

A morte nos filmes soviéticos e russos sobre a Segunda Guerra



RESUMO

A frequência e as diversas representações da morte no cinema soviético e russo sobre a Segunda Guerra foram modificadas ao longo do tempo. A cine-história cinematográfica de Marc Ferro permite identificar as tensões que as alimentaram: diferentes grupos políticos, memórias sociais e conjunturas históricas produziram na URSS obras monumentalizadoras e desmonumentalizadoras (parciais ou totais) sobre o significado da morte. Após seu fim, essa tensão foi mantida pelas fontes de financiamento internas ou externas. Foram selecionados 54 filmes bélicos produzidos entre 1945 e 2019 (32 soviéticos, 22 russos, inclusive refilmagens) considerados de interesse, pela maneira de expressão de tais variações e periodicidade.

Palavras-chave: Monumento; Cinema; Segunda Guerra; URSS.

* Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil. Cursa o Pós-doutorado em História pela mesma universidade, sob a supervisão do Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto. Atua como professor de História junto ao Departamento de Documentação do Núcleo Regional de Ensino de Campo Mourão, na Secretaria de Estado de Educação do Paraná (SEED-PR). CV: <http://lattes.cnpq.br/5315901698439216>



Death in Soviet and Russian WWII Films

ABSTRACT

The frequency and different depictions of death in Soviet and Russian World War II cinema have changed over time. Marc Ferro's cinematographic history allows us to identify the tensions that fueled them: different political groups, social memories and historical conjunctures produced monumental and demonumentalizing works (partial or total) in the USSR about the meaning of death. After its end, this tension was maintained by internal or external funding sources. We selected 54 war films produced between 1945 and 2019 (32 Soviet, 22 Russian, including remakes) considered of interest for the way in which they expressed such variations and periodicity.

Keywords: Monument; Cinema; Second War; USSR.

La muerte en las películas soviéticas y rusas sobre la Segunda Guerra Mundial

RESUMEN

La frecuencia y las diferentes representaciones de la muerte en el cine soviético y ruso sobre la Segunda Guerra Mundial han cambiado con el tiempo. La cine-historia cinematográfica de Marc Ferro permite identificar las tensiones que las alimentaron: diferentes grupos políticos, memorias sociales y coyunturas históricas produjeron obras monumentales y demonumentales (parciales o totales) sobre el sentido de la muerte en la URSS. Tras su finalización, esta tensión se mantuvo por fuentes de financiación internas o externas. Se seleccionaron 54 películas bélicas producidas entre 1945 y 2019 (32 soviéticas, 22 rusas, incluyendo remakes) consideradas de interés, por la forma de expresar tales variaciones y periodicidad.

Palabras-clave: Monumento; Cine; Segunda Guerra; URSS.



No século XX, o cinema foi um dos principais motores do imaginário social (Oliveira, 2011). Para os soviéticos, o imaginário da morte durante a Grande Guerra Patriótica foi o período em que o país se engajou na luta, e possuía vários elementos que reforçavam a retórica do Kremlin. Entretanto, também e cada vez mais, após a morte de Stalin, contou com as diferentes visões e sentimentos de múltiplos grupos da sociedade soviética que, por sua vez, foram tratadas por diferentes e inovadoras correntes e linguagens estéticas cinematográficas, que resgatavam as inovações formuladas nos anos 1920, que subsequentemente foram abandonadas ou coibidas. Surgiram tendências tradicionalistas, canônicas diante do realismo socialista ou que eram consideradas arcaizantes, por sua ligação com a vanguarda dos anos 1920 (Labaréré, 2009). Ambas foram adaptativas, pois se atualizavam conforme surgiam novas oportunidades e influências. Os seguidores do realismo socialista mantiveram sua maior fonte de inspiração - o cinema clássico hollywoodiano.

Em sua pesquisa, Kattago (2009) se refere ao sentimento dolorosamente visível da divisão nacional em duas dimensões – o da separação da URSS (e seu passado contencioso, apesar de o soldado retratado na escultura ser um estoniano no Exército Vermelho) e a questão da minoria russa tratada como cidadã de segunda categoria no país báltico (30% em 1989, 25% hoje), por meio da opinião e reação pública a um monumento¹ em Tallin (poderíamos lembrar ainda sobre a tentativa de ocultação do memorial aos soldados do Exército Vermelho em Viena²). O filme, como monumento aos mortos, também se transmutou de heroico em doloroso, a partir do cinema do Degelo.³ Segundo as aceções formuladas,⁴ os filmes do

¹“Durante os anos entre as guerras, o romancista austríaco Robert Musil descaradamente escreveu que “os monumentos são tão visivelmente imperceptíveis. Não há nada tão invisível quanto um monumento.” Musil está parcialmente correto - monumentos facilmente desaparecem na paisagem e são visíveis tanto para turistas que procuram sinais de interesse histórico quanto como pontos de encontro para residentes. Mas o que acontece quando um monumento que antes estava adormecido de repente ganha vida e se torna dolorosamente visível?” (Kattago, 2009, p.149). O monumento foi construído em 1947, ainda durante as operações para a supressão das guerrilhas nacionalistas e fascistas no Báltico.

² O *Heldendenkmal der Roten Armee*, que é melhor apreciado sem a água da fonte que costuma ocultá-lo, uma adição arquitetônica inserida após a evacuação soviética (ver figura 1).

³ A morte de Stalin e o fim abrupto de suas campanhas radicais, como o caso do Complô dos médicos, possibilitaram que, primeiramente os escritores oficiais do regime seguidos por diretores, roteiristas, atores e outros artistas testassem os limites das novas liberdades e espaços de manobras oferecidos pelo regime, sem que seu trabalho acabasse embargado ou em uma prateleira, à espera de modificações e liberação pelo censor. Eclodiu uma miscelânea de temas e abordagens antes tabus, e modificações ou abjurações da linguagem e estética do realismo socialista. Esse processo foi denominado de Degelo pelo livro homônimo de Ilya Ehrenburg. A interação do cinema soviético com os cinemas europeus ocidentais conduziu a novas fases nos anos seguintes, como a Nova onda e a Nova nova onda, que concorriam paralelamente com o realismo socialista renascido do período da Estagnação, antes que um novo período de liberação eclodisse com a *perestroika* na economia e processo produtivo e a *glasnost* na cultura e informação, promovidas por Gorbachev no fim dos anos 1980 (Labarrère, 2009).

⁴“Os memoriais de guerra são símbolos culturais que refletem o instinto humano de agressão mútua. Embora possam ter muitas interpretações diferentes, todos os memoriais de guerra são tentativas de dar sentido ao sem sentido: morte violenta nas mãos de outros. A morte não é comemorada devido a uma catástrofe natural ou doença, mas devido à guerra. Com base nas ideias de Reinhart Koselleck e George Mosse, os memoriais de guerra são representações visuais da modernidade ligada ao desenvolvimento do moderno estado-nação. Divididos aproximadamente em três períodos de tempo, os memoriais construídos antes da Primeira Guerra Mundial tendem a homenagear líderes heroicos que morreram em nome da nação. Após a Primeira Guerra Mundial, a democratização do moderno Estado-nação e da memória nacional acompanhou a comemoração dos soldados comuns - culminando nos túmulos do Soldado Desconhecido como lugares sagrados da identidade nacional. Após a Segunda Guerra Mundial, os monumentos negativos ou contrários surgiram no Ocidente representando a morte militar como uma perda avassaladora, sem postular uma causa maior para legitimá-la. Os memoriais de guerra soviéticos, no entanto, continuaram e até aprofundaram a importância mítica da morte militar como uma transfiguração heroica em nome da nação” (Kattago, 2009, p. 149-150). Ou ainda: “O historiador alemão Koselleck comparou os monumentos fúnebres na Alemanha,

Degelo e Sobressalto não seriam também memoriais? Ou os de Ozerov, com seus finais tomados por monumentos aos mortos? Durante os anos Stalin, no entanto, eram monumentos quase exclusivamente dedicados à vitória e não aos caídos, que formavam tema marginal.⁵ Foram selecionados filmes com cenas de mortes significativas, pela duração, sentimento, importância na narrativa, pela mensagem inserida, pelo tom político-ideológico, pela monumentalização ou negação desta.



Figura 1. Memorial em Viena, *Heldendenkmal der Roten Armee*.
Fonte: Foto do autor.

A morte, por causas político-ideológicas claras do pós-guerra transforma-se, com as mudanças resultantes do Degelo, na morte por acaso, quase remarquista, ou por mero acidente, como em *Na Voyne kak na Voyne*⁶ [Na guerra como na guerra], 1968, de Viktor Tregubovich. Neste e em *A balada do soldado*⁷ [Ballada o soldate], 1959, de Grigori Chukhrai, a morte espreita sem encontrar heroísmo. Os soldados não estão lá motivados por bravura. Foram lançados naquelas condições e lutam para não morrer, da melhor maneira possível, pessoas muitas vezes simples, que se tornaram combatentes pela mais pura necessidade e ambiente, como em *Eles lutaram por sua pátria*⁸ [Oni srajalis za rodinu], 1974, de Sergey Bondarchuk, ou *Jivie i myortvye*⁹ [Os vivos e os mortos], de 1964, e *Vozmezdie*¹⁰ [Retribuição], de 1967, ambos de Aleksandr Stolper.

França e Itália e entendeu que nesses locais ocorreu a tentativa de se constituir uma lição de moral e civismo dada pelos mortos, a partir de seus túmulos. Neste sentido, o autor problematiza de que forma os monumentos aos mortos funcionam mais como meio de atender os interesses dos vivos do que realmente homenagear os mortos” (Piovezan, 2014, p. 22-23).

⁵ O argumento de Benedict Anderson de que, embora a nação emergja com o declínio da religião, a necessidade social de dar à morte um significado coletivo não termina, mas se transforma. “O declínio de uma interpretação cristã da morte, portanto, cria um espaço para que o significado seja puramente estabelecido em termos políticos e sociais [...]. Os memoriais de guerra relembram a morte militar como “morte por algo”. O significado universal é que a morte não foi em vão, mas serviu a um propósito maior (muitas vezes nacional) ... Os mortos supostamente morreram pelo mesmo motivo que os sobreviventes pensam que morreram (Kattago, 2009, p. 151).

⁶ Tregubovich, V. (Diretor). (1968). *Na Voyne kak na Voyne* [Na guerra como na guerra]. Lenfilm.

⁷ Chukhrai, G. (Diretor). (1959). *A balada do soldado* [Ballada o soldate]. Mosfilm.

⁸ Bondarchuk, S. (Diretor). (1974). *Eles lutaram por sua pátria* [Oni srajalis za rodinu]. Mosfilm.

⁹ Stolper, A. (Diretor). (1964). *Jivie i myortvye* [Os vivos e os mortos]. Mosfilm.

¹⁰ Stolper, A. (Diretor). (1967). *Vozmezdie* [Retribuição]. Mosfilm.

Para os filmes do stalinismo, há uma continuidade total na luta stakhanovista do operário modelo e heroico, e em sua transformação imediata e natural em soldado – “matar alemães como metas de produção”, como se sugere em *A queda de Berlim*¹¹ [Padenie Berlina], 1950, de Mikheil Chiaureli. Nos filmes do Degelo há pessoas pacíficas, muitas vezes sem formação política – ou preocupações políticas –, civis distantes da vida marcial que, atirados a esta, não se enquadram perfeitamente, como em *O pai do soldado*¹² [Otets soldata], 1964, de Revaz Chkheidze.

Como mostra Kattago, a Segunda Guerra criaria uma nova compreensão do memorial, uma vez que essa guerra foi mais total que sua antecessora.¹³ Soldados e civis não mais se distinguem, são lembrados muitas vezes conjuntamente, o que não significa que exista apenas continuidade entre eles. O autor também mostra como os memoriais soviéticos incorporaram e deram prosseguimento aos czaristas.¹⁴ Monumentos e obeliscos (como o visto em *V boy idut odni stariki*¹⁵, um túmulo no formato de obelisco, diante do qual a morte é descrita entre a tristeza e a recordação dos bons momentos passados com as aviadoras, culminando com projetos para o futuro daqueles que seguem vivos. Além do pão e bebida sobre o jazigo (ver Figura 2), foram erigidos monumentos sobre as sepulturas dos caídos. Vilas, praças, ruas, escolas, colégios técnicos, fazendas coletivas e fazendas estatais receberam seus nomes ou foram renomeados em suas memórias – e muitos ainda os mantêm. Há casos de oficiais mortos em ações heroicas, que foram promovidos a generais postumamente (Maslov, 2016, p. 73, 227). Quanto ao cinema, os filmes russos contemporâneos dão prosseguimento aos filmes memorialistas soviéticos, acrescentando novas características, da mesma forma como o realismo socialista no cinema também foi um retorno ao classicismo das imagens canônicas de Hollywood, após a iconoclastia e o experimentalismo dos anos 1920.

