

Diálogos

ISSN 2177-2940



A passagem do período liberal para o novo modelo de repressão no cinema do stalinismo tardio

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v28i1.72380>

Moises Wagner Franciscon

 <https://orcid.org/0000-0001-7795-3270>

Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba-PR, BR

E-mail: mw.franciscon@gmail.com

The transition from the liberal period to the new model of repression in late Stalinist cinema

Abstract: Late Stalinism (1945-53) is recognized as the low point of Soviet cinema, qualitatively and quantitatively, with more precise, rapid and active censorship. The political engagement required by the regime, the absence of criticism, the dissemination of its agenda of interests, however, were neither immediate nor automatic. Despite the regime's support for Lysenko and his followers, and the subsequent series of scientific films that echoed his assumptions, theories and exponents, the majority of films released between 1945-48 remained silent and distant, preferring to make themselves attractive to the public. Eight scientific-themed films produced between 1946 and 1950 were selected, due to their directors and relevance to the vision of science or its absence (despite scientist protagonists). Marc Ferro's cinematographic socio-history apprehends, through these films, a society that frees itself from the control of the regime, and its needs to try to reimpose itself.

Key words: Cinema; Socio-cinematic history; USSR.

La transición del período liberal al nuevo modelo de represión en el cine tardoestalinista

Resumen: El estalinismo tardío (1945-53) es reconocido como el punto más bajo del cine soviético, cualitativa y cuantitativamente, con una censura más precisa, rápida y activa. Sin embargo, el compromiso político requerido por el régimen, la ausencia de críticas y la difusión de su agenda de intereses no fueron inmediatos ni automáticos. A pesar del apoyo del régimen a Lysenko y sus seguidores, y la posterior serie de películas científicas que se hacían eco de sus suposiciones, teorías y exponentes, la mayoría de las películas estrenadas entre 1945 y 1948 permanecieron mudas y distantes, prefiriendo resultar atractivas para el público. Se seleccionaron ocho películas de temática científica producidas entre 1946 y 1950, por sus directores y su relevancia para la visión de la ciencia o su ausencia (a pesar de los protagonistas científicos). La sociohistoria cinematográfica de Marc Ferro aprehende, a través de estas películas, una sociedad que se libera del control del régimen y de sus necesidades de intentar reimponerse.

Palabras clave: Cine; Sociohistoria cinematográfica; URSS.

A passagem do período liberal para o novo modelo de repressão no cinema do stalinismo tardio

Resumo: O stalinismo tardio (1945-53) é reconhecido como o ponto baixo do cinema soviético, qualitativa e quantitativamente, com uma censura mais precisa, rápida e atuante. O engajamento político exigido pelo regime, a ausência de críticas, a disseminação de sua pauta de interesses, no entanto, não foram nem imediatos nem automáticos. Apesar do apoio do regime à Lysenko e seus seguidores, e da subsequente série de filmes científicos que faziam eco aos seus pressupostos, teorias e expoentes, a maioria das películas lançadas entre 1945-48 manteve silêncio e distanciamento, preferindo tomar-se atraente para o público. Foram selecionados oito filmes com temática científica produzidos entre 1946 e 1950, em decorrência de seus diretores e relevância sobre a visão de ciência ou sua ausência (apesar de protagonistas cientistas). A sócio-história cinematográfica de Marc Ferro apreende, por meio destes filmes, uma sociedade que se desvencilha do controle do regime, e as necessidades deste em tentar reimpor-se.

Palavras-chave: Cinema; Sócio-história cinematográfica; URSS.

Recebido em: 08/07/2024

Aprovado em: 09/09/2024

Cinco filmes, apesar de tratarem apenas marginalmente de temas ligados à ciência, permitem entender como se deu a fusão de interesses de pseudocientistas e do regime, e como a imposição da visão destes foi apenas gradual. Foram produzidos nos poucos anos entre o fim da Segunda Guerra e a consolidação da Guerra Fria. São eles: *Во имя жизни, Vo imya jizni* [Em nome da vida], 1946, de Iosif Kheifits e Aleksandr Zarkhi; *Драгоценные зёрна, Dragotsennye zyorna* [Sementes preciosas], 1948, também de Iosif Kheifits e Aleksandr Zarkhi; *Весна, Vesna* [Primavera], 1947, de Grigori Aleksandrov, *Поезд идёт на восток, Poyezd idot na vostok* [O trem está indo para o leste], 1947, de Yuli Raizman; *Жизнь в цитадели, Jizn v tsitadeli* [Vida na cidadela], 1947, de Gerbert Rappaport. Tais filmes compreendem o período inicial do stalinismo tardio (1945-53).

O agrônomo ucraniano Trofim Lysenko ganhou a confiança do regime soviético com suas promessas impossíveis de fartura num país assolado pela fome, de colheitas mesmo com o frio e as secas típicas do clima da URSS. Ele e seus seguidores colonizaram as universidades e institutos técnicos, promoveram uma luta mortal, literalmente, com os geneticistas. Atrasaram o progresso da Revolução Verde soviética em décadas. Mas para se encastelarem e permanecerem no poder dependiam da divulgação e da defesa de suas ideias e “triunfos” pela mídia, como o cinema.

A afirmação de que existiram duas fases, uma liberal e outra repressora, no cinema do stalinismo tardio não é nova (Youngblood, 2007). Porém podemos perceber que nem todos os filmes se afastavam da propaganda do regime. Mesmo nessa fase de maior abertura existiu adesão, fuga e ambiguidade. Grupos de pressão, como os lysenkoístas, não conseguiram inserir mensagens em películas que tratavam de temas correlatos aos seus. O nacionalismo exacerbado da nova superpotência, a mitologização de cientistas e conquistas e a desconfiança da ciência estrangeira, tampouco, apesar de já se apresentar em algumas películas. O que mostra uma sociedade mais complexa do que a apresentada pelas teorias do totalitarismo. Com a Segunda Guerra o Estado soviético precisou ampliar sua base de apoio para manter o país na guerra e por fim vencer o nazismo. Stalin aproximou-se da Igreja Ortodoxa com a Concordata. Fez-se vista grossa a transgressões de princípios sagrados nos anos do alto stalinismo, não apenas para ganhar simpatias, mas também em decorrência do uso das forças da polícia secreta na guerra e não no controle da sociedade. Corrupção, mercado negro, economia cinzenta, boatos, esperanças do retorno da NEP, proliferaram de maneira geral na sociedade (Fürst, 2006). Esta última provocou uma liberalização do cinema, como a vivenciada nos anos 1920, numa economia novamente ordenada pelo mercado.

Torna-se necessário realizar uma defesa da sócio-história cinematográfica de Marc Ferro em virtude das acusações de ser datada, ultrapassada e limitada a regimes autoritários. Alguns até devem duvidar da possibilidade de uma história social do cinema, especialmente dentro do modelo sugerido por Ferro (1976, 1992, 2008).

A impressão geral dos comentadores sobre o artigo de Morettin (2003) sobre Ferro, em seu *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, é a de que o autor francês se encaixa apenas para o processo de análise do cinema produzido por regimes ditatoriais, ou melhor, totalitários – apenas tais regimes poderiam controlar o cinema de modo a expressar uma sociedade, uma época, como Ferro, da segunda geração dos *Annales* e estudioso das mentalidades, como padrões que unem ou atravessam toda uma sociedade, propõe. Mas o próprio Ferro afirma que Estado, financiador e produtor algum podem controlar o cinema inteiramente. Suas imagens sempre dizem mais do que o diretor e demais produtores pretendem. Morettin leu e conhece até artigos quase desconhecidos de Ferro, no original em francês, porém deixou-se prender a uma única passagem de um texto obscuro e deixou de avaliar as proporções em que o autor francês trabalha os cinemas dos diferentes países e blocos¹. Da mesma forma que Morettin e Napolitano (2018) aponta para as contradições do cinema brasileiro da ditadura e seu mecenato estatal, o cinema soviético também era crivado de tensões, adaptações, convívio e adesão entre os realizadores e o regime, num ambiente mais variado, mesclado e fluido do que dicotômico.

Ou então, como muitos outros autores (Kenez, 1985, 2008; Pinheiro, 2012), deixou-se levar por considerações populares, mas pouco afeitas as realidades das sociedades (e do cinema) dos regimes comunistas. Conforme as categorias de cinema democrático (encontrado nas democracias liberais, como os EUA de Roosevelt) e cinema totalitário (encontrado na Alemanha Nazista), formulados por Pinheiro, em seu *O poder das imagens: o cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt*, ou as de cinema de propaganda e comercial, defendidas por Kenez, em seus *The birth of the Propaganda State: Soviet methods of mass mobilization* e *Cinema and Soviet society from the Revolution to the death of Stalin*, que, de forma geral, impõe que o cinema nas democracias liberais seria orientado pelo mercado, segmentado, e que o cinema nos países totalitários, como a URSS, seria controlado pelo Estado. Essa rigidez de suas mensagens, estilo, linguagem, permitiria a abordagem de Ferro. Na realidade, o cinema soviético não estava alheio às influências do mercado, além de seu sistema gerar pontos próprios de pressão para criadores, distribuição e exibição. O próprio Kenez indica a existência do mercado na URSS e das

1 Apesar de Ferro utilizar o conceito de totalitarismo em um artigo, como lembra Morettin (2003), o próprio autor francês (Ferro, 1988) dedica um livro à análise da URSS como estrutura burocrática de poder, dispensando o totalitarismo. Tal livro constituía parte de sua própria tese de doutorado.

influências do mercado sobre o cinema da NEP, mas também sugere que estes se extinguíram com a estatização, os planos quinquenais, a centralização, as demandas do governo e a queda brutal na produção e oferta do produto. Mas ele mesmo lembra dos bônus segundo lucros nas bilheterias, o que por si só é elemento de pressão dos consumidores sobre os produtores.

Youngblood em seu *Russian war films: on the cinema front*, demonstra que a pressão do consumo se fez presente apesar do controle e manipulação da distribuição e exibição por parte do regime: filmes poderiam se tornar populares e atrair público pagante, e filmes encomendados e afeitos à propaganda, pensados de maneira estratégica para campanhas ideológicas, poderiam ter público muito menor apesar dos esforços do governo em alavancar sua exibição. Lawton em seu *The red screen: politics, society, art in Soviet cinema*, mostra que diretores e outros criadores conseguiram dobrar o cânone oficial de diversas maneiras e impor elementos de arte e estilo em seus filmes. Fürst (2006) e Chernyshova (2013) mostram como essa cultura de consumo surgiu ainda nos anos de Stalin. Fürst inclusive prova como essa cultura foi importante para o cinema soviético do stalinismo tardio com o retorno da concorrência estrangeira proporcionada pelos filmes troféus de guerra, recolhidos pelos países liberados e postos em exibição na URSS, às vezes com cortes e censuras, mas às vezes em sua íntegra.

Em sua obra *Cinema e História*, Ferro menciona diferentes leituras e recepções formuladas por diferentes épocas e públicos de diferentes locais, além de leituras divergentes dentro de um mesmo público. Tais ideias, no entanto, compõe apenas um apêndice à sua obra, alicerçada sobretudo na busca por mensagens não explicitadas, ou até explicitadas, e sua relação com o contexto social e de produção. Aparentes erros em detalhes não são apenas necessidades da linguagem e produção fílmica, pois podem portar interesses dos produtores².

