para exibição devido a sua natureza antiartística e anti-histórica.

O objetivo da minha carta não é defender o filme!

As circunstâncias excepcionais e extraordinárias forçam-me a incomodar você. Entre os trabalhos críticos sobre *Ivã o Terrível*, tanto a primeira, quanto a segunda parte evocam duras críticas. A segunda parte foi censurado duramente especialmente pelo fato de que o episódio de Efrosinia Staritskaia ofuscou todas as atividades de estadista do czar Ivan; pela ausência de cenas populares no filme; e pela ausência de natureza, arquitetura e música russas. Também censurou-o por admirar os aspectos terríveis da vida, pela exibição excessiva de momentos religiosos, em vez de uma exibição da organização do Estado russo e da preparação para as campanhas Livônia ao invés de uma exposição da luta por uma rota para o Mar Báltico.

Há quatro meses, a liderança do estúdio Mosfilm decidiu que o material removido não compromete a independência do filme e retrata corretamente a carreira do czar Ivan. Foi proposto a S. M. Eisenstein que trabalhe mais no filme; grave para ele cenas de atividades do Estado e da preparação para a guerra livoniana e combine a segunda e terceira partes propostas para fazer um único filme que concluiria com uma “Vitória pelo Mar”.

No entanto, o diretor S. M. Eisenstein tomou isso de uma maneira dolorosamente negativa e pediu a liderança do estúdio para dar a ele a chance de completar a segunda parte de acordo com o roteiro previamente aprovado e não distorcer seu plano básico.

A concessão do Prêmio Stalin Primeira Classe à S. M. Eisenstein, o diretor e autor da primeira parte de *Ivan, o Terrível*, reforçou ainda mais sua convicção de que ele estava certo. Decidimos não forçá-lo e cumprir com o pedido do S. M. – para terminar o filme de acordo com seu plano e só depois tomar uma decisão final.

Em 2 de fevereiro, Eisenstein concluiu os trabalhos sobre o filme e apresentou o material ao laboratório de cinema, mas algumas horas depois Eisenstein, de repente, sofreu uma angina grave no peito, que durou 36 horas. Apenas a intervenção médica e a aplicação de medidas enérgicas salvou-o da morte.

Tendo ficado doente assim de repente, Eisenstein me pediu para mostrar o filme para o Conselho das Artes da Comissão de Cinema. A maioria dos membros do Conselho das Artes teve parecer negativo do filme e submeteu-o a duras críticas – tendo tomado conhecimento, no entanto, que o trabalho foi feito com muita consciência, que foi original em métodos criativos, novo, em seus meios de expressão e altamente profissional. Também notaram que as conquistas foram grandes, na área de domínio criativo técnico da filmagem em cores, de acordo com o novo método. O Conselho das Artes decidiu encarregar a Comissão a apresentar propostas para corrigir e acrescentar ao novo filme, mas as condições de Eisenstein eram tão ruins, que não poderia haver nenhum acréscimo em breve.

Eisenstein insistiu em sair do hospital para que o filme fosse mostrado para você, Iossif Vissarionovich. Sua visão do filme tornou-se objeto de sua vida. Esta visão o preocupou mais do que qualquer outra coisa.

Ele investiu mais de cinco anos de sua vida, e de trabalho, neste filme. Ele filmou em condições difíceis, em Alma-Ata, e ele não tinha mais nada na vida além deste filme...

Conhecendo você, Iossif Vissarionovich, como um homem que está atento às pessoas e a infortúnios, um homem sensível e emocional e por outro lado, tendo conhecido o diretor por vinte seis anos, como uma figura ativa em nossa cinematografia, como um mestre de muitos mestres de renome, como fundador do cinema soviético, e , tendo em conta as circunstâncias extraordinárias acima, eu seria tão ousado a ponto de lhe pedir a não tomar uma decisão final sobre *Ivã o Terrível* até a recuperação de seu autor...

Estou me Voltando para você, como diretor artístico da Mosfilm e um ex-aluno de Eisenstein.

Com profundo respeito e amor por você,

Gr. Aleksandrov.

CLARK, Katerinia; DOBRENKO, Evgeni (orgs). **Soviet culture and power**, 1917-1953.p.434.