¹¹ Chiaureli, M. (Diretor). (1950). *A queda de Berlim* [Padenie Berlina]. Mosfilm.

¹² Chkheidze, R. (Diretor). (1964). *O pai do soldado* [Jariskatsis mama/Otets soldata]. Grusia-Film/Qartuli Pilmi.

¹³ “Como a guerra de trincheiras foi a marca registrada da Primeira Guerra Mundial, o culto ao soldado caído foi representado em cemitérios militares, memoriais de guerra e tumbas ao Soldado Desconhecido. A Segunda Guerra Mundial, embora tenha marcado um tipo diferente de guerra, em que a morte de civis, o genocídio e uma Europa dividida destruída muitas vezes ofuscaram a morte de soldados mortos. A Segunda Guerra Mundial foi um tipo diferente de guerra que confundiria a distinção entre a linha de frente e a frente doméstica, que não conhece a guerra de trincheiras - tão importante na evolução do mito - e onde a derrota e a vitória estavam destinadas a ser incondicionais. Os memoriais da Segunda Guerra Mundial são menos sobre heroicas perdas militares do que sobre a vitimização, o martírio e a perda esmagadora. Um novo gênero de memorial surgiu no Ocidente com os memoriais do Holocausto comemorando o genocídio e a perda de um povo. Esses monumentos abstratos comemoram a perda, com uma injunção subjacente para nunca esquecer. Os monumentos negativos refletem na fragilidade da memória e na falta de sentido da violência humana entre si” (Kattago, 2009, p. 154).

¹⁴ “Enquanto contra-monumentos abstratos surgiram no Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, a imagem heroica do soldado caído dominou na União Soviética. Os memoriais soviéticos eram gigantescos, de estilo social-realista e descaradamente heroicos. A vitória mítica sobre o fascismo na Grande Guerra Patriótica legitimou a própria existência da União Soviética e a expansão do comunismo na Europa Oriental. Embora os memoriais de guerra comemorem a morte pela causa maior da defesa da União Soviética contra a invasão fascista, os monumentos ainda estão dentro da tradição nacional russa [...], os memoriais de guerra soviéticos invocam duas fontes culturais: um estilo clássico universal de triunfo e um imperial russo tradição que honra a nação [...]. Os memoriais de guerra estabelecem assim a continuidade entre a Rússia imperial pré-revolucionária e a União Soviética” (Kattago, 2009, p. 156). Um exemplo de contra-monumento seria o das vítimas do stalinismo em Moscou, erguido durante a *Perestroika*, com a emergência e chegada ao poder de uma vertente política até então tímida, constituída como inimiga das facções políticas até então hegemônicas no Kremlin. O anterior Degelo traria desafios semelhantes à monumentalização stalinista da morte e da guerra no cinema.

¹⁵ Bikov, L. (Diretor). (1973). *V boy idut odni stariki* [Apenas os velhos estão indo para a batalha]. Dovjenko Kinostudiya.



Figura 2. Túmulo com forma de obelisco.

Fonte: Bikov, L. *V boy idut odni stariki* [Apenas os velhos estão indo para a batalha], 1973 (versão colorizada).

Apesar de alguns monumentos soviéticos também contarem com civis, em geral quando mulheres aparecem, representam a pátria mãe russa-soviética. Da mesma forma, são soldados individuais ou em grupos, posando de forma heroica ou em cenas de ação e movimento coletivo, que dominam ou dominaram os monumentos erguidos, de Berlim e Viena a Kiev e Tallin, o que apresentaria repercussões no cinema. Youngblood (2007) mostra como as mulheres combatentes quase desaparecem nos filmes imediatamente após a guerra (até reemergirem com o Degelo), ou as que trabalharam no apoio, como motoristas de caminhão etc., são lembradas, geralmente apenas como enfermeiras. Ao mesmo tempo, várias personagens femininas morrem, como em *Stalingrad*¹⁶, 1989, de Yuri Ozerov, ou em *Jenya, Jenechka i Katyusha*¹⁷ [Jenya, Jenechka e Katyusha], 1967, de Vladimir Motyl, reforçando uma versão conservadora da fragilidade e da inadequação da mulher à batalha. Vale mencionar que 10% do Exército Vermelho foi composto por mulheres, que também sofreram com as perdas civis, ainda maiores que as militares. Hinerman e Glahn indicam que houve uma busca por simplificar as memórias pessoais e a memória coletiva¹⁸, direcionando-as para uma memória

¹⁶ Ozerov, Y. (Diretor). (1989). *Stalingrad* [Stalingrado]. Mosfilm.

¹⁷ Motyl, V. (Diretor). (1967). *Jenya, Jenechka i Katyusha* [Jenya, Jenechka e Katyusha]. Lenfilm.

¹⁸ Para os autores, a tentativa de sublimação da morte pela perseverança ficaria evidente no monumento de Leningrado, erigido em 1975, que cita os “900 dias, 900 noites” do cerco, lembrando do esforço heroico, mas não o número, incerto e aterrador, de vítimas. A terminologia leningradense, no entanto, permitiria a memória de todos, inclusive mulheres, crianças e idosos, no esforço e custo da defesa. O grupo de esculturas ao redor do obelisco também teria lugar para médicas e mães, além dos civis cavando trincheiras. O obelisco de 47 metros era o marco tradicional do regime para as lembranças da guerra, um “troféu imperial”, e para seus mortos (Hinerman & Glahn, 2012, p. 169-170). Como afirmam, “apesar de suas experiências de guerra e políticas significativamente diferentes, tanto os EUA quanto a URSS construíram representações triunfantes da guerra - memoriais que celebram a morte heroica enquanto negam a morte trágica. Para fazer isso, essas narrativas físicas basearam-se em quatro elementos: o tempo de construção, a localização geográfica, as características mnemônicas dos projetos que incorporaram algumas memórias de tempos de guerra enquanto “esqueciam” outras, e o “fluxo”, ou seja, a interação entre as estruturas e as pessoas que passam

sancionada, cidadã e nacional, que justifica os custos humanos pelos ganhos políticos e lembra a tragédia da morte, mas que aponta para os avanços proporcionados por ela e para os benefícios dela resultantes, a fim de que os vivos levem sua vida adiante. A vitória teve seu preço e a heroização prepara os espíritos para os novos desafios impostos pela guerra futura (Hinerman & Glahn, 2012, p. 177).

Assim, os filmes de guerra na URSS e na Rússia promovem o mesmo efeito de monumento, de elaboração e disseminação da memória chancelada e oficializada, e da identidade e justificativa de uma comunidade (Le Goff, 2003; Anderson, 2008) ou, pelo contrário e mais raramente, servindo como martelo contra versões sacramentadas impostas, à emergência de contranarrativas pelas criações defendidas por grupos sociais e políticos discordantes que disputam espaço e poder (Napolitano, 2011; Ferro, 1975, 1992, 2008). Os conceitos de monumentalização e desmonumentalização no cinema (Napolitano, 2011) evocam uma construção de imagens com significado e legitimação políticos e, também, sua desconstrução e negação. A visão de monumentos pode ser associada a locais e temas, ainda que distantes, como a Mãe Pátria em Volgogrado e sua ligação aos mortos e à bravura. O cinema pode cumprir a mesma missão, em especial as superproduções, mas não apenas. Pode exercer sua sugestão para a identidade de dada comunidade, sem estar vinculado a um local. Durante o stalinismo tardio,

o regime do kolkhoz foi reconstruído, a intelligentsia criativa foi aterrorizada, e os veteranos foram orientados a voltar ao trabalho em vez de descansar sobre os louros do tempo de guerra. A guerra acabou - e era hora de iniciar a preparação para a próxima (Edele, 2008, p. 7).

É possível afirmar o mesmo dos mortos: eles estão enterrados, outros virão, não é hora para lembranças tristes e aterroradoras do lado sombrio da guerra. A memória da morte em massa e heroísmo de massa foi pressionada pela do comandante herói de guerra, e pôde ser expressa livremente apenas após o fim de Stalin (Ederle, 2008, p. 7). O cinema stalinista, de fato, pretendia higienizar os traumas de guerra, em vista de outros conflitos a se desenvolver em sua periferia. O temporário contra-ataque americano na Coreia quase levou a guerra à sua fronteira oriental, além de experientes pilotos soviéticos terem atuado na força aérea norte-coreana, na guerra de jatos com os americanos. O cinema também agia na perspectiva futura de a Guerra Fria tornar-se quente. Assim, a produção fílmica apontava para a audiência o sacrifício identificado com o do homem soviético modelar, membro do partido, engajado, stakhanovista etc., enviado para a morte ou para a glória pelo timoneiro genial no Kremlin. Uma relação entre mão-de-obra e chefe, reunidos para a vitória.

No entanto, os milhões nada seriam, sem a capacidade organizativa, estratégica, política e econômica de Stalin. Eles não são esquecidos, como alguns autores sugerem ou afirmam, apenas minimizados frente ao líder. O homem comum, que evitava se envolver em política, como parte da tradição russa de não se envolver em problemas sob quaisquer regimes, enfim,

por ele. Desta forma, cada um dos memoriais criou um cenário para um sentido específico de Presença emergir para que os vivos pudessem se conectar com os mortos" (Hinerman & Glahn, 2012, p. 167).



o pequeno homem, *malenkiy tchelovek*, tão presente na literatura do país (Fonseca, 2018), que sem grandes atos de heroísmo e sacrifício quase suicida (ou suicida) contribuiu sobremaneira para a vitória, com sua morte ou não (como *A balada do soldado*, 1959, demonstra tão bem), é apagado como por encanto.¹⁹

Os poetas durante e ao fim da guerra clamavam pelo dever de lembrar os mortos, de manter viva sua memória. O tema da memória dos mortos e de seu sacrifício marcou muitos poemas do período, e também promoveu uma tentativa de escapar ao rolo compressor da memória oficial, que nos últimos anos de Stalin apagava da história e dos filmes a contribuição feminina (ao menos de maneira séria). Um dos poemas pede “onde está a tumba da Enfermeira Desconhecida?”. Eles expõem a memória dos parentes mortos no *front* e, também, no *front* doméstico, de civis e militares, amigos e conhecidos, ou desconhecidos, cuja vida expirou na luta comum pela salvação do povo, *narodna*, pela autossalvação²⁰, e o sentimento da injustiça da morte em guerra. Em 1981, um poema de Levitanskii apontava para a diluição da memória pessoal numa memória orgânica, impessoal, que esquecera de datas e nomes individuais, mas que mantinha uma esperança comum (Hodgson, 1996, p. 225, 253, 294), condição na qual o cinema atuaria.

A liberdade para se falar dos problemas dos veteranos – e o trauma da morte – era maior nos anos 50, em comparação com os anos 40, e maior nos 60-70 do que nos 50 (Ederle, 2008, p. 125). O movimento dos veteranos não foi controlado por órgãos e entidades oficiais, mas um movimento da sociedade civil, como o movimento das vítimas do stalinismo, nos anos 80. Se o culto aos mortos teve início sob Stalin, guardando ritos e motes, sua representação foi arrebatada do Estado para a sociedade ao longo do tempo.

A diminuição no número de veteranos vivos com o passar das décadas também resultou na alteração da memória da guerra, bem como da morte. Com Brejnev, o Dia da Vitória tornou-se novamente um feriado no qual não se trabalhava, como fora até 1948 (Ederle, 2008, p. 10). O reacionarismo de Brejnev procurou combater os elementos remarquistas na literatura e no cinema (Ederle, 2008, p. 10; Aleksievitch, 2016). Mas ao contrário do que alguns autores sugerem ou afirmam, o cinema continuou a exibir os horrores da guerra, a marcar posição pacifista e a manter e recriar a narrativa do pequeno homem²¹ e de sua morte (Youngblood, 2007). O regime buscava que o cinema, entre outras preocupações, transmitisse essa visão monumental da morte. Brejnev, entretanto, foi apenas parcialmente atendido. Como lembra Youngblood, o grosso dos filmes de guerra que transformaram

¹⁹ Além da tradição literária e cultural de enfrentar a morte com dignidade e honestidade (Thurston & Bonwetsch, 2000, p. 178). Em 1947 algumas obras representavam os veteranos em meio à doença, à pobreza e à destruição, como a novela *Schastye* [Felicidade] de Piotr Pavlenko. O tema, contudo, ganha espaço apenas com a morte de Stalin (Ederle, 2008, p. 8).