Sua ideia de que o cinema diz mais do que pretende, que revela noções, ideias, práticas diferentes daquelas defendidas por criadores, financiadores, governos e a história e a ideologia oficiais, se averiguaria pela busca de lapsos nas mensagens emanadas, e por comparações entre os temas oficiais e autorizados e o que está presente no filme. Por exemplo, a defesa de ideias

2 Seu clássico capítulo *O filme: uma contra-análise da sociedade?*, em *História: novos objetos* (1976), é estendido e tornado variado em seu *Cinema e História*. As análises que Ferro faz de *По закону*, *Dura Lex* (1926), de Kulechov, e *Чапаяев*, *Tchapaiev*, 1934, dos “irmãos” Vasiliev, ou do nazista *Judeu Suss*, 1940, de Veit Harlan, parecem apagar as interessantes investidas sobre o cinema colonial hollywoodiano, como *Gunga Din*, 1939, de George Stevens, e outros, o cinema ocidental da Guerra Fria, como o britânico *O terceiro homem*, de 1949, de Orson Wells, as tensões provocadas pelo filme francês *A grande ilusão*, 1937, de Jean Renoir, antes da queda de maio de 1940, a visão das democracias liberais sobre as revoluções burguesas do século XVIII, etc. Em seu *História das colonizações*, Ferro (1996) dedica dois capítulos ao cinema colonialista europeu e sua contra-história colonial, em *A vez do cinema: The charge of light brigade*, e *O passado colonial na visão do cinema argelino*, além de uma seleção filmográfica ao fim. Em seu *El cine: una visión de la historia* (2008), dos oito capítulos, apenas um trata do cinema de ditaduras e regimes totalitários, da França de Vichy à URSS. Os demais são sobre visões das sociedades da Europa Ocidental e EUA expressos pelo cinema sobre temas históricos, cinema colonial e anticolonial, a criação de mitologias nas sociedades liberais por meio dos filmes, etc.

conservadoras num filme ícone do regime revolucionário, como *Tchapayev*. 1934, dos “irmãos” Vasiliev. O mesmo método pode revelar a contra-história, as versões que escapam do que o regime e produtores desejam, como as críticas subentendidas possibilitadas por um enredo alegórico ou adaptações da história, como *По закону, Dura Lex*, 1926, de Lev Kulechov, ou *Иван Грозный, Ivã, o Terrível*, 1944, de Eisenstein. Há ainda a possibilidade de reafirmação das ideias em voga, da tentativa de persuadir o público com mensagens implícitas que revelam as filiações ideológicas dos criadores, como as fusões e os encadeamentos em *o Judeu Suss*. 1940, de Veit Harlan. Com exceção desta última, as demais podem se manifestar como desejo de criadores rebeldes e insolentes, mas também como resultados inconscientes e involuntários. Segundo Ferro, o filme *O terceiro homem*, 1949, de Orson Wells, mostra como uma luta entre seus criadores, roteiristas e diretores, pode conduzir o filme a um resultado híbrido, nesse caso, dramático e político, o que permite entender as mesmas lutas na produção do filme *Мичурин, Michurin*, 1948, partido entre a direção artística de Aleksandr Dovjenko, a assistência técnico-científica dos lisenkoístas e as preocupações de Stalin.

Sua análise baseada numa visão do cinema como produto social mostra-se relevante em todos os casos de sociedades sobre as quais o pesquisador francês se debruçou. Algumas das ideias de Ferro não se aplicam ao presente tema. Não é possível uma contra-história, uma versão desmonumentalizadora (*Ivã, o Terrível parte II* enquadra-se como tal, mas acabou censurado e engavetado), que possa corroer a versão oficial do regime sobre a história e a sociedade, no quadro do stalinismo tardio. As tentativas acabaram abortadas, e ressurgiriam apenas com o Degelo, apesar de que narrativas defensoras de uma versão contrária à história oficial continuariam a ser censuradas³. Não há grupo social cuja voz poderia se fazer ouvir sobre o renovado e aprimorado sistema de censura da época. Não havia contracultura ou grupos de oposição que possam tornar suas ideias públicas, para além dos *samizdat*. Isso não significa que visões alternativas ou críticas da sociedade soviética não tenham aparecido – apesar de muitas vezes acabarem nas gavetas da censura nos estúdios de cinema, como os filmes *Звезда, Zvesda*, 1949, de Aleksandr Ivanov, e *Прощай, Америка!, Proshchay, Amerika!*, 1951, de Dovjenko (Rollberg, 2009, p.273). Outro trabalho de Dovjenko, aqui abordado, *Michurin*, 1949, exhibe os interesses do regime (e o de grupos de pressão na base do regime) que acabaram emanados pelo cinema, e como foi o tortuoso processo de censura, pressão e premiação para conseguir dos criadores, como o diretor Dovjenko, que o filme fosse adequado à tal meta cara ao Kremlin. Ao mesmo tempo, não se pode dizer que a obra de Dovjenko seja uma vazia obra de propaganda do charlatanismo de Lysenko na agronomia e biologia

3 Como *Коммуцáp, Kommissar*, 1967, de Aleksandr Askoldov, surgindo pela primeira vez em 1981, com *Агónия, Agoniya: Rasputin*, rodado por Elem Klimov ainda em 1968, interrompido, terminado em 1975 e proibido por seis anos (Nishi, 2011), quando o diretor aceitou algumas das mudanças (Lawton, 1992b, p.29), mas não alterou a mensagem sugerida.

vegetal.

Lysenko utilizou Mitchúrin e sua *biologia material* para perseguir e isolar inimigos na arena político-institucional da agricultura na URSS. O filme foi reeditado, à revelia de Dovjienko, e lançado no dia 1º de janeiro de 1949: no mesmo dia Lysenko declarou que seus métodos eram “a única linha correta das ciências biológicas”, e trariam “colheitas sem limites”. *Mitchúrin*, a produção de Dovjienko, transformou-se em uma plataforma de defesa de suas ideias polêmicas. As repercussões do *lysenkeismo* extrapolaram a escala nacional e tornaram-se uma das principais controvérsias de fundo científico durante a Guerra Fria (Bo, 2019, p.194-195).

Dovjienko escreveu e estreou uma peça sobre o fundador mítico do lysenkoísmo, Ivan Michurin (1855-1935), ainda durante a Segunda Guerra, um momento em que o regime estava com a guarda mais baixa. Pode criá-la ao seu gosto, como arte e não propaganda, sobre as relações do homem com a natureza. Lysenko e seus seguidores poderiam manter (ou serem mantidos à) distância de filmes como *Poyezd idot na vostok* ou *Dragotsennye zyorna*, mas uma cinebiografia daquele de quem se dizem seguidores (eles chamavam-se michurinistas e não lysenkoístas) não poderia ser deixada de lado, mesmo durante o momento em que o lysenkoísmo estava sob ataque aberto dos geneticistas na imprensa. 1946-49, o período no qual o filme levou para ficar pronto, presenciou a aparente queda de Lysenko diante de cientistas soviéticos, com o contato com a genética dos aliados ocidentais, como a resposta e oficialização dos charlatões por meio do uso do aparato cultural, político e repressor que o partido e o regime dispunham. O *lobby* michurinista foi tão poderoso que Dovjienko precisou escrever o roteiro do filme por seis vezes (Bo, 2019, p.194), gastou quatro anos no filme (Caute, 2003, p.128), todo o tempo percorrido desde a publicação da peça *Жизнь в цвemu*, *Jizn v tsvetu* [Vida em flor] (Liehm; Liehm, 1980, p.54). “O filme seria um poema lírico sobre a vida em meio à natureza e sobre o encantamento com sua beleza” (Liehm; Liehm, 1980, p.54). E, apesar da resistência do diretor, foi transformado numa peça de propaganda pró-Lysenko, suas ideias e promessas nunca cumpridas.

Filmes com a temática da pesquisa científica anteriores ao início da Guerra Fria, em 1945 e 1946, que ainda usufruíam da liberdade artística e de crítica que a sociedade acabou por impor diante da fraqueza do regime durante a Segunda Guerra (Fürst, 2006, p.3), exibem ainda outra situação. Eram filmes que seguiam o realismo socialista em seu elemento essencial – o da imitação do cinema clássico hollywoodiano, como demonstrou Clark (2000), em *The Soviet novel: history as ritual* (e aí se insere mais um elemento para se pôr em causa a ideia de que a sócio-histórica cinematográfica de Ferro possa ser usada apenas em regimes totalitários).

Rosenstone (2015), e *A história nos filmes, os filmes na história*, serve como um remédio

para Ferro – ou uma baliza para evitar erros e exageros, e Ferro serve da mesma maneira para Rosenstone. Existe uma certa avaliação restritiva do trabalho de Rosenstone, como portador de uma única ideia – a de que as alterações, manipulações e invenções em um filme de temática histórica (e não apenas estes) são adaptações necessárias e inescapáveis à linguagem do cinema, e não modificações interessadas, sugestivas e reveladoras, como proposto por Ferro. O trabalho de Rosenstone não deixou de servir como álibi para o seu próprio trabalho no cinema. O autor americano foi criticado por seus pares historiadores por trabalhar como assessor em filmes que traziam fatos históricos distintos da realidade passada – além de dar pouca importância à teoria da história (Dias, 2015). O argumento elaborado por Rosenstone o exime de qualquer culpa, negando que exista algo digno de reprovação em seu trabalho ou no trato da história pelo cinema. Afinal, um filme é entretenimento e arte, e não um trabalho historiográfico – apesar do autor indicar que um filme enquanto reencenação histórica possa ser material ainda melhor do que a historiografia escrita para a análise do passado. Em seu artigo que analisou o filme do qual foi consultor histórico, em nenhum momento produz uma autocrítica sobre a passagem em que a Guerra Fria e Guerra Santa de maneira enviesada para o público americano (Rosenstone, 1982). Adaptações em qualquer cinema são influenciadas não apenas por escolhas artísticas e necessidades técnicas, mas também por opções que revelam aspectos sociais.

Ferro (1992, 1976, 2008) é essencial para captar esses silêncios capazes de encabular as exigências de engajamento político-ideológico formuladas pelo regime, e esperadas pelos seguidores da teoria do totalitarismo, ou a ambiguidade que foge ao controle da censura. O não-dito que revela as tensões na produção do filme e na sociedade. Ou a perspectiva de que lapsos ou mensagens claras podem estabelecer as crenças dos produtores dos filmes, como aqueles que permaneceram ligados ao poder mesmo quando este vacilava em sua capacidade de impor e cobrar obediência e propaganda positiva. Sua percepção social mostra como filmes com temática científica acabaram sendo convertidos em gêneros mais populares e com maior bilheteria, como musicais e comédias.