²⁰ “Como a garantia de que vidas foram perdidas em nome de uma causa digna, também era natural que aqueles que alcançaram a vitória desejassem sentir que suas conquistas haviam sido reconhecidas. o culto da guerra, portanto, não era apenas um conjunto de rituais artificiais impostos pelo Estado, mas fundado em um desejo real e popular para comemorar os mortos e celebrar a vitória” (Hodgson, 1996, p. 7).

²¹ Como é o caso das mortes em *Quando voam as cegonhas* [Letyat juravli], 1957, de Mikhail Kalatozov: Boris (Aleksey Batalov) morre sem glória, perdido durante uma fuga num pântano; a família de Veronika (Tatyana Samoylova) morre de maneira acidental e brusca durante um bombardeio.

quantitativamente os anos 1960-70 na era de ouro do gênero na URSS, fez pouco caso com as demandas e expectativas do regime.

Rituais soviéticos

Os ritos cerimoniais civis soviéticos ou *Sovetskaia grajdanskaia obriadnost* foram modelados pelas autoridades como substitutos preferíveis à religião. Funerais, com exceção dos de líderes e seu círculo político, eram cerimônias privadas, o que não foi suficiente para acabar com a luta pelo ritual e sua representação, como o casamento ucraniano tradicional no filme *Povest plamennykh let*²² [O conto dos anos de fogo], 1960, de Yuliya Solntseva, mesmo numa versão laicizada, em contraposição ao novo rito nacional. Nos anos 1920 surgiram os funerais vermelhos, que objetivavam substituir o cerimonial religioso. Porém, já nos anos 1930, seus poucos adeptos passaram a abandoná-lo, ressurgindo com força apenas no fim da década de 1950.²³ Tal fato decorreu pela grande maioria da população ser camponesa e religiosa, e pela compreensão de vários segmentos adeptos do regime, como a exposta pela Juventude Comunista, de que o novo cerimonial não deixava de ser uma reminiscência do passado, “frivolidade”, “impropério luxuoso” e embelezamento que não condizia com a realidade (como também uma concessão à metafísica, ao conservadorismo e ao misticismo). Afinal, alguns rituais, como o batismo vermelho, eram quase uma cópia textual dos ortodoxos, com a alteração de nomes, juramentos, lealdades, princípios e valores, expectativas etc, da mesma forma como um canto de fim de ano do Komsomol fora estruturado e parodiado a partir de um canto de Natal ortodoxo. A concordância com a Igreja levou os funerais novamente para o campo do privado e do religioso, até as campanhas antirreligiosas a partir de 1957 disseminarem o modelo ateu, que passou por mudanças promovidas pelos realizadores e por comissões de entidades sociais oficiais, revistas e jornais (McDowell, 1974, p. 265, 270, 267-269).

O país não contava com um dia específico para a lembrança dos mortos, sendo essa apenas uma parte dos eventos mais importantes - como os mortos pela causa revolucionária e trabalhista no Grande Outubro ou no Primeiro de Maio. A celebração em memória da morte de Lenin foi alterada para a de seu nascimento em 1955. Um morto mumificado é um dos principais símbolos do regime e de sua ideologia, mas até sua morte é suavizada no calendário da memória da nação. O funeral soviético foi o ritual menos aceito, entre todos os criados pelo partido e pelo Estado – enquanto ritos de nascimentos requeriam palácios de crianças, *maliuta*, ou *dom maliútki*, casa das crianças, específicos, e na Rússia e ex-satélites do presente,

²² Solntseva Y. (Diretor). (1960). *Povest plamennykh let* [O conto dos anos de fogo]. Mosfilm.

²³ Segundo Montefiore (2006, p. 136-139), o ritual soviético entre a cúpula unia elementos da tradição czarista à cultura do partido. O alto-escalão montava guarda ao lado do caixão, “como os cavaleiros de outrora”, ou a família real britânica. A sala mortuária era decorada com muitas plantas – inclusive palmeiras, coroas de flores, bandeiras vermelhas e iluminação com lâmpadas de arco voltaico. O corpo poderia ser mumificado, como o de Lenin ou Stalin, cremado ou enterrado como o de Nadejda Alliluyeva, esposa de Stalin. No seu caso, o carro fúnebre levava um dossel. Stalin e os filhos apanharam terra e a jogaram sobre seu caixão. Se a liderança ainda assumia o rito, o mesmo se dava entre a larga população camponesa ou recém-urbanizada. Era costume camponês fabricar pães na forma de escadas para os velórios e também deixá-los junto a outros alimentos e bebidas nos túmulos (Figs, 2017, p. 218) – o que talvez explique o pão e o copo de vodka sobre o túmulo das aviadoras em *V boy idut odni stariki* [Só os velhos vão para a batalha], de 1973, de acordo com o nacionalismo do ucraniano Bykov.

a foto de casamento diante de um monumento patriótico é frequente – inclusive na imprensa oficial, em 1967, foi acusado de ser indiferente e insensível.²⁴ O momento mais importante da cerimônia era a descida do caixão à sepultura. Se o falecido fosse importante, seu caixão seria antes exposto em um clube de trabalhadores ou Palácio da Cultura, podendo receber uma guarda de honra durante tal cerimonial. Cidades pequenas contavam com cortejos funerários com flores, coroas e bandas que tocavam a marcha fúnebre. As palavras finais seguiam a mensagem: “A vida continua, e tudo o que o falecido teve tempo de realizar continua; suas ações estão vivas em nossas ações; seu início nós completamos; tudo permanece para o povo” (McDowell, 1974, p. 269-270, 276). Como mostra Piovezan (2014) quanto aos soldados brasileiros na Segunda Guerra, a partir de seus pertences pessoais recolhidos pelos pelotões de sepultamento, a laicização avançou sobre as tropas. A imagem que o cinema soviético formou do combatente alinha-se a essa realidade, ou é objetivamente ateia, especialmente quando relacionada aos membros do partido.²⁵

A morte nos filmes de guerra soviéticos (1945-1991)

Um país que se erigia como superpotência e se afirmava como farol da futura vitória comunista mundial não conseguia, nas aparências oficiais, lidar com os diferentes significados da morte.²⁶ Fosse como questão de enfraquecimento do moral interno diante do inimigo externo, fosse como uma lembrança da quase derrota de 1941-42. Segundo Piovezan (2014, p. 289), “a manipulação dos ritos de morte é fonte de poder político. É visível o poder do corpo morto, o poder da memória da morte, e o poder da autoridade do morto”. Nos filmes soviéticos não há expedições para a retomada e salvaguarda dos corpos dos companheiros, diferentemente de películas de Hollywood – ao menos quando o combatente morto era importante.

O cinema oferece visões acerca da ideia de soldado desconhecido, com multidões de extras, amigos ou inimigos que morrem no decorrer da película ou os retira do anonimato, como personagens com pequenas aparições, que rapidamente foram citados pelo nome, que às vezes contaram brevemente sua vida, aspirações e emoções diante da guerra, a ponto de se tornarem coadjuvantes, eliminados sucessivamente, até restar o núcleo de personagens da

²⁴ A vida após a morte, segundo as comissões para elaboração e adaptação das cerimônias civis, não deveria ser motivo de consideração pública: “Por mais dolorosa que seja a dor no coração, por mais amarga que seja a perda, aqueles que acompanham, no caminho final, um parente, amigo ou camarada, em sua maioria, não acreditam mais na “imortalidade da alma”, na “vida além-túmulo”, em que “todos se encontrarão”. As pessoas não se reúnem no túmulo para orar “pelo repouso da alma”, ou para abaixar a cabeça diante de algo “escondido” e sagrado, ou para serem imbuídas de algum tipo de condenação “terrestre” e esperança de “eterna felicidade além-túmulo”. Por mais difícil que seja entender... os ritos fúnebres devem ser preenchidos com tais conteúdos, que, abandonando-se ao luto, as pessoas “não se deixem cegar pela morte, para que não abandonem a vida” (McDowell, 1974, p. 276).

²⁵ Superstições, no entanto, sobreviveram, como o hábito de comemorar a vitória sobre a morte mergulhando as medalhas na vodca, como representado em *Neve ardente* [Goryachiy sneg], 1972. A morte é associada à má sorte da quebra de um espelho em *Jenya, Jenechka i Katyusha*, 1967, ou às bençãos do mecânico antes do voo em *V boy idut odni stariki*, 1973.

²⁶ “Esses esforços em enterrar ou reenterrar os caídos, as obras erguidas em sua homenagem, as manifestações públicas de luto e rememoração dos mortos são influenciadas por diversos fatores. Dentre eles pela forma que assume o aparelho de Estado, o regime político, a cultura pré-existente em relação aos mortos, e as necessidades psicológicas dos que perderam seus entes queridos, apenas para citar os fatores mais importantes” (Piovezan, 2014, p. 215).

história, como em *Neve ardente*²⁷ [Goryachiy sneg], 1972, de Gavriil Yegiazarov, ou *V boy idut odni stariki* [Só os velhos vão para a batalha], 1973, de Leonid Bykov ou mesmo, raramente, o(s) próprio(s) protagonista(s) ou coprotagonistas, como em *Auroras nascem tranquilas*²⁸ [A zori zdes tikhiye], 1972, de Stanislav Rostotsky. A reação dos parentes ao serem comunicados da morte é rara, mas pode ter grande carga emotiva (que teria resultados funestos) como em *Tryasina*²⁹ [Atoleiro], 1978, de Grigory Chukhray; ou ser mais convencional, como em *Oдиночное плавание*³⁰ [Missão solo], 1985, de Mikhail Tumanishvili (sobre a Guerra Fria).

A morte nos filmes de guerra soviéticos e russos ambientados na Segunda Guerra obedece, muitas vezes, ao critério do monumento ao soldado morto: morte heroica, por uma causa nacional e/ou política, salvadora da nação e das gerações futuras – a atual audiência. Assim, a vitória é mais interessante do que a derrota – a maioria das películas se passa durante ou após a vitória em Stalingrado, quando a guerra conheceu uma inflexão, passando a URSS de quase sempre perdedora nos campos de batalha a quase sempre triunfal. Da mesma forma, grandes mortandades de companheiros não estão presentes, pelo contrário. Mesmo em retirada, filmes como *Eles lutaram pela sua pátria*, apresentam um número maior de baixas germânicas do que soviéticas.³¹ Ainda que portador de tendências desmonumentalizadoras (Napolitano, 2011), algumas informações ao fim redimem a estória frente a história oficial e à censura (assim, *Eles lutaram pela sua pátria*, se trata da retirada desesperada do Don para o Volga, anuncia a vitória futura em Stalingrado; se *A balada do soldado* trata da alarmante queda de Rostov e da conseqüente avalanche alemã para o Volga, termina com o narrador lembrando que Alyosha Skvortsov [Vladimir Ivashov] morreu combatendo em um país estrangeiro em meio ao rolo compressor soviético rumo à Berlim) – apesar de consistir em apêndices discretos.

Nos filmes stalinistas do realismo socialista “duro” não há espaço para medo, decepção, dúvida ou indecisão – todos sentimentos negativos, com repercussões sociais indesejáveis, oráculos na construção do novo homem socialista e na domesticação da natureza – inclusive a humana. Esse labirinto de emoções ressurgem com o Degelo, e todo tipo de medo se revela, do medo da morte ao desejo de morrer a ficar inválido e perder mulher, amigos, o respeito social e próprio. O medo de ser atropelado pelos tanques inimigos faz o soldado se urinar em *Eles lutaram pela sua pátria*. Há, ainda, o medo de morrer e não ser encontrado, dos parentes e amigos não conhecerem seu destino.

O cinema stalinista, com sua parca abertura para outras visões, difere do cinema nazista com seu impulso de morte, morte pela morte, culto à morte e estetização da violência (O’Brien, 2006, p. 177; Taylor, 1998; Pereira, 2012). Em filmes norte-americanos, o suicídio como horizonte ou sacrifício supremo também é louvável, como em *Bataan*, 1943, de Tay Garnett, e *Sahara*, 1943, de Zoltan Korda, nos quais os protagonistas ou a maioria dos personagens sabe

²⁷ Egiazarov, G. (Diretor). (1974). *Neve ardente* [Goryachiy sneg]. Mosfilm.

²⁸ Rostotsky, S. (Diretor). (1972). *A zori zdes tikhiye* [As auroras nascem tranquilas]. Gorky Film.

²⁹ Chukhray, G. (Diretor). (1978). *Tryasina* [Atoleiro]. Mosfilm.

³⁰ Tumanishvili, M. (Diretor). (1985). *Oдиночное плавание* [Missão solo]. Mosfilm.

³¹ Apenas como comparação, morreram em torno de 26.6 milhões de soviéticos (Davies et al., 2005, p. 77–79), 29 milhões segundo Maslov (2016). Edwards (2018, p. IX) prefere os números conservadores de 5 milhões de soldados do Eixo e 20 milhões de soviéticos no Fronte Leste. Ao passo que o total de baixas alemãs na Batalha de Voronej, onde a película se passa, foi de 24 mil, contra 300 mil soviéticas (Forczyk, 2021, p. 49).

que não regressarão, caso acatem e obedeçam a missão.³² Os filmes soviéticos do stalinismo estão no meio dessas posições. O suicídio, enquanto sacrifício, é um bem supremo quando não há mais chances de vitória - não o combater até a última bala ou o acaso acontecer, dos filmes americanos, mas a última bala para si - ou, de preferência, como em *Zvezda*³³[Estrela], 1949, de Alexandr Ivanov, para si e para os alemães. A pulsão de morte do nazismo, o desejo pela morte não se apresenta, mas também não está presente o idealismo ou os cenários ideais norte-americanos, nos quais aqueles que morrem estão envolvidos em circunstâncias que não impõem ou sugerem o suicídio, como nos filmes soviéticos. Essas vertentes político-ideológicas se unem na doação da vida pela pátria - apesar de que, para nazistas e soviéticos-stalinistas, a vida também pode ser oferecida em holocausto para o partido, ou para o líder infalível e messiânico. Após a morte de Stalin, a morte pela liderança, fosse pela citação do antigo ditador ou, subjetivamente, em nome de uma liderança política ou militar local (como o comissário ou o instrutor políticos e oficiais de qualquer patente), poderia evocar os novos chefes do Kremlin (apesar de Krushev ter sido comissário de fronts importantes e de Brejnev gabar-se de sua atuação em Novorossiysk), e o sacrifício final pelo partido, já muito aquém daquele feito em nome da pátria, entra em contínuo refluxo, sucedido por franca decadência a partir dos anos 1970. A morte dramática e sem legitimação, carregada de sentimento e melancolia, torna-se no Degelo um argumento a favor dos ocidentalizadores e também dos isolacionistas que defendiam o pacifismo. Este seguia uma linha diferente e autônoma frente à interpretação do partido e dos conservadores. Ao invés do apelo destes por paz armada e vigilância, amor vocal pela paz, mas plena convicção de que a guerra pode ser necessária, tais grupos, como os contemporâneos movimentos pacifistas da sociedade civil no Ocidente, insinuavam a estupidez de qualquer conflito armado, por qualquer causa.

A morte como verdadeiro fanatismo,³⁴ impellido pela religião e obscurantismo - o *banzai* japonês - não é representada e criticada nos anos de Stalin, aparece nos erosivos anos 80, em filmes como *Cherez Gobi i Khingan*³⁵ [Através do Gobi e Khingan], 1981, de Vasili

³² Muitas vezes o cinema de Hollywood durante a guerra procurava preparar a audiência para a morte de pessoas queridas (Koppes & Black, 1990, p. 162).

³³ Ivanov, A. (Diretor). (1949) *Zvezda* [Estrela]. Lenfilm. Bo (2019, p.199) refere-se a *Zvezda* e à questão da morte de todos os protagonistas durante o stalinismo tardio - desfecho que se confrontava com as orientações do que deveria ser o realismo socialista e seus finais felizes, tranquilizadores e mobilizadores para o futuro brilhante do sistema (Clark, 2000; Lawton, 1992b): "A estrela, dirigido por Aleksandr Ivánov, em 1949, narra ação de batedores por detrás das linhas inimigas durante a Guerra Patriótica. A tensão acumulada, mostrada com realismo, termina com a morte do grupo, enaltecendo a coragem e o espírito de sacrifício dos soldados. Depois de ser elogiado em todas as esferas burocráticas onde foi exibido, foi interdito por Stálin, que asseverou: "O filme é ótimo, mas o final deve ser refilmado, heróis não podem morrer". Stálin não gostou que seu personagem preferido, Sargento Mamochkin, exclamasse antes de morrer: "É assim mesmo", e evitasse o habitual "por Stálin". A estrela [*Zvezdā*], só foi exibido em 1953" (Bo, 2019, p. 198), após a morte do ditador. Assim, a vitória da morte sobre os soldados soviéticos, por mais heroicos que fossem, não era bem-vista. A ausência do líder como organizador e motivador também. Filmes anteriores, como *História de um homem de verdade* [*Povest o nastoyashchem cheloveke*], 1948, de Aleksandr Stolper, também esqueceu-se do líder, mas a história de superação do novo homem soviético sobre a adversidade e a morte certa, com seu tom inerentemente positivo, o culto à personalidade não ter atingido ainda seu auge, e por ter sido realizado antes de eventos que quase incendiaram a Guerra Fria, como o Bloqueio de Berlim, no ano em que *Zvezda* deveria ter estreado, permitiram que tal falta fosse permitida.

³⁴ A visão soviética se aproxima da americana quanto aos japoneses, como destacado no filme *Mais forte que a vida* [The Purple Heart], de Lewis Milestone, 1944, durante o diálogo do prisioneiro americano e do general japonês (Donald, 2017, p. 65).

³⁵ Ordynsky, V.; Sumhu, B. (Diretor). (1981). *Cherez Gobi i Khingan* [Através do Gobi e Khingan]. Mosfilm.

Ordynsky e Badrahin Sumhu. É uma morte sem esperança, em ataques incapazes de mudar os rumos da batalha ou de atingir de fato o oponente, por mais traiçoeiros que possam ser. Assim os diretores fazem uma distinção entre suicídio como heroísmo e como covardia, como inteligência ou artil e como tolice. Há uma diferença entre lutar até a morte (como na propaganda americana), aceitar (e defender) o suicídio como uma possibilidade final diante da prisão ou da oportunidade de derrubar um maior número de inimigos (como os soviéticos) ou louvar a morte como um valor em si (como a propaganda nazista ou a imagem da morte irrelevante e de desperdício do maior dos dons do combatente suicida japonês para americanos e soviéticos).

Os soldados de Stalin são robôs, mas também tentativas ocas de humanização (como em *Padenie Berlina*, 1950) quando se trata dos mais elevados sentimentos de interesse do regime – como a lealdade de suas populações muçulmanas da Ásia Central. Yusuf (A. Urazaliev) é morto ao tentar escalar a cúpula do Reichstag com sua bandeira soviética improvisada, um lenço branco com o sangue vermelho do companheiro ucraniano Kostya Zavchenko (Yuri Timoshenko), abatido ainda no assalto à escadaria. O protagonista russo Alexei Ivanov (Boris Andreyev) segura o moribundo em pé, para que possa ver do teto a Berlim em chamas, caída, porém libertada, como fruto de seu esforço. Em seguida, o deita em uma formação semelhante à uma *Pietà* (ver Figura 3), enfatizando o sentimento humano, para enfim dar-lhe um ósculo de adeus, como o próprio Yusuf fizera a Zavchenko e, como este, parte em seguida com os vivos para o novo desafio ou o desafio ainda inconcluso na cúpula. As nacionalidades do país contribuem com a própria vida para a causa comum, levada adiante por aqueles que ainda estão em pé e não mais olham para trás, para o passado com o qual a ideologia baseada no futuro tem dificuldade de lidar.



Figura 3. O stalinismo procura humanizar a morte.
Fonte: Chiaureli. *A queda de Berlim* [*Padenie Berlina*], 1950.

Os cemitérios soviéticos, com seus obeliscos individuais e coletivos – em contraste com sepulturas individuais cristãs – e estrelas (também lápides comuns, indistinguíveis das de um cemitério no Ocidente), de outros filmes, promovem o contraste com os católicos e ortodoxos, na religiosamente diversa Bielorrússia no filme *Cherez kladbishche*³⁶ [Através do cemitério], 1964, de Viktor Turov; além de cantos gregorianos ortodoxos e um fundo musical que combina suspense com terror, quando o sabotador tropeça nos túmulos onde planeja plantar minas, transformando o lugar de repouso czarista em lugar de morte aos invasores.

O cinema do Degelo proporciona também a percepção da morte como brutalidade, ignorância e irracionalidade burocrática em *Jivie i myortvye* [Os vivos e os mortos], 1964, de Aleksandr Stolper – como a do piloto atordoado pela brusca queda, persuadido em atacar o adversário, reservando para si mesmo a última bala, mas acabando por abrir fogo amigo nos compatriotas que tentam salvá-lo. Segue-se seu suicídio, ainda iludido quanto à identidade daqueles que o cercavam – perda humana trágica, de pilotos que entrariam rapidamente em falta com a quase destruição das Forças Aéreas Soviéticas.

Há, também, a fuga desordenada das tropas que foram proibidas pelos superiores de levar consigo submetralhadoras capturadas pelos nazistas, e que são cercadas e destruídas pelo poder de fogo superior do inimigo – a debandada repleta de corpos metralhados à queima roupa, com tentativas de rendição desprezadas pelos nazistas, que não fazem prisioneiros, e o solitário gesto heroico do soldado que levanta uma rocha para revidar, mas é derrubado antes de mais nada, sendo portanto um gesto sem consequências, que cai no vazio e irrelevância, mas que busca manter o verniz da versão oficial sobre essa que foi uma das mais sinceras e chocantes imagens do Degelo.

O sentimento de que a guerra poderia ter sido menos mortífera, que poderia ter custado menos vidas se apresenta, mas por imperícia, obtusidade e desdém não o foram. A morte passa a não ter significado, ocorre como imposição dos senhores da guerra em nível individual, mas justificável estrategicamente em *Osvobojdenie: proryv*³⁷ [Liberação: ruptura], 1969, de Yuri Ozerov. O som metadieético da mente agonizante, mas em negação total do soldado que se acredita morto por nada,³⁸ mas que adiante a trama revela ter sido por uma causa maior – enquanto a unidade era pulverizada, outras cruzavam o Dnieper em segurança por meio desse diversionismo que salvava muitas vidas, em troca de um número menor de mortos.

A morte cruel também é exibida, como em nenhum outro cinema da época (com a possível exceção dos *japs* suicidas nas animações de *Popeye*): o alemão com o rosto crivado por balas na Casa de Pavlov em *Stalingradskaya Bitva*³⁹ [Batalha de Stalingrado], 1949, de Vladimir Petrov, ou a morte do inimigo como lástima em *Vozmezdíe* [Retribuição], 1967, de Stolper: os alemães mortos pela fome, socorridos em sua agonia final pelos soviéticos (ou apenas

³⁶ Turov, V. (Diretor). (1964). *Cherez kladbishche* [Através do cemitério]. Belarusfilm.

³⁷ Ozerov, Y. (Diretor). (1969). *Osvobojdenie: proryv* [Liberação: ruptura]. Mosfilm.

³⁸ “O que é isso? Não pode ser! Não, não, não quero! Não, não, não! Ainda posso pensar! Deve haver alguma justiça no mundo! Não quero morrer assim!” (*Osvobojdenie*, 1969) – enquanto os estrondos de bombas, zumbidos de balas e sirenes de bombardeiros de mergulho compõem o fundo sonoro, e a imagem é distorcida, simulando os instantes finais de vida, com o corpo moribundo sem exalar suspiros ou arfar, mover os olhos vidrados, ou qualquer movimento, em contraste com sua consciência.

³⁹ Petrov, v. (Diretor). (1949). *Stalingradskaya Bitva* [Batalha de Stalingrado]. Mosfilm.

pelo recato – e possível imagem desmoralizante – de representar com a voz em *off* mas diegética, a mesma situação que os soviéticos sofreram). Outra possibilidade como malicídio⁴⁰ – porém nunca de forma traiçoeira ou covarde. Não há execuções, mas mortes justas em combate. É também interessante a morte do primeiro inimigo – Hitler morre como animal e não como oficial, envenenado e não alvejado, e como assassino de quem o amava, Eva Braun. Representação inequívoca em todas as películas que exibem o momento. Há a morte [do inimigo] como comédia em *Krepkiy oreshkek*⁴¹ [Castanha dura], 1967, de Teodor Vulfovich, ou, apesar do trauma nacional, a ausência da morte (de conterrâneos e camaradas), em histórias leves, como na referida película.