1. A indiferença do cinema do pós-guerra com as campanhas do regime

Não ocorreu uma adesão imediata e voluntária à propagação do lisenkoísmo e sua pseudociência. Pelo contrário. A maioria dos filmes produzidos nestes dois, três anos do pós-guerra, se caracterizaram pela indiferença ao tema, por uma visão focada no entretenimento, ou, às vezes, num silêncio incômodo, como o filme *Poyezd idot na vostok* [O trem está indo para o leste], 1947, de Yuli Raizman, no qual o foco do combate do lisenkoísmo contra os geneticistas pela posse de cargos e instituições, a Academia Agrícola Timiryazev, é citada sem qualquer comentário sobre a

disputa, ou a crítica balanceada, cuidadosa, mas intensa presente em *Dragotsennye zyorna* [Sementes preciosas], 1948, de Iosif Kheifits e Aleksandr Zarkhi.

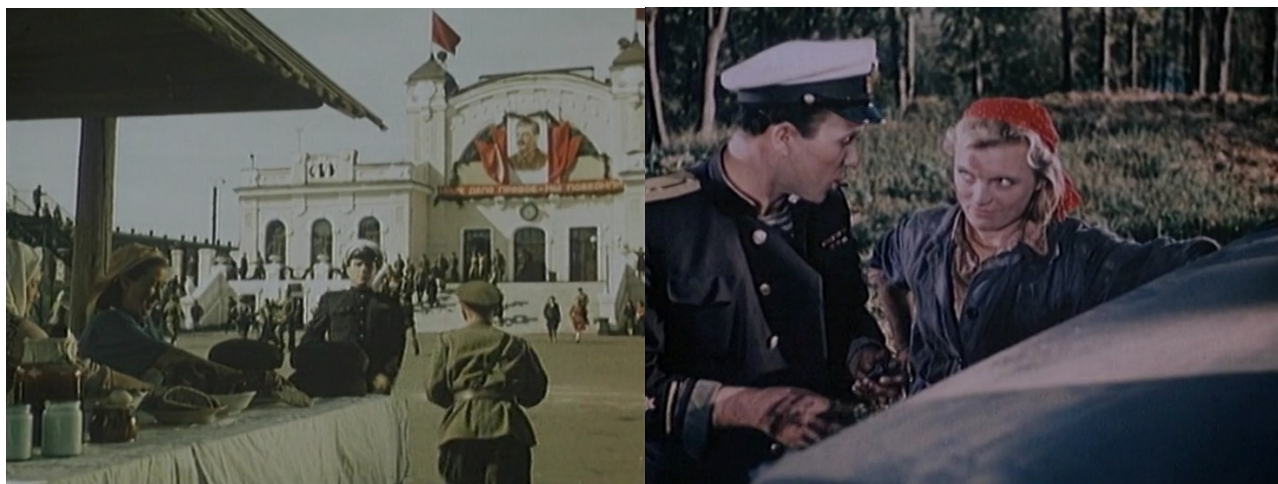


FIG.1. *Poyezd idet na vostok* e a desilusão com a propaganda lysenkoísta: Stalin emoldura a estação ferroviária e o trabalho num kolkhoz. POYEZD..., 1947.

O segmento lysenkoísta do público de *Poyezd idet na vostok* (FIG.1) deve ter ficado ansioso, após ouvir a protagonista dizer que provém da instituição em que este se digladiava com os geneticistas, mas para sua decepção nada mais é dito ou sugerido pelo filme. Suas teorias, seus autodeclarados méritos e conquistas, o ataque contra sua inimiga, a genética, passam em branco. Um filme no qual os protagonistas são uma jornalista e um agrônomo novamente poderiam alimentar a expectativa de se identificar com a história, com a inserção de material do agrado dos lysenkoístas. Esperança novamente abortada. Nem o agrônomo é lysenkoísta, nem o jornal local ecoa suas ideias. E o público mais amplo, dispensado de uma tediosa arenga patriótica sobre a superioridade da ciência dos seus seguidores e suas teorias embusteiras. A crítica à burocracia e aos trabalhadores, fórmula antiga para a expressão de problemas reais dentro do admissível, que já era uma tradição antiga e continuaria a ser até a *perestroika*, é a tônica do filme. Que por sua vez é uma história de revelação dos verdadeiros personagens bons e maus, de erros e acertos, e de superação.

Críticas ao burocratismo e ao comportamento dos trabalhadores (encontrados não apenas no cinema, mas em jornais e revistas, noticiários e charges humorísticas) eram críticas a problemas reais do país. A negação completa da realidade existia nos círculos mais radicais na política e no meio pseudocientífico dos charlatões lysenkoístas, que alardeavam uma suposta falsidade de campos inteiros da ciência biológica e bioquímica que não se enquadravam em seus modelos teóricos e projetos de poder institucionais. Mesmo que o próprio Stalin às vezes buscasse popularidade e apoio às suas medidas tomando para si a crítica dos mesmos problemas, não deixava

de ser algo que atingia o regime e que era ponta de lança para grupos sociais e políticos insatisfeitos.

Não se trata de um combate entre a classe artística, diretores, roteiristas e pessoal dos estúdios contra o regime, num momento em que este se mostrava ainda debilitado para lançar expurgos (e diante de uma aliança ainda vigente com o Ocidente). Suas posições estão muito além de uma simples dicotomia, se movimentando em relações dinâmicas de variados graus de apoio, crítica e indiferença diante de objetivos próprios, como mostra Napolitano (2010) no quadro da ditadura brasileira. Existiam também cineastas que trabalharam com uma pauta alinhada às necessidades do regime antes que estas fossem impostas de maneira séria a partir de 1948. É o caso de *Jizn v tsitadeli* [Vida na cidadela], 1947, do diretor Gerbert Rappaport, do roteirista e diretor Leonid Trauberg, e do roteirista Leonid Zakharovich.

Não se trata de uma artimanha do regime totalitário para enganar o público e impedir um ataque e visão crítica sistêmicos, como afirma Lewis (2014). Apesar de apresentar possíveis bodes expiatórios para problemas reais, o diretor simplesmente poderia negar sua existência, como no idílico e célebre *Кубанские казаки*, *Cossacos do Kuban* [Kubanskies kazaki], 1949, de Ivã Pyryev⁴ (FIG.2), filmado apenas um ano depois de *Dragotsennye zyorna*, já num momento muito difícil para o cinema e a expressão, e todo um rol de filmes musicais e comédias baseados em competições entre kolkhozes, entre o bom e o melhor. Outra possibilidade, dada o abismo entre realidade e representação, seria o mesmo comportamento sarcástico de Shostakovitch e a crítica pelo exagero⁵.

4 Zdeněk Mlynář foi estudante na Universidade de Moscou, colega de turma de Direito de Gorbachev, no começo dos anos 1950. Durante uma entrevista para Mlynář, Gorbachev lembrou que ambos assistiram juntos ao filme na Universidade. Na entrevista, Gorbachev criticou tanto a possibilidade do trabalho voluntário dos camponeses em seus ofícios sem a repressão dos gerentes, como a existência de tais prêmios por produtividade e fartura nas lojas e comemorações (Taubman, 2017). Já Brown não menciona a exibição do filme, mas uma discussão entre os dois sobre leis do campo e a necessidade da banalização da violência para que o trabalho fosse realizado, quando Mlynář teria mencionado suas dúvidas sobre as mesas cheias e Gorbachev teria apontado para a propaganda. Além disso o autor lembra que o Kuban é a região onde Gorbachev nasceu e ganhou destaque político no Komsomol, na área agrícola, nas regiões administrativas de Krasnodar e Stavropol, englobadas pelo Kuban (Brown, 1996, p.31). Em todo o caso, o estudante checoslovaco, em Moscou, nascido no meio urbano, futuro membro do governo reformista da Primavera de Praga, deveria ter alguma dúvida entre os limites de fantasia e realidade ao perguntar para o amigo, agricultor, conhecedor da região. Se não fosse pela postura de Gorbachev, rechaçando no todo o filme, qual seria sua visão? Como o diálogo foi rememorado por ambos durante a entrevista feita por Mlynář, no início da *perestroika*, mais de 30 anos depois, talvez tenha transcorrido de uma forma diferente da citada, mas do interesse de ambos naquele momento.

5 Shostakovich produziu melodias extremamente felizes e alegres para o início de sua Sinfonia número 7 e, inspirado por ela ou simplesmente reutilizando seu trabalho, para a trilha sonora de *Падение Берлина*, *Padenie Berlina* [A queda de Berlim], 1949, de Mikheil Chiaureli, para os momentos da aparição de Stalin, no fim do filme de 1950. Há a tradição que vê Shostakovich como *yurodivyi*, o bobo sagrado, “um profeta e um bobo da corte, que pode dizer a verdade desde que ninguém o leve a sério”, o que Taam discorda por afirmar que Shostakovich era levado a sério, sendo consultado por Tarkovsky inclusive como mestre da subversão da censura (Taam, 2018, p.13). Seu expediente, no entanto, não durou muito diante da censura aprimorada do stalinismo tardio. O tom jocoso e satírico da felicidade exagerada foi notado em sua Nona Sinfonia, de 1945, cuja premiêre ocorreu com ele e Sviatoslav Richter ao piano. Foi acusado de fraqueza ideológica, sendo atacado até por outros compositores, como Khachaturian (Hakobian, 2016, p.172).

No entanto, o compositor se viu cercado pelas críticas e ameaças ao insistir nesse expediente⁶. O que não aconteceu com Pyryev, que, afinal, produziu uma comédia musical e não um drama.



FIG.2. A fartura material, industrial e agrícola, em *Cossacos do Kuban*. COSSACOS..., 1949.

O uso da crítica equilibrada, focal e direcionada, e da tentativa de balancear argumentos negativos e positivos, comuns nos anos 1930, dos quais o diretor Grigori Aleksandrov foi um grande jogador, chegou ao fim com o novo modelo de censura do stalinismo tardio, a partir de 1948. Até 1954 elementos higienizados de vazão de frustrações sociais estariam longe das telas. Nesse sentido, mesmo o cinema rodado durante o Grande Terror de 1937-38 foi mais livre que o de 1948-53.

Grigori Aleksandrov foi um dos grandes diretores da URSS, senhor dos maiores sucessos dos anos 1930. Mas será mais lembrado por ser diretor assistente de Eisenstein em *Outubro*, 1928, *A Linha Geral*, 1929, e *¡Que viva México!*, 1932. Sua habilidade em criar roteiros ambíguos ou equilibrados em crítica e apoio ao regime permitiu que Aleksandrov lançasse comédias e sátiras sociais que davam vazão à muitas vozes dissonantes, como em *Волга-Волга*, *Volga-Volga*, 1938, ou a defesa do jazz em *Весёлые ребята*, *Vesolye rebyata*, 1934. Tal habilidade o auxiliou em manter o esquecimento sobre o lisenkoísmo e outros charlatanismos em voga em seu *Vesna*

6 Nominada para o Prêmio Stalin de 1946, não recebeu nenhuma honraria, sendo banida em 1948 – apesar de o próprio ainda ter ganho o terceiro lugar de 1946 (Fairclough, 2019, p.89). A ação da censura, no entanto, não foi rápida. As primeiras reações na imprensa soviética foram de aprovação. Apenas cerca de um ano depois o trabalho foi condenado como nada sério (Fay, 2000, p.147). Não é impossível que a decisão sobre o banimento seja do próprio Stalin. Era comum que ele assistisse a filmes, óperas e outros produtos da mídia soviética apenas algum tempo depois que a censura oficial as aprovara, expressasse suas opiniões e os responsáveis pela cultura agissem nesse sentido (Montefiore, 2006). De certa maneira, o título de *yurodivyi* caberia melhor à Aleksandrov, auxiliar de Eisenstein que, como o próprio, apreciava inserir críticas, sarcasmos e dubialidade em seus filmes que, no entanto, eram comédias musicais para não serem levadas a sério. Como era o caso da imagem retórica do novo homem soviético capaz de realizar o impossível – e o voo impossível dos acróbatas em *Цирк*, *Tsirk* [O circo], 1936, ou a impossível fonte de energia solar da professora Irina Nikitina (Lyubov Orlova) em *Vesna*, 1947, levantam a possibilidade da leitura crítica por parte do público. O impossível era impossível apesar da retórica vazia do regime e da ideologia stalinista.