Há a morte como martírio e santificação, e a traição como morte em vida (inclusive pela frustrada tentativa de suicídio, que o impede de se unir perfeitamente a Judas Iscariotes) em *A ascensão*⁴² [Voskhojdenie], 1976, de Larissa Shepiko. Mas trata-se da traição à pátria, ou ao companheirismo e lealdade aos companheiros? Apelo ao nacionalismo ou ao *ethos* militar? Julga-se a pátria ou o círculo íntimo como digno de fidelidade e sacrifício, bem como a morte do traidor vlasovista em *Osvobojdenie* (1969): jovem, adolescente, mas ainda assim fuzilado como apostata, dentro das regras da guerra e de Genebra (que cuidam do combatente inimigo e regular, mas não de traidores e espões - apesar do conflito de definição entre um traidor e um membro voluntário das forças aliadas, das legiões orientais), ou a morte do traidor contumaz e a redenção pela morte do traidor arrependido Lazarev (Vladimir Zamansky) em *Proverka na dorogakh*⁴³ [Julgamento na estrada], 1971 (liberado pela censura apenas em 1985), de Aleksey German.

Há a morte da família como motivadora da ação – como em *A infância de Ivã*⁴⁴ [Ivanovo detstvo], 1962, de Andrei Tarkovsky (e nada poderia ser mais diferente do trabalho de Tarkovsky que o de Chiaureli em *Padenie Berlina* para criar a cena da morte da mãe do protagonista) –, mas pouco frequente. Ou a morte na família, como em *A balada do soldado*, e o sentimento de mortes em vão, para a construção de uma zona de segurança a oeste, a morte no Ocidente, ou o lado ocidental das sagradas fronteiras soviéticas, como inútil, destruindo os sonhos do filho e também os da frágil e idosa mãe, abandonada sozinha num campo de trigo. *O pai do soldado* - a tragédia no reencontro familiar que legitima a soberania sobre o Ocidente, conquistada com sangue das pessoas amadas. Às vezes, a morte da família não desencadeia o combate ao nazismo, mas apenas o desejo de viver, como em *Quando voam as cegonhas*⁴⁵. Ou a morte como consequência negativa da ação e do desejo de aventura, em *Vá e veja* [Idi i smotri], 1985, de Elem Klimov, ou, ainda, o desejo de se reunir e proteger a família, que termina em morte,

⁴⁰ Ou malecídio, foi uma palavra cunhada em 1128 por São Bernardo de Clairvaux em meio ao início das Cruzadas. Sua intenção era legitimar o assassinato de infiéis durante o conflito, não só o eximindo do pecado, como o estabelecendo como benéfico. No sentido da propaganda, é a justificação da destruição do outro, do inimigo (Clairvaux, 1993, p.502-505).

⁴¹ Vulfovich, T. (Diretor). (1967). *Krepkiy oreshkek* [Castanha dura]. Mosfilm.

⁴² Shepiko, L. (Diretor). (1976). *A Ascensão* [Voskhojdenie]. Mosfilm.

⁴³ German, A. (Diretor). (1971). *Proverka na dorogakh* [Julgamento na estrada]. Lenfilm.

⁴⁴ Tarkovsky, A. (Diretor). (1962). *A infância de Ivan* [Ivanovo Detstvo]. Mosfilm.

⁴⁵ Kalatozov, M. (Diretor). (1957). *Quando voam as cegonhas* [Letyat juravli]. Mosfilm.

como em *O pai do soldado*. As mortes pela fome em *Blokada*⁴⁶ [Bloqueio], 1973-77, de Mikhail Ershov, são mais limpas e tranquilas do que as do cenário de Leningrado permitiriam, se fossem tratadas com realismo. Há a morte como tragédia individual, quando se trata de uma unidade ou um grupo pequeno e como prova nacional, aos milhões, como a morte de milhões de soviéticos nos campos e fornos em *O destino de um homem*⁴⁷ [Sudba tcheloveka], 1959, de Sergey Bondarchuk. Há, ainda, o silêncio sobre a morte do outro interno – o holocausto judeu ou sua ausência⁴⁸ – com a exceção da rápida premonição deste no censurado *Kommisar*⁴⁹ [A comissária], 1967, de Aleksandr Askoldov, ambientado ainda durante a Guerra Civil, e de sua menção (através da propaganda alemã) e de fotos documentais, em *Fascismo ordinário/O fascismo de todos os dias*⁵⁰ [Obyknovennyy fashizm], 1965, de Mikhail Romm. Há o choque da realidade dos custos da guerra - filmes em que todos acabam mortos, como *Auroras nascem tranquilas* [A zori zdes tikhie], 1972, – tão impactante para os soviéticos e russos que a destruição da unidade feminina ganhou ainda uma série televisiva em 2005 e uma refilmagem em 2015, por Renat Davletyarov. Acrescente-se a morte frequente de personagens mulheres, apesar de serem raras enquanto combatentes ou mesmo personagens, como em *Jenya, Jenechka i Katyusha*. A morte de civis pode demandar indignação e vingança – como o assassinato da mãe de Alyosha em *A queda de Berlim* –, gerar comoção – como o casal de idosos morrendo desalojados em meio ao inverno ucraniano, em *Povest plamennykh let* [O conto dos anos de fogo], com roteiro do célebre Aleksandr Dovjenko⁵¹ –, ou genuínos sentimentos de terror e náusea – como em *Vá e veja*.

A religião também é recordada. Os comunistas negam a comunhão ortodoxa búlgara antes do fuzilamento em *Soldaty Svobody*⁵² [Soldados da Liberdade], 1977, de Yuri Ozerov, mas o pope Pavel (Ivan Pereverzev) os enterra e dá suas bênçãos, em *Front bez flangov*⁵³ [Frente sem flancos], de 1975, de Igor Gostev. O filme de Ozerov também apresenta o cerimonial católico em Lublin – mas não Varsóvia? – para os poloneses que deram sua vida pela libertação do país.

Nos anos 1970, ao mesmo tempo em que se intensificava uma visão negativa da morte que erodia o discurso oficial (e, na perspectiva do regime, o ardor por combater a Guerra Fria e uma possível Terceira Guerra Mundial a partir de uma invasão vinda da Europa Ocidental para os satélites soviéticos, ou diretamente sobre a URSS a partir da China) e esta alcançava novos níveis de expressão, a morte heroica também se desenvolveu quantitativamente (em número de filmes), recuperando espaço. Talvez pela passagem das décadas, da mudança da memória sobre os entes perdidos e pela influência crescente dos movimentos e visibilidade dos veteranos

⁴⁶ Ershov, M. (Diretor). (1957). *Blokada* [Bloqueio]. Lenfilm.

⁴⁷ Bondarchuk, S. (Diretor). (1959). *O destino de um homem* [Sudba tcheloveka]. Mosfilm.

⁴⁸ Nem todos foram lembrados ou ao menos lembrados o tempo todo, como as vítimas de Baby Yar na literatura e jornalismo, e a tentativa de esquecê-las ou sua indiferença (seguindo o princípio forjado por Stalin de não dividir os mortos - todos eram soviéticos, independentemente da nacionalidade e religião), com a construção do estádio na ravina (Dobroszycki & Gurock, 1993, p. 65).

⁴⁹ Askoldov, A. (Diretor). (1967). *Kommisar* [A comissária]. Gorky Film.

⁵⁰ Romm, M. (Diretor). (1965). *Fascismo ordinário/O fascismo de todos os dias* [Obyknovennyy fashizm]. Mosfilm.

⁵¹ Solntseva, Y. (Diretor). (1960). *Povest plamennykh let* [O conto dos anos de fogo]. Mosfilm.

⁵² Ozerov, Y. (Diretor). (1977). *Soldaty svobody* [Soldados da Liberdade]. Mosfilm.

⁵³ Gostev, I. (Diretor). (1975). *Front bez flango* [Frente sem flancos]. Mosfilm.



ou pela campanha promovida pelo Kremlin junto ao cinema (a partir de seu poder econômico e político) ter sido menos fracassada do que considera Youngblood (2007). No início dos anos 1980, a campanha pela moralização lançada por Andropov também impacta a representação da morte nos filmes de guerra.

A emergência de outros imaginários sobre a morte não significa que o sistema estatal e autoritário soviético pós-Stalin tenha feito algum acordo tácito com artistas de oposição, como mostra Napolitano, em relação à presença de conteúdo e de autores esquerdistas ou, até, de comunistas em estatais criadas pela ditadura como a Embrafilme ou empresas capitalistas liberais como as organizações Globo (Napolitano, 2010). O poder soviético não se preocupava em elaborar estratégias de transição do poder que pudessem salvaguardar o Estado do assalto da oposição mais radical, como o Brasil dos anos Geisel, nem em cooptá-la, apesar desta se manifestar vez ou outra por canais estatizados, por meio do jogo de interesses mútuos – às vezes financeiros – até o momento em que a censura agia – de maneiras não tão diferentes em ambas as ditaduras.⁵⁴

Apesar de todas as dificuldades e insucessos do regime pós-Stalin em exercer controle sobre cineastas, roteiristas, atores etc., e da infiltração e disseminação de temas e abordagens indiscretos à história oficial e até do abandono do cânone do realismo socialista (Youngblood, 2007), quando o regime considerava que determinado diretor era claramente um opositor, a política geral de cooptação se encerrava. Sua vida seria vasculhada em busca de infrações que poderiam render prisão ou internamento psiquiátrico (como Paradjanov), ele poderia receber a permissão para emigrar (como fez Konchalovsky, trocando Moscou por Hollywood e o lirismo por filmes de ação com Sylvester Stallone), ou, quando no exterior, proibindo seu retorno (como ocorreu com Tarkovsky⁵⁵). Tanto filmes do stalinismo como do Degelo e após esse período, muitas vezes prestam suas homenagens aos mortos. Os caídos não devem ser esquecidos, segundo a fórmula de louvor cunhada por Stalin ainda durante a guerra.

A morte nos filmes russos (1992-2021)

Com o fim da URSS, o panorama religioso mudou. O *revival* religioso iniciado nos anos 1970 se acentuou, com o crescimento dos ortodoxos e muçulmanos,⁵⁶ com o ateísmo e agnosticismo permanecendo significativos, o que implicou em maior importância da visão religiosa da morte. Nos anos 1990 e início dos 2000, o cinema russo entra em colapso,

⁵⁴ Napolitano (2010, p. 156), por exemplo, cita o caso do filme *São Bernardo*, 1972, do diretor Leon Hirszman, ligado ao Partido Comunista que, ao passar dos limites tolerados pelo regime sobre a tortura, acaba embargado pela censura e liberado para distribuição e exibição muitos meses depois, gerando impacto financeiro sobre o diretor e falindo a produtora Saga que precisou ceder, o que não o impediu de dirigir mais obras com conteúdo crítico, e pouco tempo depois, também pela Embrafilme.

⁵⁵ Lawton (1992a, p. 239) afirma que Tarkovsky perdeu sua cidadania soviética, como Chaplin perdera a americana, não podendo retornar. Outros autores contestam tal acontecimento. Ocorreu uma troca de acusações após este prorrogar indefinidamente uma de suas viagens de trabalho para a Europa Ocidental, ameaçar desertar e entrar em litígio com a Goskino e o regime. Como Konchalovsky, chegou a uma resolução apazível para ambos os lados.