[Primavera], 1947, sobre um diretor que faz um laboratório com cientistas em busca da fidelidade dos personagens – apesar do duplo de uma cientista e uma soprano sócias (FIG.3). Tal comportamento é mais amplo. Yuli Raizman, apesar de criar mensagens favoráveis ao regime ainda durante a NEP, conseguia elaborar filmes como entretenimento. Essa habilidade permitiu que seu *Poyezd idot na vostok* [O trem está indo para o leste], 1947, tivesse uma agrônoma como protagonista sem que Lysenko ou seus seguidores fossem mencionados.

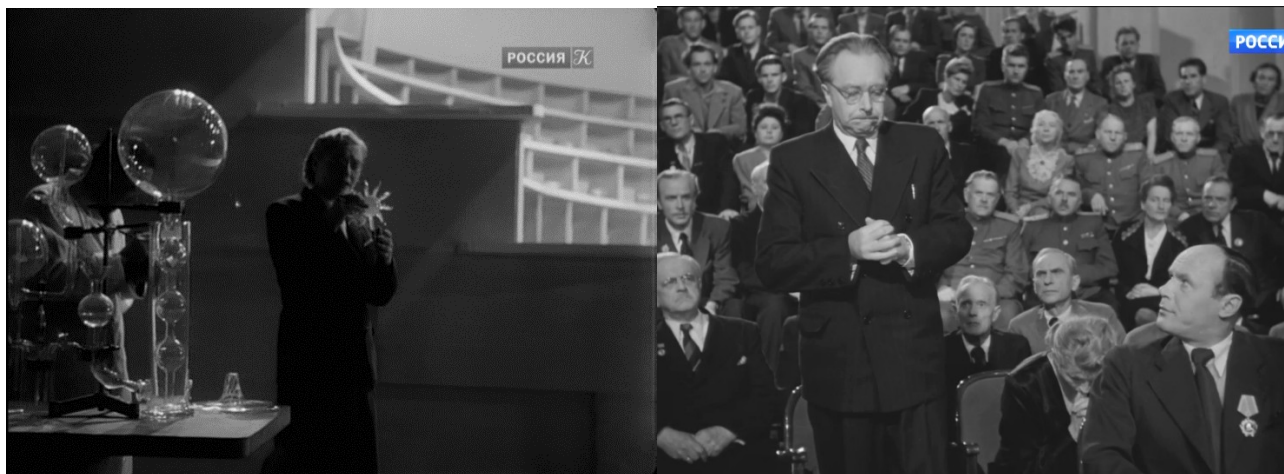


FIG.3. A ciência modelo, com a cientista e sua invenção miraculosa, em *Vesna*. Em *Sud chesti*, a imagem negativa do cientista: aquele que duvida da superioridade dos lysenkoístas e outros charlatães e suas promessas pseudocientíficas, portanto no próprio futuro (e passado) glorioso da URSS, e acaba condenado por um tribunal de honra. VESNA, 1947; SUD..., 1948.

2. A reimposição da censura

Dragotsennye zyrna [Sementes preciosas], 1948, da dupla Iosif Kheifits e Aleksandr Zarkhi, não apenas apontava para problemas graves na estrutura agrícola da URSS, como também apresentava soluções para os mesmos: ao invés das sementes milagrosas de Lysenko, um quadro técnico escolhido profissionalmente e não por motivações políticas – o que eliminaria a cadeia de comando dos altos hierarcas sobre os quadros deles dependentes. Esse acinte, todavia, é mitigado pelo equilíbrio de críticas e de elogios, e com a aparição no momento adequado da imagem e dos apelos à Stalin. Um sistema de pesos e busca de equilíbrio já formulado durante a NEP, segundo João Lanari Bo, em *Cinema para russos, cinema para soviéticos*, mas que se extinguiria com o novo quadro do stalinismo tardio. Essa transformação não se deu diante de uma oposição ou resistência dos quadros do cinema. *Dragotsennye zyrna* não se trata de uma contra-história, uma história demolidora da história oficial, como surgiria ainda sob Stalin, por exemplo, em *Ivã, o Terrível parte II*, 1946, de Eisenstein, ao retratar o ditador em sua versão do personagem, um Ivã paranoico e doente mental, bem distinto da outra tradução possível: Ivã, o Incrível ou Majestoso,

construtor do Estado russo, e o NKVD como a KKK⁷ (Roberts, 2022, p.140). Apesar de não ser um filme de temática científica, a atitude de Eisenstein de levar ao máximo sua liberdade artística (e a crítica subentendida ao regime) foi o vetor principal para o fechamento do mundo artístico, o alerta para o Kremlin acelerar e acentuar suas exigências de assentimento e engajamento, anunciadas no mesmo ano de 1946 no discurso eleitoral de Stalin (Silva; Leão; Lapski, 2015). A própria leitura crítica de Eisenstein, que seria ainda maior na cancelada parte III, com um Ivã agonizante atormentado pelas listas com nomes das suas vítimas soando em sua cabeça⁸ - como não o associar a Stalin? -, foi um dos motores para a nova relação do regime com o cinema, muito mais dura que antes. Até mais que durante a Grande Purga, quando a crítica balanceada, como a de *Volga-Volga* continuou sendo permitida, ou a *Dragotsennye zyorra* no pós-guerra⁹.

7 Eisenstein pensou a trilogia de Ivan como tragédia, com este orando e pedindo perdão enquanto a lista de executados era lida – pretendia reeditar a crítica de Pushkin ao czar Nicolau I em sua peça *Boris Godunov* (Figes, 2017, p.599) – mas não foi tão sutil e bem sucedido quanto o escritor do século XIX. As acusações de Stalin de que “isto não é um filme – isto é algum tipo de pesadelo”, como a cena do banquete e da dança da guarda de Ivã já apontando para seu caráter corrupto, não eram de todo irreais. Béria, que poderia se reconhecer no influente Malyuta Skuratov, disse que “isso é uma má história de detetive!”, comparando a cena da dança identificável com seus subordinados do NKVD, com as danças de um sabá de bruxas (Spring, Taylor, 2013) - afirmação nada agradável e auspiciosa ao diretor judeu.

8 Na terceira parte, Ivã deveria prender seu amigo Fyodor por não ter matado seu pai em um teste de fidelidade. O terror e a paranoia indicam que a Opríchnina é corrupta e assassina. Ivã ouve a lista de vítimas do Estado enquanto se penitencia. O *script* diz: “O czar Ivan bate a testa nas lajes, numa rápida sequência de genuflexões. Seus olhos nadam em sangue. O sangue o cega. O sangue entra em seus ouvidos e o ensurdece. Ele não vê nada” (Goodwin, 1993, p.191). Bordwell (2020, p.66) dá mais detalhes: “Os conflitos internos de Ivã manifestam-se mais vividamente no momento culminante da Parte III, no que Eisenstein afirma ser o ponto-chave de todo o roteiro: a confissão de Ivã na Catedral de Novgorod. O roteiro retrata o czar prostrado sob um afresco do Dia do Juízo Final enquanto seu confessor e seus tenentes leem listas de suas vítimas. O remorso “queima, tortura e devora” o espírito de Ivã enquanto ele “pondera sobre sua responsabilidade”. Ele se ajoelha ferozmente diante de Deus, batendo a cabeça no chão até o sangue escorrer pelo rosto. Gemendo, ele implora para confessar seus pecados. Este episódio reintroduz imediatamente a oscilação psicológica: a sua tentativa de confessar a Deus é interrompida pela sua repentina compreensão de que este confessor é um espião e traidor”.

9 Apesar de ser impossível não associar Stalin à Ivã, no que seria uma acusação tácita de tirania, loucura e carnificina (num roteiro em três partes que estava sendo produzido desde 1941, quando Stalin o encomendou como parte dos esforços de revisão histórica nacionalista, e estava sendo filmado desde 1942), o ditador ofereceu à Eisenstein em 1947 a oportunidade de refilmar as partes dois e três num único filme, justificando as ações de Ivã como necessárias à construção e defesa do Estado. O que foi negado pelo diretor, por acreditar que tal remodelação destruiria o arco da história e seu potencial criativo (Leyda, 1960). Em uma reunião com o ator que interpretou Ivã, Nikolai Cherkasov, este procurou agradar a Stalin (e Molotov, presente na sala) com um final que proporcionasse o equilíbrio e a justificação que desejava: a morte heroica de Malyuta Skuratov (identificável com o perfil do chefe da polícia secreta Béria), a conquista da Livônia e os soldados em volta de Ivã, que com a saída para o Báltico exclama: “estamos nos mares e sempre estaremos”, com a resposta de Stalin “foi isso que aconteceu. E muito mais” (Taylor, 2019). A saída para os mares era um tema caro à Stalin nesses anos, com a questão da posse de Port Arthur na China e dos Estreitos dos Dardanelos com a Turquia (Munhoz, 2020), além do financiamento de uma nova marinha que terminasse com os anos de isolamento pós-revolucionários, resultando no financiamento de vários filmes com temática naval no Mar Negro, Crimeia e Balcãs. Os esforços de Cherkasov e outros, como Aleksandrov, para terminar o filme esbarraram com as recusas de Eisenstein. Em 2 de fevereiro de 1946, ele terminou a edição da parte dois e compareceu a uma festa em honra aos vencedores do Prêmio Stalin. Ele enfartou enquanto dançava. As lutas pela liberação do filme o levaram novamente ao hospital. Supersticioso, consultou uma cartomante em Hollywood que previu que ele não morreria antes do quinquagésimo aniversário. Ele morreu em 11 de fevereiro de 1948, duas semanas após completar 50 anos (Christie, Taylor, 1993, p.133).