⁵⁶ Por meio de reconvertidos, proselitismo e no caso muçulmano, imigração e crescimento natural. Moscou se tornou a cidade europeia com a maior população muçulmana, com 2 milhões ou 30% do total (Morland, 2019). Em boa parte, trabalhadores da construção civil da antiga Ásia Central soviética.

servindo como fonte de lavagem de dinheiro e conhecendo uma rápida bolha. Com o fim da URSS, a representação da morte em combate nos filmes de guerra praticamente cessou, assim como a produção cinematográfica, o que não era o caso da Guerra do Afeganistão e da contemporânea Primeira Guerra da Chechênia. Contudo, a Grande Guerra Patriótica parecia distante, anacrônica e mitológica demais, num momento em que Yeltsin buscava desesperadamente a inserção do país junto a parceiros e investidores capitalistas. Com a ascensão de Putin, suas ações afirmativas (como no conflito nos Bálcãs) e a tentativa de restituir à Rússia seu status anterior de potência (Segrillo, 2015), a história da guerra foi reavaliada e em parte reconstituída, modificada, negada ou esquecida, bem como as representações da morte. A Grande Guerra Patriótica (como também a vitória sobre Napoleão na Guerra Patriótica de 1812) retomou paulatinamente sua importância na identidade nacional da Rússia. O processo se intensificou, na medida em que o novo cordão sanitário de Washington e Bruxelas avançou sobre fronteiras russas ou antigos acordos (como as bases militares russas na Crimeia e Síria ou o Tratado INF) e o estado de guerra, no Mediterrâneo Oriental e Mar Negro, tornou-se uma realidade aberta ou subjacente (Munhoz, 2020), as casualidades de guerra eram enfrentadas novamente pela sociedade, uma justificativa era necessária, e os filmes de guerra retornaram lentamente e a um ritmo crescente, até se tornarem um dos principais gêneros do cinema russo contemporâneo. Ao mesmo tempo, coproduções com capital ocidental (e seu controle da obra por meio dos produtores) perderam espaço.

É o caso do telefilme anglo-russo *Leningrado: a odisseia*⁵⁷ [Leningrad], 2009, de Aleksandr Buravsky, que o roteirizou ao lado do americano Chris Solimine - roteirista de *Odisseia*, 1997, de Andrey Konchalovsky, feito para a americana NBC, então no Andrey Konchalovsky Production Center em Moscou. Os roteiristas preferiram tornar a jornalista inglesa Kate Davis [Mira Sorvino] a protagonista, e não a algum leningradense, abandonando todos os verdadeiros dramas de inanição e morte, muito bem documentados, por criações próprias – num filme com tantos erros quanto um oficial soviético utilizar calças de um oficial alemão, ou a chegada de alimentos produzidos pelos aliados para Leningrado – que ocorreria apenas muitos meses depois.

*Stalingrado: a batalha final*⁵⁸ [Stalingrad], 2013, de Fyodor Bondarchuk, filho do astro e diretor soviético Sergei Bondarchuk, foi financiado por produtoras de TV e cinema russas, o Fond kino do governo, destinado a fomentar a produção e distribuição, além da americana Columbia Pictures. Na película, os cadáveres do inimigo são utilizados como camuflagem e proteção, num clima de indiferença diante da morte exposto pelo franco-atirador Chvanov [Dmitry Lysenkov], que mata ou orienta a morte de civis russos em contato com alemães: a ideia de que o colaboracionista deveria morrer é atribuída a um personagem negativo que, apesar de soviético, é menos humano que o capitão Peter Kahn [Thomas Kretschmann].

*Na neblina*⁵⁹ [V tumane], 2012, de Sergey Loznitsa sob a produção do alemão Heino Deckert, uma coprodução entre Rússia, Bielorrússia, Letônia, Alemanha e Holanda, ao desmonumentalizar a luta partisan, coloca o suicídio do ferroviário Sushenya [Vladimir Svirsky]

⁵⁷ Buravsky, A. (Diretor). (2009). *Leningrado: a odisseia* [Leningrad]. Piervy Kanal.

⁵⁸ Bondarchuk, F. (Diretor). (2013). *Stalingrado: a batalha final* [Stalingrad]. Art Pictures Studio.

⁵⁹ Loznitsa, S. (Diretor). (2012). *Na neblina* [V tumane]. GP cinema company/Filmu studija Rija/Belarusfilm.

como a única saída diante da desconfiança e da perseguição de partisanos, alemães e de sua comunidade diante de seu verdadeiro lado na guerra.

*4 Dias em Maio*⁶⁰ [4 dnya v maye], 2011, do diretor alemão Achim von Borries, produtores alemães e russos e uma coprodução teuto-russa-ucraína, apresenta a dor da perda de companheiros nos últimos dias da guerra – numa trama pseudo-factual de um jornalista russo, que a teria ouvido do próprio marechal Moskalkenko, que coloca soviéticos contra soviéticos auxiliados por soldados nazistas na tentativa de proteger alemães de estupros, e que gerou uma onda de indignação no país.⁶¹

Em *Expresso da morte*⁶² [Kray], 2010, de Aleksey Uchitel, uma coprodução entre a emissora russa Piervy Kanal [Canal 1] e a produtora americana Rock Films, o major do NKVD “Homem-Peixe” [Sergey Garmash], mata uma compatriota por considerá-la pró-fascista, abandonando seu corpo com desdém.

Hoje, como no passado, versões da morte heroica e da morte dolorosa convivem, mas a primeira tem recuperado terreno, como em *Os vinte e oito heróis*⁶³ [Dvadsat vosem panfilovtsev], 2016, de Andrey Shalyopa e Kim Drujinin, que resgatam o episódio mitologizado em tempos soviéticos. O filme também marca a inovação do financiamento coletivo ou *crowdfunding*, impulsionando o aporte estatal (dos ministérios da Cultura da Rússia e Cazaquistão). Além de um raro grande sucesso nos novos tempos, só derrotado nas bilheteiras russas pelo hollywoodiano *Animais fantásticos e onde habitam*. O governo pode agir diante de um apoio popular genuíno pela história glorificada na morte da maioria dos 28 soldados.⁶⁴

Desde a *Perestroika* e seus esforços privatistas e anticomunistas, era responsabilidade do regime parte das mortes da guerra.⁶⁵ A origem pública da propriedade de estúdios não alimentava posições em contrário no meio após a terapia de choque econômico, de liberalização de mercado e de privatizações de Yeltsin, que quase faliram a indústria cinematográfica. O perigo eleitoral representado pelos partidos que descendiam do PCUS e foram a principal

⁶⁰ Borries, A. (Diretor). (2011). *4 Dias em Maio* [4 dnya v maye]. X Verleih AG.

⁶¹ NTV udalil iz efira vozmuvivshiy veteranov fil'm «4 dnya v maye». vz.ru [Delovaya Gazeta Vzgl'yad], Moscou, 5 de maio de 2012. Disponível em: <https://vz.ru/news/2012/5/5/577528.html> Acesso em 7 de agosto de 2021.

⁶² Uchitel, A. (Diretor). (2010). *Expresso da morte* [Kray]. Piervy Kanal/Rock Films.

⁶³ Shalyopa, A.; Drujinin, K. (Diretor). (2016). *Os vinte e oito heróis* [Dvadsat vosem panfilovtsev]. Lybian Palette/Gaijin.

⁶⁴ Em novembro de 1941, o jornal do exército *Krasnaia Zvezda* publicou a morte em batalha de 28 soldados e do comandante Ivan Panfilov (este, em outro local durante o avanço alemão contra Moscou) e como suas mortes heroicas barraram o avanço alemão. O que gerou, nos anos de guerra, várias reportagens e poemas de grande popularidade, tornando o caso muito famoso. Em 1947 a descoberta de que alguns desses homens estavam vivos fez com que a justiça militar e o Procurador Geral da URSS elaborassem um relatório entregue à Stalin e Jdanov: dois foram feridos e evacuados vivos, dois foram feitos prisioneiros, e dois colaboraram com os nazistas quando aprisionados, um inclusive trabalhando para a polícia local de ocupação antes de fugir e reingressar no Exército Vermelho em 1944, quando a vitória parecia certa. Todos os detalhes das mortes gloriosas teriam sido inventados pela imprensa. O relatório da comissão ficou secreto até a *perestroika* (Zinchenko et al., 2018), apesar dos rumores que provocaram a reação até de Brejnev. Em 2015, durante a produção do filme, o chefe do Arquivo de Estado Russo citou o relatório e que o caso dos 28 de Panfilov era uma mentira. O que gerou a reação do ministro da Cultura: “mesmo que essa história tenha sido inventada do início ao fim [...], é uma lenda sagrada que é simplesmente impossível de manchar. E as pessoas que tentam fazer isso são totalmente desprezíveis” (Shaun, 2016) – o que faz eco às declarações de Brejnev.

⁶⁵ O que poderia ser retrocedido até Krushchev e seus comentários que incriminavam a Stalin por contraofensivas inúteis e que devastariam as tropas soviéticas, em especial o uso de unidades aerotransportadas lançadas atrás das linhas inimigas e a sua própria experiência em Kharkov, em 1942 (Khrushchev, 1971), e que se refletiu em *Jivie i myortvye* [Os vivos e os mortos], 1964, de Stolper, quando os personagens que procuravam conter a devastação nazista já em Moscou se perguntam se Stalin não sabia do ataque alemão.

oposição para Yeltsin e Putin, e o fim da posição pendular do último entre políticas estatistas que buscavam capturar o eleitorado comunista e reforçar o Estado e as políticas privatistas e pró-mercado que angariavam aliados de peso (Segrillo, 2015), em favor da nova onda social descrita pelo mandatário como “a morte do progressismo”, a identificação da mortandade como um problema do sistema soviético (mais do que de Stalin) se consolidou.

Gradualmente, ainda em tempos soviéticos, a data dramática da invasão no 22 de julho servia popularmente como uma data para a lembrança dos mortos na guerra. Com o fim da URSS e a construção de uma nova identidade, como reprovação à anterior, a data tornou-se feriado em 1992, e recebeu seu nome atual, Dia de lembrança e luto, por decreto de Yeltsin, em 1996, fortalecendo o vínculo discursivo entre a atuação soviética, a catástrofe humana e a acusação de indiferença do regime caído diante da morte. A sociedade russa foi formatada com maior diferenciação social que antes (troca de estratos por classes, e maior abismo de renda). Com a queda na produção, a pressão financeira tornou-se mais importante (Lawton, 1992b).

A crescente identificação de parte da sociedade e do Estado (grande subventor da combalida – ao menos quantitativamente – indústria cinematográfica do país) com a religião ortodoxa – num momento de crescente conservadorismo entre os religiosos e sensação de cerco por religiões adventícias, em especial a islâmica (que entre imigrantes e neófitos locais perfaz 30% dos moscovitas), no mundo eslavo (Morland, 2019) – promove um incremento de motivos religiosos em cenas de morte, como é o caso de *T-34: o monstro de metal*⁶⁶ [T-34], 2018, de Aleksey Sidorov (distribuído pela Tsentral Partnership, propriedade da estatal do petróleo e gás Gazprom, além de contar com apoio do Ministério da Cultura), no qual a morte da tripulação dos tanques recebe um fundo musical coral que se transforma em cantochão ortodoxo, enquanto a câmera se eleva sobre os corpos tombados em meio à fumaça deixada pela luta, que toma o aspecto de nuvens e paraíso. Há reverência aos mortos e oração diante de um ícone fixado dentro do tanque na hora da morte – apesar de o público-alvo ser claramente o adolescente, com cenas de ação em câmera lenta mais inspiradas em jogos, como *Sniper elite*, do que nos filmes de luta de Hong Kong e da China.

Em *Na bezymyannoy vysote*⁶⁷ [Em uma colina sem nome], 2004, produzido para emissoras de TV estatais por Yuri Chernyakov, aparece a premonição da morte e cantos corais tristes, que dão lugar a um campo florido. Em *Pop*⁶⁸ [Pope/Padre], 2009, de Vladimir Khotinenko, fruto do estúdio da Igreja Ortodoxa, o *Pravoslavnyaya Entsiklopediya* [Enciclopédia Ortodoxa], e de verbas do Ministério da Cultura e outras agências governamentais, o sacerdote anticomunista se recusa a realizar as exéquias dos policiais russos nacionalistas que serviam aos nazistas em sua zona de ocupação – filme rodado não muito depois do governo ucraniano decidir pagar pensões aos colaboradores nazistas,⁶⁹ que alertava a quais mortos honrar,⁷⁰ como

⁶⁶ Sidorov, A. (Diretor). (2018). *T-34: o monstro de metal* [T-34]. Rossiya 1/Mosfilm.

⁶⁷ Chernyakov, Y. (Diretor). (2004). *Na bezymyannoy vysote* [Em uma colina sem nome]. Rossiya 1.

⁶⁸ Khotinenko, V. (Diretor). (2009). *Pop* [Pope/Padre]. E1 Entertainment/Pravoslavnyaya Entsiklopediya.

⁶⁹ Lowe (2017) mostra as relações do UPA, o Exército Insurrecto da Ucrânia, surgido na ocupação nazista, durante a limpeza étnica promovida contra minorias polonesas e judaicas na região, e como o UPA passou a combater os ex-aliados quando se tornou óbvio que a Alemanha perderia a guerra, apesar de sempre se manter antissoviético.