A lembrança da execução do anterior diretor da indústria do cinema, Boris Shumiatsky, em 1938, deveria assombrar Ivan Bolshakov, então no cargo. Shumiatsky foi acusado de sabotagem por desperdiçar dinheiro, em especial com o próprio Eisenstein, solicitando diversas refilmagens que levaram o orçamento de seu *Бежин луг*, *Bejin Lug* [O prado de Bejin] a ser extrapolado várias vezes. Bolshakov não estava disposto a manter a mesma distância de Shumiatsky diante do trabalho de Eisenstein, realizando visitas periódicas. Foi ele quem levou o filme de Eisenstein e insistiu para que Stalin o apreciasse antes da distribuição¹⁰, e não depois, como muitas vezes fazia. A audácia cada vez maior de diretores, roteiristas e compositores nesses anos deve ter alarmado a muitos no meio técnico, que poderiam ser responsabilizados, enquanto que diretores, se famosos como Eisenstein ou Shostakovitch, poderiam sentir uma quebra acentuada em seus rendimentos¹¹ e uma arrasadora e ameaçadora campanha negativa na mídia¹², o pessoal técnico e diretores menos famosos, como Margarita Barskaya, poderiam ter destinos muito piores¹³. Os filmes soviéticos

10 O que ocorreu em 2 de março de 1946, com a presença do ministro. Ele agiu de várias maneiras para conter Eisenstein e o orçamento, além do próprio conteúdo do filme. Chegou a proibir a filmagem de certas cenas – o que não foi obedecido pelo diretor; para encurtar o tempo – e os custos – chegou a ameaçar o diretor de dispensá-lo e repassar o filme a um diretor-assistente, o que fez Eisenstein escrever ao próprio Stalin; Bolshakov e Jdanov se reuniram com historiadores acadêmicos para avaliar historicamente tanto o *script* como a peça original de Aleksei Tolstoi (Neuberger, 2019, p.326; 136; 61; 49). Ele se deslocou de Moscou para Alma-Atá, na Ásia Central, a “Hollywood da fronteira com a China” (McSmith, 2015, p.236) onde o filme estava sendo rodado em decorrência da evacuação diante do avanço nazista. A distância poderia incentivar Eisenstein a ser mais ousado. Ele também exibiu o filme para outros diretores, incluindo Mikhail Room, antes de mostrá-lo a Stalin. Room percebeu a mensagem política contra os líderes. Após ver o filme, Stalin e Jdanov realizaram uma reunião do Orgburo, em 9 de agosto. Em 4 de setembro seria a vez do Comitê Central condená-lo (Caute, 2005, p.121). O próprio Stalin havia lido o roteiro original de Tolstoi durante a Batalha de Kursk e pedido alterações para tornar Ivã mais claramente um estadista. Se Stalin se reconhecia como um novo Ivã, Eisenstein escrevera durante a juventude que desprezava o czar (McSmith, 2015, p.236). A utilização de todos estes expedientes e autoridade, e ainda assim ter que lidar com um filme que atacava a história oficial, e por ela, a própria liderança que se identificava com o personagem histórico, ascendeu o alerta no regime.

11 Shostakovich, diante das críticas e da primeira denúncia feita, em 1936, viu suas encomendas e rendas mensais caírem de 10 mil rubos – o salário nominal de Stalin (Fay, 2000, p.52) –, para 2 mil (Volkov, 2004). Ainda assim um ótimo rendimento frente ao salário de 1600 rublos de um mineiro stakhanovista, 400-500 de um mineiro normal, 400 rublos de um auxiliar stakhanovista e 170 rublos de um normal, e 100 rublos como salário-mínimo (Eastman, 2021). Pressão financeira era um dos métodos de controle suave do stalinismo. Shostakovich, em decorrência da autocritica de abril de 1948 e do banimento do repertório, se dedicou às trilhas de cinema, 7 filmes entre 1948-53, por motivos financeiros. 5 das trilhas receberam o Prêmio Stalin, e 2 músicas de Encontro no Elba viraram sucesso com enorme venda de discos (Figes, 2017, p.614-15).

12 “Desde o ataque stalinista à sua música em 1936, Shostakovich desenvolvera um tipo de duplipensar na sua linguagem musical e usava um idioma para agradar aos senhores do Kremlin e outro para satisfazer a sua consciência moral de artista e cidadão. Por fora, falava com voz triunfante. Mas, debaixo dos sons rituais do regozijo soviético, havia uma voz mais suave e melancólica – a voz cuidadosamente oculta da sátira e da discordância só audível para os que tinham sofrido o que a sua música exprimia” – em sua Quinta Sinfonia, por baixo do só de fanfarra do triunfo do Estado soviético, há o eco da marcha fúnebre da Primeira Sinfonia de Mahler (Figes, 2017, p.593).

13 Os roteiristas de *Vesyolye rebyyata* [Rapazes felizes], 1934, de Grigori Aleksandrov, Nikolai Erdman e Vladimir Mass, foram presos dentro do set de filmagem em 1934 e condenados a três anos de exílio na Sibéria; seu diretor de fotografia, Vladimir Nilsen, foi preso em 1937 e executado em 1938. Boris Babitski, diretor da Mejrabpom e Mosfilm, foi preso e executado em 1937. Dovjenko infartou ao saber que seu amigo e personagem real representado em seu *Щорс*, *Schors*, 1938, de Dovjenko, que estava filmando, foi preso e executado. Barskaya morreu no Gulag. Ocorreram batidas policiais nos estúdios na autointitulada campanha ideológica de 1940 (Bo, 2019, p. 130; 134; 138; 167; 168-

dependiam de comissões internas aos estúdios para sua aprovação inicial. A autocensura, diante das liberdades que muitos viam como ameaçadoras às suas carreiras e integridade física, se acentuaria. O fechamento do regime passaria a ser mais profundo. A ausência de citações visuais e verbais à Stalin (quando protocolares, em temas sensíveis à propaganda) não era mais possível, como *Zvesda*, 1949, de Aleksandr Ivanov, e sua censura mostram.

Ainda nesse momento de liberalismo do imediato pós-guerra, surgiram filmes totalmente alinhados com as pautas do governo, como é o caso de *Jizn v tsitadeli* [Vida na cidadela], 1947, do roteirista judeu Leonid Trauberg. Em 1949, ele próprio sofreria um Tribunal de Honra diante do ministro do Cinema e de pares diretores e roteiristas. Trauberg indica no roteiro que não há torre de marfim na URSS, todos precisam ter um lado, e que sua escolha deve significar a ruptura com familiares. Tema caro ao cinema soviético politizado dos anos 1930, mas inovador ao indicar que não há neutralidade para os cientistas também. Estes devem atuar ao lado do regime, engajar-se de maneira prática, e obedecer, no novo cenário de Guerra Fria, e de desnazificação no Báltico – como ucraniano, o tema não era indiferente para o diretor. O filme de Rappaport e Trauberg ganhou o Prêmio Stalin de Segundo Grau de 1948 (Rollberg, 2009, p.566), indicando a predileção do regime e seu incentivo financeiro. Assim há obras que ressoam as preocupações do governo, e outras que são escapistas, voltadas ao divertimento. O que mudaria logo em seguida, com o aumento das tensões internacionais e das exigências sobre o cinema. Durante os anos 1930, o cinema funcionava em padrões stakhanovistas: mais trabalho e de melhor qualidade significa o recebimento de bônus salariais, e o método de averiguação é o das bilheterias: os criadores recebiam parte do valor dos ingressos vendidos. No Stalinismo tardio o regime procura aumentar seu controle, diminuindo o bônus proporcionado pelo mercado, que incentivava o diretor voltar-se ao entretenimento, além de instituir um bônus segundo a qualidade do trabalho, agora avaliado por conselhos internos do estúdio, mais facilmente controláveis. Tal qualidade do trabalho seria a ditada pelo Kremlin. Ainda assim, o apelo comercial prosseguia.

Poyezd idot na vostok (com 16.100.000 de ingressos vendidos no ano) e *Vesna* (com 16.200.000) foram sucessos medianos, não conseguindo alcançar a mesma bilheteria das mais importantes comédias e filmes de aventura da época (por exemplo, os 32.900.000 expectadores de *Максимка*, Maksimka, 1952, de Vladimir Braun), mas atingindo uma bilheteria similar à dos filmes

69). Valery Frid, roteirista de cinema, foi preso em 1943 e recrutado como espião como alívio da pena (Figes, 2010, p.292). Administradores, como Valentin Sokol, da Soiuztekhnfilm, o conglomerado para filmes educacionais, ou o diretor do estúdio Lenfilm, Yakov Smirnov, foram fuzilados; o chefe do Soiuzkinokhronika, o conglomerado de cinejornalismo, preso, bem como o diretor de cinema Grigori Mariamov – que após quatro anos de prisão conseguiu retornar à carreira (Miller, 2010, p.83). Todos esses acontecimentos, além de vários outros, punham muitos na defensiva. Não havia apenas o medo da repressão, mas também o temor com o emprego e a carreira. Para estes, existiam limites que deveriam ser seguidos para o bem comum.

com temática política que o regime procurava alavancar diante da audiência, como os 15,2 milhões de *Cyð чечму, Sud chesti* em 1949 (Bo, 2019, p.246), mais que os 10.500.000 de *Jizn v tsitadeli* (apesar de ser um filme de estúdio local, foi exibido em estoniano e dublado em russo, o tom monótono das dublagens soviéticas pode ter contribuído para o número modesto junto ao público) e muito à frente do drama de kolkhoz *Dragotsennye zyorna*, com míseros 7.400.000 – o que demonstra a existência de um mercado e de uma cultura de consumo embrionária na União Soviética (Fürst, 2006), com o público escolhendo o que deseja ver. *Vesna* pode não ter ganhado o Prêmio Stalin, mas ganhou o sétimo lugar no Prêmio do Festival de Cinema de Veneza de 1947. O ânimo dos expectadores não foi acompanhado pelos críticos de cinema soviéticos, nos jornais e revistas. Rollberg aponta que

o humor um tanto obsoleto e o fato de que o toque humano caloroso e a ação acelerada das comédias dos anos 1930 foram substituídos por situações artificiais e atuações duras, com o pathos dominando a inteligência. *O trem vai para o leste* (Poezd idet na vostok, 1947), de Iulii Raizman, *Primavera* (*Vesna*, 1947), de Aleksandrov, e *Cossacos do Kuban* (*Kubanskie kazaki*, 1950), de Pyr'ev, revelaram que o gênero finalmente havia sido sufocado pelos parâmetros ideológicos stalinistas (Rollberg, 2009, p.159).

Vesna ainda podia contar com a música do famoso compositor Isaak Dunayevsky. Yuli Raizman não teve a mesma sorte. O diretor não dirigiu mais comédias. Sua preferência pelo músico Tikhon Khrennikov, ao contrário, frutificaria. Novamente escolhido para *Кавалёр Золотой Звезды*, *Kavaler Zolotoy Zvezdy*, 1950, de Raizman, sua trilha ganhou o Prêmio Stalin de 1952.

3. A crítica dentro do aceitável

Lenin já se preocupava com uma proporção de divertimento e escapismo por um lado, e propaganda e educação por outro. Ele pediu ao Comissário da Educação, Lunatcharsky, para estabelecer um repertório a ser seguido pelos cinemas que definisse quantos filmes, noticiários, animações, etc. deveriam ser exibidos proporcionalmente, bem como para a produção “imbuídos com ideias comunistas e refletindo a realidade soviética exibidos juntamente com o cinejornal”, e que alterasse o presente quadro de 5% de filmes de ficção e apenas 5% de noticiários, científicos, educacionais e de viagem (Christie, Taylor, 2005b, p.130). O regime da NEP precisou conviver com filmes que faziam críticas sociais abertas ou subentendidas, como *Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков*, *Neobychaynyye priklyucheniya mistera Vesta v strane Bolshevikov* [As extraordinárias aventuras do Sr. West na terra dos bolcheviques], 1924, de Kuleshov, *Аэлита*, *Aelita*, 1924, de Yakov Protazanov (Kenez, 1993, p.46-47) e *Dura Lex*, 1926, de Kuleshov (Ferro, 1992). Até mesmo Lunatcharsky produziu filmes, e não eram

educacionais ou de propaganda, mas sim comédias escapistas voltadas para o mercado, dentro das regras da NEP. Com a ascensão de Stalin à ditadura plena nos anos 1930, a crítica aberta em temas sensíveis poderia resultar em prisão e morte, como Barskaya e a questão de crianças de rua (Beumers, 2009, p.77) exibida como uma atualidade e não algo do passado. Mas a crítica ambígua ou contrabalançada com imagens positivas, ou um final feliz, eram aceitas mesmo durante o Grande Terror, como a liberação de *Volga-Volga*, em 1938 (uma comédia musical – a não ser levada a sério –, equilibrando críticas aos planos quinquenais, à economia e à burocracia com propaganda sobre os canais abertos por Stalin), prova. As ideias de Lenin sobre uma proporção justa do que e como exibir no cinema embasou essa postura. Os filmes com temática científica-agrícola dos primeiros anos do pós-guerra seguem essa tradição. Eles tocam até mesmo em pontos sensíveis da estrutura administrativa do país, mas não deixam de elaborar mensagens de interesse do regime ao mesmo tempo. Ou acenam com possibilidades acerca de assuntos que o Kremlin deseja ver divulgados, mas entregam histórias escapistas.

A adesão do cinema à linha do governo não foi linear e simples. Em 1946 apareceu *Vo imya jizni* [Em nome da vida], de Iosif Kheifits e Aleksandr Zarkhi (ambos judeus¹⁴), um filme sobre ciência, sem vilões, apenas sobre a labuta do doutor Petrov em desenvolver sua pesquisa diante do derrotismo e desistência dos colegas – bem diferente do enredo de traição e espionagem de *Sud chesti*, dois anos depois. *Vo imya jizni* se insere na teoria da ausência de conflito, de Nikolai Virtá (Bo, 2019, p.241), uma história de superação individual e coletiva, de luta apenas para a conquista e domínio da Natureza. O nacionalismo exacerbado e a imagem do cientista como um Lysenko não estão presentes.

A dupla lançaria, em 1948, *Dragotsennye zyorna* [Sementes preciosas], escrito pela roteirista Esfir Buranova. Expressa a disputa ainda vigente no cinema entre grupos pró e anti-Stalin. Não é Lenin ou Stalin quem aparece no quadro no fundo da redação, mas o presidente Kalinin, morto em 1946 (Dovjenko também daria destaque ao falecido presidente em seu *Michurin*, no fim do mesmo ano, deixando as menções e imagens de Stalin apenas para um final acrescentado em novas gravações). Molotov e Lenin estão emoldurados na sala de reuniões do partido, mas não Stalin. Por fim, Kalinin e Stalin (de lado, pouco visível), aparecem quando o mau secretário

14 Os dois trabalharam juntos por 20 anos, começando ainda na juventude, numa brigada do Komsomol no Sevzapkino, o futuro estúdio Lenfilm. Já possuíam experiência com a temática da crítica à burocracia por indiferença e ineficiência nesses filmes para o Komsomol (Rollberg, 2009, p.752, 340), que coincidiram com as críticas feitas por Stalin no mesmo sentido durante o lançamento dos planos quinquenais e sua batalha contra a descrença dos técnicos e especialistas sobre a possibilidade da econômica centralizada e planificada. Também já haviam enfrentado críticas, quando, em plena imposição do realismo socialista, lançaram uma comédia, *Горячие денёчки*, *Goryachiye denechki* [Dias quentes], 1935, no estilo americano, sucesso de bilheteria, mas atacada pela imprensa oficial como politicamente dúbia (Rollberg, 2009, p.340). Afinal, o que era mais importante? O amor entre os protagonistas – inclusive um militar dedicado à pátria, ou seus trabalhos?

regional do partido, Korolev (Boris Jukovsky), é desmascarado. Stalin aparece sobre os caminhões. O pão camponês traz “Glória a Stalin” escrito com massa em seu topo, devidamente enquadrado em *close*. A imagem do líder aparece apenas quando todas as críticas ao sistema são resolvidas pela renovação dos burocratas.

Mas enquanto a má administração regia o kolkhoz, funcionários desesperados por combustível na época da colheita mecanizada barram caminhões do Gosplan para negociar gasolina por animais da fazenda coletiva (“de repente alguém pula dos arbustos e pede combustível, *por nada, por nada*”... “Aqui está um cordeiro”), deixando outra fazenda sem sua cota (FIG.4); a esposa do motorista do caminhão-tanque já o previne para aceitar subornos e trazê-los para casa, levantando a questão daqueles que recebem suborno para realizar as tarefas pelas quais são empregadas; enquanto o ambiente de trabalho dos camponeses é esqualido, o dos altos funcionários e seus apaniguados é uma confortável casa com música ao vivo; Ivashin (Oleg Jakov) é o avesso do trabalhador stakhanovista¹⁵ (ou uma crítica a este modelo de trabalho) é um desleixado, que deixa parte da produção de trigo no campo e destrói as plantas com uma colheitadeira mal regulada, e mesmo assim é premiado como stakhanovista com um gramofone em decorrência de seus laços com a direção corrupta; em busca de rapidez se desperdiça a colheita; favorecimento na distribuição de empregos, com incapazes dirigindo o maquinário da Estação de Tratores; a propalada competição entre trabalhadores por produtividade é impossível por falta de insumos; a contabilidade da fazenda é fraudada, dobrando a produção real; uma camponesa se orgulha de nunca ter roubado uma cenoura da horta privada de um vizinho – como se fosse fato corriqueiro. Desperdício, desabastecimento, letargia, corrupção, favorecimento. Se sugere que tal quadro não é único da fazenda de Korolev: Arkhipov multiplica as perdas provocadas pela má colheita para a região e o estado, *rayon* e *kray*. Todas essas acusações de corrupção já existiam nos anos 1930, mas eram severamente punidas. Com o pós-guerra, os casos explodem e só lentamente o Estado controla a situação, até novos casos serem devassados pela imprensa e investigação policial durante as reformas de Krushev, para serem a tônica do sistema na estagnação dos anos Brejnev (Meney, 1984).

Uvarova parte para o trabalho de jornalista do pequeno jornal do longínquo kolkhoz após publicar um artigo otimista de Korolev. Inicialmente ele é o herói, “Korolev é nosso rei das estepes”, e Arkhipov o vilão, defasado, impedindo a fazenda de obter melhor produção. Há

15No ano anterior ao filme, 1947, o governo instituiu metas para a premiação de trabalhadores: a medalha de Herói do trabalho socialista por mil toneladas de cereais colhidos, e a Ordem de Lenin para 800 toneladas (Gorbachev, 2016, p.52). Para o governo, era interessante para acelerar a reconstrução do país, finalizada em 1948. O filme alegaria que tal medida era temerária, incentivando casos como os de Ivashin? Ou funcionaria como propaganda, como um lembrete que além de velocidade o trabalho deveria ser bem-feito? Pessoas na audiência, ou na censura, com diferentes chaves de leitura, poderiam entender o filme de acordo com suas crenças e expectativas.

dubialidade: o agrônomo Arkhipov (Pavel Kadochnikov) enfrenta dificuldades climáticas e é tido por idealista e perfeccionista que atrapalha o trabalho concreto. O personagem é traçado como geneticista ou lysenkoísta? O filme afirma que ele é “Um especialista de velha formação”, “ele critica o valor da contabilidade da colheita” - há elementos de ambos os lados. O chefe da cooperativa age pela prática - é um *praktik* (Lewin, 1988). O “velho Arkhipov” é um “especialista típico da velha formação”. É o oficial do partido quem tenta colocar as crenças e preconceitos da jornalista Uvarova (Galina Kojakina) sob pressão e induzi-la à crítica: “Mas onde você desenvolveu, camarada Uvarova, uma atitude tão desconfiada em relação à teoria?” - (Stalin esteve nos dois lados da questão ao longo de seu poder, criticando os especialistas mais de uma vez, como em 1929-30, para em seguida incentivá-los). Uvarova diz: “a opinião de Arkhipov, de que podemos colher mais grãos, é aventureirismo”. Mas se procura o aumento da produção pelo cumprimento das normas técnicas, não mágicas lysenkoístas.



FIG.4. A tentativa de equilibrar propaganda e crítica social em *Dragotsennye zerna*: o pão em homenagem à Stalin e combustível por um cordeiro. DRAGOTSENNYE..., 1947.

A imprensa local comete um erro em dar vazão à perseguição sofrida pelo agrônomo - ambos os lados denunciavam isso. O mal funcionário se torna herói na mesma imprensa e pela direção corrupta do kolkhoz - como Lysenko torna-se herói. Korolev hesita em entregar a Uvarova os registros contábeis da fazenda coletiva. Ela os deseja para ilustrar as alegações de avanços anuais na produção. Mas como os números de Lysenko, os de Korolev são falsos. O culpado pela discrepância seriam os dados colhidos por Arkhipov. Ocorre uma menção às sementes preciosas que dão nome ao filme: “Ele [Arkhipov] diz que vamos semear um tal trigo que o calor não vai secar e o frio não vai tocar nele”, o que condiz com a propaganda lysenkoísta – mas o agrônomo pensa que esta é uma descrição correta das sementes? A genuína boa safra do fim do filme se deve

às milagrosas sementes de Lysenko ou às novas e corretas práticas de trabalho e produção do kolkhoz? Diz-se que os verdadeiros grãos preciosos são as pessoas, o povo soviético, num contexto em que se sugere que se deve combater a escalada da corrupção a ameaçar sua pureza. As sementes de Lysenko seriam parte da corrupção?

Revelar a verdade, após Uvarova ter publicado os artigos de Korolev, a condenação de Arkhipov e heroicizado o motorista da colheitadeira, colocaria em risco a própria essência do partido – pessoas erram, o partido, jamais. “As pessoas estão acostumadas a acreditar na verdade e na pureza de cada palavra na imprensa do nosso partido”. Desacreditar os heróis de ontem levaria ao descrédito do próprio partido. Tratar Korolev e o motorista Ivashin como modelos causou risos sardônicos e incrédulos entre os trabalhadores do kolkhoz, que recairiam também sobre o partido. “Nosso jornal estava errado”, era necessário realizar a autocrítica pessoal e isentar o partido. “Só uma pessoa que não entende qual é a autoridade de um jornal, pode pensar que é fácil postar uma retratação. E dizer que um editor irresponsável cometeu uma asneira ultrajante! Devemos removê-lo”. Quando Uvarova afirma a Korolev que tornará público o caso de Berejnoj e de Ivashin, este lembra que isso entra no campo da política, que ele é o chefe do partido, e que isto não seria bom para ele – e nem para ela. “Adeus, e obedeça aos mais velhos”. Uvarova exhibe no rosto o medo da demissão. O representante do partido, envolvido com todos os problemas expostos, impõe a mordada à imprensa. Isso não era novo no cinema soviético. Já apareceu na comédia *Volga-Volga*. E nem seria o último, como em *Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика*, *Kavkazskaya plennitsa, ili Novyye priklyucheniya Shurika* [Prisioneira do Cáucaso ou as novas aventuras de Shurik], 1967, de Leonid Gaidai. Mas ambos eram comédias, para não serem levadas a sério, e não um drama que é uma denúncia social. Funcionários regionais do partido são mais fáceis de se criticar do que ministros e a liderança.