⁷⁰ Como diz o sacerdote Aleksandr Ionin: “Eu entendo a dor dos parentes e dos pais dessas pessoas. Mas, para falar abertamente, o que essas pessoas mereciam? Orações sinceras e o canto “Dá-lhes paz entre os vossos santos?”

partisans e soviéticos prisioneiros de guerra, ou civis mortos pelo caos social e sanitário dela resultante, como a própria esposa do pope.

*Arma secreta*⁷¹ [Sekretnoye orujiye], 2019, de Konstantin Statskiy, utiliza câmera lenta e música triste para enfatizar as mortes e o sepultamento dos refugiados na floresta ou da partisan na forca. O funeral soviético é visto em *Céu em chamas*⁷² [Ballada o bombere], 2011, de Vitaly Vorobyov, coprodução ucraino-russa. Além das recordações e silêncio diante dos mortos, o modelo de cemitério formado por estrelas vermelhas acaba exibido (ver Figura 4). A morte é ligada como devoção máxima ao partido (apesar das cenas críticas ao regime e especialmente à polícia secreta) e ao país.



Figura 4. Cemitério partisan.

Fonte: Vorobyov. *Céu em chamas* [Ballada o bombere], 2011.

*Tigre Branco*⁷³ [Belyy tigr], 2012, de Karén Shakhnazárov, faz uma transposição do subgênero de filmes de guerra e terror (que na URSS apareceu ainda em 1968, em *Experiment doktora Absta*, de Anton Timonishin) para o confronto entre blindados. Apesar do fracasso de bilheteria, foi o representante russo na categoria de Melhor filme estrangeiro no Oscar. A morte se torna história tola de fantasmas (a qual talvez nem o sarcasmo e humor negro de Kubrick salvasse, diante das atuações pétreas na busca por alguma seriedade), mas na morte de Hitler o vilão fornece argumentos que reforçam a crença na excepcionalidade russa.

O humor negro de Alexander Sokurov na produção teuto-russa *Molokh*⁷⁴ [Moloc], 1999, é bem-sucedido ao banalizar mortes humanas, das raças inferiores, nos comentários durante o jantar estritamente vegano do *Führer* [Leonid Mozgovoy], ou no saguão do tenebroso Berghof, neste que seria o primeiro da Tetralogia do poder (seguido por *Taurus*, 2001, sobre Lenin, *O Sol* [Solntse], 2005, sobre Hiroito e *Fausto* [Faust], 2011, adaptação da

Infelizmente não. Nossas canções e orações não serão sinceras. Portanto, elas serão falsas. Reconheçamos honestamente quem são as pessoas aqui, à nossa frente? Eles são os traidores do país e assassinos de pessoas inocentes” (Pop, 2009).

⁷¹ Statskiy, K. (Diretor). (2019). *Arma secreta* [Sekretnoye orujiye].

⁷² Vorobyov, V. (Diretor). (2011). *Céu em chamas* [Ballada o bombere]. Film.UA/Pronto Film.

⁷³ Shakhnazárov, K. (Diretor). (2012). *Tigre Branco* [Belyy tigr]. Pierv Kanal/Mosfilm.

⁷⁴ Sokurov, A. (Diretor). (1999). *Molokh* [Moloc]. Westdeutscher Rundfunk/Lenfilm/Goskino.

peça de Goethe). A naturalização da morte nos diálogos, mas ausente das imagens, serviu para o tirano ser humanizado – demasiadamente, como em *A queda!* [Der untergang], 2004, de Oliver Hirschbiegel –, em um momento em que o cinema russo dependia de dólares ou, neste caso, de marcos, com um Estado insolvente, ao menos no campo da retórica ideológica, e certamente no das empresas lucrativas, privatizante.

A morte do inimigo sob perspectiva individual foi melhor trabalhada na produção russa-ucraína (com incentivos financeiros de ambos os Estados, pouco antes de suas relações decaírem até quase a guerra) *Bitva za Sevastopol/Nezlamna*⁷⁵ [Batalha de Sevastopol/Inquebrável], 2015, de Sergey Mokritskiy, no qual a famosa franco-atiradora Lyudmila Pavlichenko [Yuliya Peresild] passa da impossibilidade de disparar contra os nazistas (até que alvejam seu companheiro) ao prazer em matar lentamente um soldado das comunicações, além da dor da perda de casais feitos e desfeitos pela guerra, no casamento abortado entre o piloto Grisha [Vladimir Lilitkiy] e a infante Masha [Polina Pakhomova]. Mortes realistas aparecem em *KV-1: almas de ferro*⁷⁶ [Nesokrushimyy], 2018, de Konstantin Maksimov, com a de Rykov [Oleg Fomin], ou a chocante e igualmente heroica de Bobkov [Maxim Krechetov] em *A resistência*⁷⁷ [Brestskaia krepost], 2010, de Alexander Kott.

Em *Rjev*⁷⁸, 2019, de Igor Kopylov, há o medo de lidar com os corpos dos nazistas, além do confronto sobre a dignidade dos companheiros mortos e de orações para evitar a morte.⁷⁹ Há, também, a consciência da morte certa e inútil para a qual os jovens soldados estão sendo enviados – e em uma batalha comandada por Jukov, tida por alguns como sua única derrota (Glantz, 1999). Segundo a estrutura narrativa soviética, no entanto, é lembrando que aquele era o ponto de inflexão da guerra, na qual ela seria decidida e ganha, pois, ao capturar a atenção alemã e promover a expectativa de grande ofensiva, torna possível a vitória em Stalingrado. Assim, o filme de Kopylov retoma em imagens as tristes linhas que o poeta Tvardovsky escreveu em 1946.⁸⁰

*Kholodnoye tango*⁸¹ [Tango frio], 2017, de Pavel Chukhrai, filho do diretor Grigory Chukhrai, exhibe amontoados de judeus mortos não como soviéticos, mas especificamente como judeus. A ruptura da unidade diante da dor é compensada pelo discurso anticomunista

⁷⁵ Mokritskiy, S. (Diretor). (2015). *Bitva za Sevastopol/Nezlamna* [Batalha de Sevastopol/Inquebrável]. Novyye lyudi/Kinorob.

⁷⁶ Maksimov, K. (Diretor). (2018). *KV-1: almas de ferro* [Nesokrushimyy]. Mosfilm.

⁷⁷ Kott, A. (Diretor). (2010). *A resistência* [Brestskaia krepost]. Belarusfilm/Mosfilm.

⁷⁸ Kopylov, I. (Diretor). (2019). *Rjev*. Kinoalliance/3xMedia.

⁷⁹ Após o ataque alemão, Kartsev [Ivan Batarev] faz troça do estado de Jurkin [Igor Grabuzov] para Barkov “Papasha”, *paizinho* [Aleksandr Aravushkin]: “Dê uma olhada ali. O alemão pediu ao Jurkin para cortar seu cabelo. E ele arrancou seu escalpo”. Papasha, ao notar em seu cantil uma bala cravada, diz: “Mãe de Deus [...]. O padre fez uma oração... escrevemos cartas para a família. E agora eles simplesmente jogam esses idiotas na linha de fogo. Sem nenhum treinamento. Se eles [alemães] estivessem aqui com todo o batalhão deles, teriam matado a todos nós. De uma só vez. Perdoe esse pecador [persignando-se]” (Rjev, 2019). Até o poder da oração e da bênção teria limitações frente ao despreparo e desorganização.

⁸⁰ “Eu fui morto perto de Rjev,/ Em um pântano sem nome,/ Na quinta companhia, à esquerda,/ Em um ataque aéreo brutal./ Eu não ouvi a explosão,/ Eu não vi aquele clarão,/ Era como se estivesse de um precipício num abismo - / Minha sorte me abandonou./.../ No verão de 1942,/ sou sepultado sem sepultura./.../ E os mortos, os sem voz,/ Têm apenas um consolo:/ Nós caímos pela pátria,/ Mas ela está salva./.../ Para lamentar - com orgulho,/ sem baixar a cabeça,/ para se alegrar - não se gabar,/ na própria hora da vitória./ E para preservá-la de forma sagrada,/ irmãos, sua felicidade -/ em memória de seu irmão-soldado/ que morreu por ela” (Hodgson, 1996, p. 269; Bogachev, 2017, p. 99).

⁸¹ Chukhrai, P. (Diretor). (2017). *Kholodnoye tango* [Tango frio]. Studiya SLON.

e, ao mesmo tempo, com o assassinato de Max [Rinal Mukhametov], judeu e agente do NKVD, pelos nacionalistas lituanos, com os quais Laima [Julia Peresild], sua amada e deportada para a Sibéria, simpatizava, como em uma recriação de *Romeu e Julieta* na guerra e pós-guerra.

Sobibor, 2018, de Konstantin Khabensky, retorna à questão com o prisioneiro de guerra, tenente Aleksandr Pechersky [novamente Konstantin Khabensky], ao mesmo tempo judeu, soviético e oficial do Exército Vermelho, encabeçando uma fuga do campo de extermínio dirigido por Karl Frenzel [Christopher Lambert]. Entre as produtoras, a lituana ArtBox Company e a Fetisoff Illusion Europe, empresa sediada no Chipre, paraíso fiscal e novo reduto de oligarcas, turistas e da influência financeira russos.

Em 2001 foi finalizado o filme *V avguste 44-go...*⁸² [Em agosto de 44], de Mikhail Ptashuk, coprodução russa-bielorrussa. A informação da existência de um grupo de batedores alemães que opera na Bielorrússia ao lado de nacionalistas poloneses, por meio da voz em *off* de uma radiotransmissão à Moscou informando da situação e dos perigos para a planejada Operação Bagration é exibida sobre as imagens de sua consequência: uma unidade soviética trucidada, com cadáveres azulados insepultos, com vermes a cair de seus rostos (sem, no entanto, contar com maior realismo que o proporcionado pela maquiagem). Foi realizado num momento em que Rússia e Bielorrússia se aproximavam, e ambos se afastavam da Polônia.



Figura 5. Regimento imortal.

Fonte: Kozlov. *Spasti Leningrad* [Salvando Leningrado], 2019.

A refilmagem de *Zvezda*⁸³, 2002, de Nikolai Lebedev, não contém o mesmo aspecto de morte gloriosa e positiva. A imagem ganha um tom esmaecido de passado e esquecimento, a música se torna melancólica e dramática, enquanto a voz em *off* parece sobrevoar imensas colunas de soldados soviéticos de aparência espectral e lembra que eles não retornaram às suas famílias e amigos, que suas vidas se foram em troca da liberdade da Europa⁸⁴ – num

⁸² Ptashuk, M. (Diretor). (2001). *V avguste 44-go...* [Em agosto de 44]. Belarusfilm.

⁸³ Lebedev, N. (Diretor). (2002). *Zvezda* [Estrela]. Mosfilm.

⁸⁴ "A Polônia foi salva. O preço pago foram as vidas de meio milhão de soldados do Exército Vermelho. Eu, capitão Andrey Barashkin [Andrey Egorov], morri perto do rio Vístula [...]. Os pedidos dos parentes recebiam a mesma resposta: "Ainda não há informações adicionais..." Somente em 1964 todos os exploradores foram recompensados com a ordem da Segunda Guerra Mundial da 1ª classe. Homenagem póstuma. Mas todas as primaveras, no mês de maio, as almas dos que morreram nos campos da Polônia, Alemanha, e de todos os lugares, voltam para casa para ver sua bela terra natal pela qual eles deram suas vidas" (*Zvezda*, 2002). A Polônia possuía um governo anti-russo e a Rússia encontrava dificuldades de assimilação mesmo após cooperar na Guerra contra o Afeganistão - Polônia, República Tcheca e

momento em que um novo cerco ocidental parecia ser construído. Outro filme no qual todos (ou quase) os personagens morrem ao fim surgiu poucos anos depois: *Svoloch*⁸⁵ [Bastardos], 2006, de Aleksandr Atanesyan. O responsável pela morte das crianças, inicialmente delinquentes confinados em terríveis prisões, em seguida esmagadas pelo treinamento militar e, por fim, lançadas numa missão devidamente suicida nos oleodutos romenos, era o sistema comunista.