Há algumas contradições. Berejnoj (Nikolai Dorokhin), o chefe de fazenda coletiva que subornou um carneiro por combustível, é criticado por Uvarova¹⁶. No entanto, ele se torna o novo chefe regional do partido, com a queda de Korolev. Aquele chamado de kulak ascende, mesmo com o caso de corrupção. Isso seria menos grave ou mesmo algo positivo frente a conduta perdulária, letárgica e falsa de Korolev? O ex-combatente da Segunda Guerra explica que o que fez foi para o bem da fazenda.

Kheifits e Zarkhi lançaram seu filme em meio ao alvoroço causado pelos lysenkoístas na

16 “Mas Berejnoj deu um suborno ... um suborno para interceptar o combustível. Então ele, que é o presidente da fazenda coletiva, pensa como um pequeno proprietário. Se apenas minha fazenda coletiva ganha na batalha pelo trigo, esqueça o resto. Sim, porque ele insultou o motorista, ele o subornou para se tornar um vigarista, um vilão. Afinal, as leis nosso Estado... Cumprir as leis de nosso Estado significa trabalhar honestamente. E se você agir assim, benéfico para sua fazenda coletiva, mas prejudicial ao Estado, então você é um predador, uma pessoa ignóbil. E em um homem soviético deveria ser todo nobre, puro, sem trapça, mentiras, subornos” (DRAGOTSENNYE...).

mídia do país. A dupla simplesmente ignorava a disputa no campo da genética? Parece difícil, uma vez que trabalharam com temas científicos no ano anterior e agora falavam, também, de sementes e rendimento agrícola. Em seu *Депутат Балтики, Deputat Baltiki* [O deputado do Báltico], 1936, o biólogo Dmitri Polejayev (Nikolay Cherkasov) seria inspirado no botânico e agrônomo Kliment Timiryazev (Rollberg, 2009, p.340), tornado lisenkoísta e ídolo da corrente pseudocientífica postumamente. A vitória lisenkoísta sobre a genética clássica ganhou espaço nos jornais de tal maneira que ficou inegável seu caráter oficial e o envolvimento do regime. É mais provável que não se importassem e não estivessem dispostos a chatear o público pagante com essa questão, ou, devido a lentidão da produção soviética – de em média, dois anos (Miller, 2010, p.102), os impedissem de saber o desfecho da luta entre as duas correntes, também iniciada com o liberalismo do pós-guerra, e que encontrava patronos importantes de ambos os lados. Escolher o lado errado de um debate incerto poderia ser um peso a mais desequilibrando a cuidadosa abordagem do filme¹⁷. Além disso, como judeus, e diante de alguns casos de antissemitismo que começavam a aparecer¹⁸, poderia não ser um engajamento proveitoso. Já vinham sendo duramente atacados na imprensa por críticos ultrasstalinistas em decorrência de filmes considerados brandos, não-politizados, como *Vo imya jizni* (Rollberg, 2009, p.341). O resultado foi de aprovação: receberam o Prêmio Stalin de 2º grau, o terceiro de suas carreiras (Rollberg, 2009).

A dupla judia não deteve o monopólio de filmes de temática científica apolíticos. *Vesna* [Primavera], 1947, de Grigori Aleksandrov, é uma comédia, interessada na vida de um diretor de cinema, Arkady Gromov (o célebre Nikolay Cherkasov), que pretende realizar um filme sobre cientistas e faz um estágio com eles, a diretora Irina Nikitina (uma das mais importantes figuras do *star system* soviético da época, e esposa do diretor, Lyubov Orlova), que possui uma sósia soprano, para se livrar de estereótipos, e não em proselitismo lisenkoísta. Apesar que vários temas caros ao regime apareçam: verdadeiros milagres científicos produzidos pelos cientistas do país, ou uma vida material de fartura no pós-guerra¹⁹. No entanto, Aleksandrov não utilizou argumentos e temática lisenkoístas, como filmes como *Sud chesti*, 1948, de Room, ou *Великая сила, Velikaya sila*, 1950,

17 A busca por uma proporcionalidade aceitável também pode ter decorrido na escolha de Alexander Andreevich Prokofiev como letrista para o departamento de música. O poeta conservador fazia parte de uma escola ortodoxa em Leningrado, e ele participou das redações das condenações dos poetas Pasternak e Brodsky. Em 1922-1930 foi funcionário (oficial de investigação) da OGPU em Leningrado (Rollberg, 2009).

18 Com a mudança de lado feita por Israel, passando da influência soviética para a americana, posturas sionistas passaram a ser vistas como perigos potenciais e combatidas. “Os diretores de cinema judeus (Leonid Trauberg, Dziga Vertov, Mikhail Romm) foram acusados de fazer filmes “antirrussos” e forçados a abandonar os estúdios” (Figes, 2017, p.612).

19 O que faz com que Rollberg (2009, p.14) o situe no mesmo nível de propaganda e fantasia que *Cossacos do Kuban, Сказание о земле Сибирской, Skazaniye o zemle Sibirskoy* [A lenda da terra siberiana], 1948, também de Ivã Pyryev, *Далеко от Москвы, Daleko ot Moskvy* [Longe de Moscou], 1950, de Aleksandr Stolper, e *Kavaler Zolotoy Zvezdy* [Cavaleiro da Estrela Dourada], 1951, de Yuli Raizman.

de Fridrikh Ermler, fizeram. Nikitina mostra a Gromov que a vida do cientista não é a de um ermitão maluco, isolado da vida. Em certo sentido, uma cientista que gosta de se passar por uma estrela e que vê o quanto é difícil o trabalho do pessoal envolvido com o cinema não era a visão do lysenkoísta heroico, completamente devotado ao trabalho. Ao mesmo tempo, como sempre, Alexandrov inseriu mensagens agradáveis ao regime, como cenas na estação de metrô de Moscou dedicada ao ministro dos Transportes e membro do círculo interno de Stalin, Lazar Moiseiwitsch Kaganovitch, “nosso judeu”, como dizia Stalin (Montefiore, 2006²⁰). Orlova seria premiada no Festival de Veneza como melhor atriz.

Em *Poyezd idot na vostok* [O trem está indo para o leste], 1947, de Yuli Raizman, também judeu, e do roteirista Leonid Malyugin, a agrônoma Zinaida Sokolova (Lidiya Dranovskaya), recém-formada na Academia Agrícola Timiryazev, um dos alvos dos lysenkoístas, não trata destes, mas de romance e de encontros com pessoas da URSS ao longo de sua grande viagem. Segundo Rollberg (2009, p.563) “monótona e não muito engraçada”, e para aqueles que esperavam que a agrônoma defendesse (ao menos citasse) Lysenko ou suas ideias, tornou-se ainda mais insonsa²¹. Seu companheiro de viagem, o marinheiro Lavrentev (Leonid Gallis), a acusa de ser frívola. Uma recém-formada do curso modelo dos lysenkoístas ser tachada de garota trivial não era agradável a este público. Quando a dupla perde o trem entre Moscou e Vladivostok, entre as várias situações enfrentadas, encontra-se a da visita a uma Estação de Tratores e Máquinas num kolkhoz. Exibe-se moças como trabalhadoras soviéticas, cobertas de graxa, mas mesmo numa fazenda não se fala de Lysenko. E Sokolova não faz nada de notável com seus conhecimentos agrícolas e biológicos. A menção à Academia Agrícola Timiryazev transforma-se em uma história de humor tépido, como muitas em Hollywood, e, com frequência cada vez maior, no cinema soviético do stalinismo tardio também.

Nesse mesmo momento surgiram filmes totalmente alinhados com as pautas do governo, como é o caso de *Jizn v tsitadeli* [Vida na cidadela], 1947, do até então relativamente pouco conhecido diretor Gerbert Rappaport²² e do roteirista igualmente judeu Leonid Trauberg (apesar de

20 Montefiore não é um autor acadêmico, mas sim um divulgador e apresentador de TV. Parte importante de seu trabalho foi redigido por outros – que só não são *ghost writers* por serem citados em seus agradecimentos. Apesar da má qualidade, voltada para o popularesco e o apelativo, o autor traz fatos de interesse do presente artigo.

21 Raizman se notabilizou pelo bom uso da montagem, sendo um dos membros da escola vanguardista dos anos 1920. Mesmo durante a NEP seus filmes possuíam mensagens classistas. Durante os anos 1930 e 1940 seria incumbido de vários filmes importantes, ganhando dois Prêmios Stalin em longas e outros dois em documentários, além de ser escalado para fomentar a nova indústria cinematográfica da Letônia soviética no pós-guerra, como Rappaport (Rollberg, 2009, p.562-4).

22 Rappaport, nascido em Viena, técnico que passou por Paris, Hollywood e Berlim, onde trabalhou com Wilhelm Pabst, emigrou para a URSS. Seu primeiro longa, antinazista, foi logo em seguida retirado de circulação com a assinatura do Pacto Ribbentrop-Molotov em 1939. Produziu em seguida filmes escapistas - duas comédias bem recebidas pelo público, mas não pela crítica, e concertos filmados. Rappaport ganharia encomendas de vários longas após este filme (Rollberg, 2009), inclusive uma cinebiografia do inventor Aleksandr Popov que, se por um lado

ser um dos grandes diretores soviéticos, Trauberg trabalhou no filme apenas com o roteiro).

4. A adesão irrestrita

No filme, o professor de Botânica August Miijas (Hugo Laur), após ser ignorado pelos pares cientistas, que desdenharam de suas descobertas sobre a flora dos pântanos (algo do cenário estoniano, cheio de charcos, portanto algo também prático, como as promessas lysenkoístas), volta-se para a reclusão. Na Estônia recém-recuperada pelos soviéticos, o professor oculta em sua casa ao filho Karl (Gunar Kilgas) e ao sobrinho, também cientista, doutor Richard (Boris Dobronravov), que colaboraram com a ocupação nazista – e agora, com a oposição armada e clandestina anticomunista. O processo de conscientização política do botânico (com o contato com as ideias e as reuniões comunistas, bem como a experiência do terrorismo fascista dirigido indiscriminadamente contra a multidão e crianças, em particular) se dá com discussões com a família, retratada como burguesa em seus modos e vestimentas, e com os dependentes fascistas. Além de encontrar em sua casa dólares, proporcionados pelo governo americano para manter e incrementar a ação do terrorismo nazista anticomunista no Báltico. O que o faz denunciar às autoridades soviéticas, no melhor estilo Pavlik Morozov, a ambos. O Exército Vermelho chega a tempo de evitar que os parentes fascistas eliminem o botânico (FIG.5).



FIG.5. *Jizn v tsitadeli*. A família de classe média acolhe os nazistas. Os colaboracionistas tentam eliminar Miijas. JIZN..., 1947.

escapou da louvação à Stalin por ser ambientado no passado (Youngblood, 2007), por outro lado precisou incorporar temas de interesse ao regime, como o nacionalismo exacerbado. O imigrante foi escolhido para construir o Tallinfilm com recursos do Lenfilm de Leningrado, atores e técnicos locais. O filme representa o início da indústria cinematográfica comunista na Estônia. Seu roteiro foi produzido tendo por base a peça homônima do escritor e ativista político estoniano August Jakobson, lançado em 1947. O diretor receberia o prêmio de Artista Meritório da RSS da Estônia e Artista do Povo da Federação Russa (Rollberg, 2009, p.567).

O marxismo e o marxismo-leninismo sobre o qual o Estado se fundamentava possuíam uma concepção oitocentista, evolucionista e religiosa da Ciência, advogando seus milagres presentes e vindouros, de maneira mais intensa, capilarizada e basilar do que no ocidente capitalista da mesma época. Para tanto, era necessário abandonar ou enfraquecer seu método para tornar possíveis tais vislumbres excessivamente otimistas e irrealistas. A crença inquestionável no progresso como parte da ideologia oficial e a mitologia construída em torno do agrônomo russo acabaram por balizar a película, e esta, a alimentar as bases sociais que nelas acreditavam, servindo assim como elemento de fortalecimento do discurso e da legitimidade do regime.

Existia o sistema de temas anuais e plurianuais para o cinema (Miller, 2010, p.92). *Poyezd idot na vostok* pode ter o utilizado para sugerir um filme cuja protagonista provinha da Academia Agrícola Timiryazev para facilitar a liberação do orçamento, e então, ter fugido completamente do tema e da expectativa do Ministério do Cinema e do próprio regime. O mesmo pode ter ocorrido com *Dragotsennye zyorna*, as sementes preciosas de Lysenko, presentes no título, mas que são mencionadas apenas uma vez no filme todo e de forma ambígua. Seria interessante que sugestões de filmes proporcionassem todo esse espaço de liberdade aos cineastas e roteiristas, o que poderia ser provado pelos acervos dos estúdios Mosfilm e Moscou e do Lenfilm na então Leningrado, hoje novamente São Petersburgo. Uma forma inteligente de se contornar a censura ou a pressão econômica, mas perigosa com o fechamento do regime com a Guerra Fria.

O modelo de proporcionalidade exibido pelo regime entrou em desuso com a Guerra Fria e a necessidade de a União Soviética prover para sua própria população, aliados, simpatizantes e o público ocasional em festivais de cinema, de produtos e discursos que possam responder aos ataques americanos e de outros países e também os colocar (dentro das possibilidades diante do alcance de Hollywood e o do cinema soviético) na defensiva na guerra cultural travada por ambos. As exigências dessa nova e revigorada guerra cultural, quando o regime está no auge do seu poder militar diante de rivais (com exceção dos americanos) destroçados pela guerra (menos que a URSS, mas sem o seu parque bélico e potencial humano), mas enfraquecido internamente diante de uma sociedade semiautônoma (Lewin, 2007; Fürst, 2006), levam ao fim dessa válvula de escape para críticas. Agora o crivo da censura tornou-se muito mais agudo, bloqueando ambiguidades ou imagens negativas que pudessem disseminar derrotismo, (ainda mais) má vontade, reprovação. O que se pode ver no descenso quantitativo da produção de filmes. O peso da reconstrução econômica sobre o orçamento do cinema (para filmes e reconstrução de estúdios, fábricas de insumos e salas de exibição), e da concorrência com o produto importado na forma de rolos de filmes confiscados nos países liberados e enviados para a URSS, teve sua importância. No entanto, nos primeiros anos o número de filmes escapistas e de vendas de ingressos foi alto, e conforme a guerra cultural se

intensificava, diretores e roteiristas simplesmente não conseguiam aprovar a produção de novos filmes. Não se partiu de um número baixo para um baixo, porém maior. Pelo contrário, a quantidade se reduziu com o tempo.

Sob pressão interna, com artistas que prezavam sua liberdade e a queriam desfrutar – até mesmo como sinal de status entre os pares, de seu capital em seu campo (Bourdieu, 2002) –, e a pressão externa dos cinemas e mídia em geral dos rivais capitalistas trabalhando a todo o vapor a paranoia de caça aos comunistas e da Guerra Fria, que tralaria pela repressão o ambiente político-social-cultural nos anos vindouros, o regime soviético precisou reimpôr sua autoridade e aliciou, cooptou e reprimiu, como nunca, a liberdade artística. Como nunca o partido se imiscuiu em debates culturais e se tornou árbitro oficial de disputas e demandas. Em 1934, foi a União dos Escritores que desenhou o cânon do realismo socialista. No pós-guerra, o Comitê Central do partido podia desancar Eisenstein e Jdanov coordenava reuniões com escritores, compositores e diretores. Vários deles foram levados à presença de Stalin. Tribunais de honra, como o de Trauberg, podiam arruinar as carreiras dos recalcitrantes. Os comitês de órgãos controladores e de censura, como novo ímpeto e métodos de identificação de ambiguidades e resistências, podiam impedir e asfixiar obras. Não restava dúvidas que era a hora de abandonar as expectativas de liberalização do regime com a vitória sobre o nazismo e o seu novo posto de superpotência global.

Considerações finais

Como a teoria de Ferro mostra, podemos perceber uma sociedade autônoma (Lewin, 1988), em que há grupos que pouca importância conferem e pouco estão interessados em apoiar ou mesmo citar temas e posições caros ao regime, utilizando expedientes e regras do sistema para realizar suas próprias metas e ambições, chegando ao cúmulo de sugerir ao partido/Estado como montar e dirigir sua máquina. Ao mesmo tempo, permite apreender que também existiam grupos apoiadores incondicionais, de primeira hora. Ao contrário de Eisenstein, entretanto, os primeiros foram capazes de manejar as expectativas e o jogo da relação com o poder político e a censura para terem suas obras lançadas. Se o cinema revela mais do que se pretende, com afirma Ferro (1992), esta seleção de filmes mostra uma sociedade segmentada em diferentes grupos, alguns inerentemente identificados e ligados ao regime, enquanto outros procuram se esquivar das pressões ou se mostram indiferentes a estas. Assim, o tema do lisenkoísmo, que dominaria o cenário dos filmes com temática científica nos anos seguintes, mostrou-se suprimido pelos responsáveis pela indústria do cinema em 1945-47.

Também permite perceber como o poder político-ideológico do sistema se esvaía com o esforço de guerra e a tentativa de o regime jogar com as ambições e expectativas de diferentes

segmentos da sociedade, precisando, por falta de opções, tolerar e conviver com críticas, posicionamentos e percursos estranhos aos pretendidos. Bem como a nascente Guerra Fria proporcionou o clima de guerra cultural entre as duas superpotências, com o movimento congruente de imposição dos discursos oficiais à arte, no caso soviético, eliminando modelos tácitos consagrados para a vazão de descontentamento dentro de limites aceitos.

Referências

- BEUMERS, Birgit. *A History of Russian cinema*. Londres: Bloomsbury, 2009.
- BO, João Lanari. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Bazar do Tempo, 2019.
- BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. Routledge, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BROWN, Archie. *The Gorbachev factor*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- CAUTE, David. *The dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the Cold War*. Kings's Lynn: Oxford University Press, 2005.
- CHERNYSHOVA, Natalya. *Soviet consumer culture in the Brezhnev Era*. Abingdon: Routledge, 2013.
- CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard. *Eisenstein rediscovered*. Londres: Routledge, 2005.
- CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard. *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents, 1896-1939*. Londres: Routledge, 2005b.
- CLARK, Katerina. *The Soviet novel: history as ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- EASTMAN, Max. *Stalin's Russia: and the crisis in socialism*. Londres: Routledge, 2021.
- FAIRCLOUGH, Pauline. *Dmitry Shostakovich*. Londres: Reaktion Books, 2019.
- FAY, Laurel. *Shostakovich: a life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. *Dos soviets à burocracia*. Porto Alegre: CEECA, 1988.
- FERRO, Marc. *El Cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.
- FERRO, Marc. *História das colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- FÜRST, Juliane. *Late Stalinist Russia: society between reconstruction and reinvention*. Londres: Routledge, 2006.
- GOODWIN, James. *Eisenstein, Cinema, and History*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- GORBACHEV, Mikhail. *Minha vida*. Barueri: Amarilys Editora, 2016.

- HAKOBIAN, Levon. *Music of the Soviet Era: 1917-1991*. Abingdon: Taylor & Francis, 2016.
- KENEZ, Peter. *Cinema and Society: from the Revolution to the death of Stalin*. London/Nova York: I. B. Tauris, 2008.
- KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet society, 1917-1953*. Cambridge University Press, 1993.
- KENEZ, Peter. *The birth of the Propaganda State: Soviet methods of mass mobilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- LAWTON, Anna (org.). *Kinoglasnost*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- LAWTON, Anna (org.). *The Red screen*. Londres: Routledge, 1992.
- LEWIN, Moshe. *O fenômeno Gorbachev*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- 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.
- LEYDA, Jay. *Kino: a history of the Russian and Soviet film*. Londres: George Allen & Unwin, 1960.
- LIEHM, M.; LIEHM, A. *The most important art: Soviet and Eastern European film after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- MCSMITH, Andy. *Fear and the muse kept watch: the Russian masters from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein under Stalin*. Nova York: New Press, 2015.
- MENEY, Patrick. *A kleptocracia: a corrupção na União Soviética*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- MILLER, Jamie. *Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin*. Londres: I.B.Tauris, 2010.
- MONTEFIORE, Simon Sebag. *Stálin: a corte do czar vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, nº 38, p. 11-42, 2003.
- MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios/Fapesp; Porto Alegre: Faneccos, 2018.
- MUNHOZ, Sidnei. *Guerra Fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris, 2020.
- NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEUBERGER, Joan. *This thing of Darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
- NISHI, Shusei. *Tarkovsky and his time*. Saitama: Alt-Arts LLC, 2011.

- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt*. São Paulo: Alameda, 2012.
- ROBERTS, Geoffrey. *Stalin's library*. Padstow: Yale University Press, 2022.
- RODRIGO Francisco Dias. Pensando a “Escritura fílmica da história”: Uma leitura crítica do livro de Robert A. Rosenstone. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores velhos e novos desafios*. Florianópolis: UFSC, 27 a 31 de julho de 2015.
- ROLLBERG, Peter. *Historical dictionary of Russian and Soviet cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2009.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Souza; LAPSKY, Igor. *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- SPRING, Derek; TAYLOR, Richard. *Stalinism and Soviet cinema*. Abingdon: Routledge, 1993.
- TAAM, Pedro. *Dmitri Shostakovich e a Sétima Sinfonia – “Leningrado”*: micropolítica e máquina de guerra. Mestrado em Comunicação e Semiótica pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo, 2018.
- TAUBMAN, William. *Gorbachev: his life and times*. Nova York: Simon and Schuster, 2017.
- TAYLOR, Richard (Org.). *The Eisenstein reader*. Londres: Bloomsbury, 2019.
- VOLKOV, Solomon. *Shostakovich and Stalin*. Nova York: Knopf Doubleday, 2004.
- YOUNGBLOOD, D. *Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.