A relação de mortes inimigas e soviéticas é alterada em *Spasti Leningrad*⁸⁶ [Salvando Leningrado], 2019, de Aleksey Kozlov. Numa mistura de *O resgate do soldado Ryan* e *Titanic*, com a devastação da infantaria para desalojar alemães em muito menor número, e no morticínio dos civis na barcaça 752 através do Ladoga, contendo mortes chocantes de compatriotas estripados, desmembrados ou explodidos pelos projéteis inimigos - contrastando, por exemplo, com *T-34*, do mesmo ano, que seguia a tradição de representar dignamente os mortos nacionais – que após meses trucidados por uma granada dentro de seu tanque permaneciam incólumes como mortos a poucas horas – e romantizando ou reduzindo a realidade crua e grotesca dos ferimentos de guerra mesmo entre os alemães, poupando a plateia ou a imagem do conflito sempre à espreita da nação. O mesmo vale, em comparação à profanação dos corpos de civis na entrada da fortaleza de Brest pelos blindados nazistas em *A resistência*, exibida convenientemente à distância, mas forte o suficiente para trabalhar as emoções do público (*Svoi* [Seus], 2004, de Dmitry Meskhiev, faz algo semelhante e com a câmera perturbadoramente próxima). Apesar da destruição de aldeias, toda a unidade nazista é exterminada pelos partisanos em *Vá e veja*⁸⁷.

Elementos fundamentais da história oficial soviética eram demolidos desde a época da *Perestroika*, como o papel da polícia secreta, o que não melhorou com as posturas anticomunistas dos governos da Rússia. *Spasti Leningrad* [Salvando Leningrado], 2019, talvez indique a erosão de outros elementos. A função de monumento, no entanto, é preservada, com a lembrança dos mortos e a ligação com o passado de tragédias individuais e familiares transformado em uma ocasião de união nacional: o corte que leva aos tempos atuais conduz para a parada do Dia da Vitória em São Petersburgo. A câmera sobrevoa um “regimento imortal”, com unidades militares intercaladas com civis, carregando bandeiras russas e, acima de tudo, retratos daqueles antepassados que lutaram e morreram na guerra⁸⁸. Vemos o regimento avançar em direção ao espectador, ficar ao seu lado, a câmera novamente ganhar altitude e se afastar, ultrapassada por ele. Ao mesmo tempo o público é colocado como espectador e como parte do fluxo do tempo que liga memórias heroicas e dolorosas, de conquistas e de perdas, ao passado, o presente e o futuro da nação (ver Figura 5).

Hungria entraram para a OTAN em 1999, e todo o Báltico, Eslováquia, Eslovênia, Romênia e Bulgária participavam de negociações que culminariam em sua absorção em 2004, apesar das promessas de não-expansão da aliança surgida como antissoviética em seu antigo espaço, e da proposta de George W. Bush de estabelecer um cinturão de mísseis anti-Irã... nas fronteiras russas.

⁸⁵ Atanesyan, A. (Diretor). (2006). *Svolochi* [Bastardos]. Paradise.

⁸⁶ Kozlov, A. (Diretor). (2019). *Spasti Leningrad* [Salvando Leningrado]. Studio AVK.

⁸⁷ Klimov, E. (Diretor). (1985). *Vá e veja* [Idi i smotri]. Belarusfilm/Mosfilm.

⁸⁸ A manifestação do “regimento imortal”, surgida espontaneamente em 2012, a partir de 2015 passou a ser incentivada por Putin, que participou do desfile com a fotografia de seu pai, ganhando contornos semioficiais (Fedor, 2017).



Conclusão

O sistema soviético era exibido pelo cinema laudatório como campeão da vida, o único capaz de parar a máquina da morte nazista. Apesar do trabalho emocional com memórias e experiências coletivas recentes, a morte era minimizada e esquecida, embelezada e higienizada, heroicizada e glorificada. Sua representação acabava esquematizada e engessada, longe de atender seu potencial de interação com o público. O Degelo traz imagens, sensações e sentimentos humanos profundos e tocantes, em mensagens muitas vezes dúbias ou demonumentalizadoras, sem o ardor político-ideológico, nem patriótico. Este cenário de convivência entre os dois estilos de cinema e memória apresentou preponderâncias alternadas ao longo das quase quatro décadas pós-stalinistas, com as ações estatais gerando pouca obediência e resultado, entre estúdios e pessoal.

O período pós-soviético conheceu duas fases: esquecimento do conflito e lembrança da morte com Yeltsin, e progressivo resgate, glorificação e, ao mesmo tempo, manutenção do mesmo sentimento oficial de tristeza e luto em formas agnósticas, ateias ou religiosas, sob Putin e a Nova Guerra Fria. O crescimento do financiamento estatal e interno (como contribuições de fãs) enquanto o investimento externo e a rentabilidade da indústria do cinema minguavam, permitiu que filmes sobre a Grande Guerra Patriótica continuem a ser rodados, apesar dos prejuízos. O embate de representações monumentalizadoras da morte (pró-regime), e desmonumentalizadoras (críticas, do período soviético), se perpetua no cinema russo, dividido entre as duas fontes de financiamento (interno e externo), além da atualização do secular conflito entre o espírito liberal e ocidentalista e o nacionalista e eslavófilo.

Os últimos anos, sob o impacto na sociedade de conflitos nas fronteiras e além, sugerem uma transformação de fundo em curso, na visão da guerra e da morte. Contudo, tanto para russos quanto para soviéticos, o cinema cumpriu o papel de monumento aos mortos, cuja presença foi mais extensiva do que aqueles feitos em alvenaria e ferro, nem sempre visíveis pela distância ou uso do tempo urbano, gerando impressões e repercutindo posições de determinados grupos sociais e, em alguns aspectos, de toda a sociedade marcada por aquela experiência. Ao mesmo tempo em que a autonomia de artistas, o financiamento ou a pressão do Estado, e a vontade do público desenhavam posições oficiais, críticas ou cinzentas. Os próprios monumentos aos mortos podem coroar películas, como nas superproduções de Ozerov, com os do Túmulo do Soldado Desconhecido em Varsóvia e em Moscou (com *close* sobre a chama e as palavras “Seu nome é desconhecido, sua ação é imortal”) em *Osvobojdenie*, ao mencionar “o que trouxe o fascismo ao mundo”; o Memorial da Grande Guerra Patriótica de Kiev numa série de *closes* dramáticos, em *Bitva za Moskvu*, completando as palavras de Stalin de que os mortos salvariam Moscou ao dar-lhe tempo⁸⁹; e A pátria está chamando! em *Stalingrad*.⁹⁰

⁸⁹ Ozerov, Y. (Diretor). (1985). *Bitva za Moskvu* [Batalha por Moscou]. Mosfilm.

⁹⁰ Este texto foi escrito em agosto de 2021. Os atuais (14/10/2022) desdobramentos da guerra permitem inferir sobre a utilidade da estratégia cultural e do cinema incentivados pelo regime de Putin. A guerra do Afeganistão foi traumática para a sociedade soviética. O sentimento de derrota, pelo tempo para vencer guerrilheiros que se escondiam em cavernas, minou lentamente a vontade nacional, agravada por fatores de crise interna em várias frentes. Sete meses e meio de guerra custaram ao país mais que o montante de mortos de 10 anos no Afeganistão. Comentaristas dos grandes jornais norte-americanos esperam que a mobilização e convocação de reservistas – que não ocorreu durante

Referências Bibliográficas

- Aleksievitch, S. (2016). *A Guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bo, J. L. (2019). *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Bogachev, B. (2017). *For the Motherland! For Stalin!* Oxford: Oxford University Press.
- Clairvaux, B. (1993). *Obras completas de San Bernardo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Clark, K. (2000). *The Soviet novel: history as ritual*. Bloomington: Indiana University Press.
- Davies, R. W.; Harrison, M. & Wheatcroft, S. G. (2005). *Economic transformation of the Soviet Union, 1913–1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dobroszycki, L. & Gurock, J. (1993). *The Holocaust in the Soviet Union*. Armonk: M.E. Sharpe.
- Donald, R. (2017). *Hollywood enlists! Propaganda films of World War II*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Edele, M. (2008). *Soviet veterans of the Second World War: a popular movement in an authoritarian society, 1941-1991*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199237562.001.0001>
- Edwards, R. (Org.). (2018). *The Eastern Front*. Lanham: Stackpole Books.
- Fedor, J.; Kangaspuro M.; Lassila J. & Zhurzhenko, T. (2017). *War and memory in Russia, Ukraine and Belarus*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-66523-8>
- Ferro, M. (1975). O filme: *uma contra-análise da sociedade?*. In P. Nora. (Org.). *História: novos objetos* (pp. 202-203). Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Ferro, M. (1992). *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ferro, M. (2008). *El Cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.

a crise provocada a partir de 1985, com a chegada das mais sofisticadas armas portáteis americanas aos *mujahedins* em sua *jihad* – e os caixões chegando a São Petersburgo e Moscou, os grandes centros, com maior visibilidade e poder decisório que cidades provinciais, provoquem uma ruptura no apoio popular à guerra. Apesar de cenas, como milhares de reservistas saindo da Rússia, da oposição de parte da mídia (que não se encontra no Ocidente em sua condenação monolítica à Rússia e no silêncio sobre ataques e mobilizações ucranianas na fronteira das comunidades russófonas nos meses anteriores) – que acabou censurada e fechada, e de vários grupos sociais, ainda existe uma coesão social interna e apoio para manter a guerra, ainda que com os reveses e a quebra de expectativas russas. Putin se consolidou com a alimentação do sentimento nacionalista que emergia após os anos liberais e antinacionalistas de Gorbachev e Yeltsin e seu fracasso em se integrar aos países ricos (Segrillo, 2015). O cinema foi expressão social e mecanismo cultural do mundo político. É parte dessa onda que enrijeceu espíritos de fiéis e catecúmenos para este momento, em que os setores sociais conservadores da Rússia se sentem ameaçados pela OTAN e sua resposta pode ser encontrada até em pedidos por vitórias e retaliações, e nos apoios de alguns setores e chefias regionais ao uso de armas táticas nucleares, mas não, por enquanto, à capitulação diante do inimigo visto como opressor das minorias russas e engajado no cerco militar às fronteiras. Quanto desse sentimento nacionalista (e dos filmes sobre heroísmo e sacrifício na guerra, ou ao menos seu público pagante e ressonância social) sobreviverá à provável decadência de status entre aliados e inimigos contidos nas fronteiras dos antigos Cáucaso e Ásia Central soviéticos, e ao tratamento das minorias russas do Báltico ao Cazaquistão, é difícil prever.

- Figes, O. (2017). *Uma história cultural da Rússia*. Rio de Janeiro: Record.
- Fonseca, O. (2018). Impressões de Maksim Górkí sobre Vassili Sleptsov. *Cadernos de Literatura em Tradução*, 20, 250-268. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.v0i20p250-268>
- Forczyk, R. (2021). *Stalingrad 1942–43*. Oxford: Osprey.
- Glantz, D. (1999). *Zhukov's greatest defeat*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Hinerman, N. & Glahn, J. A. (2012). *The Presence of the dead in our lives*. Nova York: Rodopi. <https://doi.org/10.1163/9789401208529>
- Hodgson, K. (1996). *Written with the bayonet: Soviet Russian poetry of World War Two*. Liverpool: Liverpool University Press. <https://doi.org/10.5949/UPO9781846317637>
- Kattago, S. (2009). War memorials and the politics of memory: the Soviet war memorial in Tallinn. *Constellations*, 16 (1), 150-166. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2009.00525.x>
- Khrushchev, N. (1971). *Memórias*. São Cristóvão: Artenova.
- Koppes, C. & Black, G. (1990). *Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies*. Berkeley: University of California Press.
- Labarrère, A. (2009). *Akal Atlas del Cine*. Madrid: Akal.
- Lawton, A. (1992a.). *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge Press.
- Lawton, A. (Org.). (1992b) *The Red screen*. London: Routledge.
- Le Goff, J. (2003). *História e Memória*. Campinas: UNICAMP.
- Lowe, K. (2017). *Continente selvagem: o caos na Europa depois da Segunda Guerra*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Maslov, A. (2016). *Fallen Soviet generals*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315037882>
- McDowell, J. (1974, September). Soviet civil ceremonies. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 13 (3), 265-279. <https://doi.org/10.2307/1384758>
- Montefiore, S. (2006). *Stálin: a corte do czar vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Morland, P. (2019). *A maré humana*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Munhoz, S. (2020). *Guerra Fria: história e historiografia*. Curitiba: Appris.
- Napolitano, M. (2010). Vencer satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In D. Rollemberg & S. Quadrat (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina* (pp. 145-176). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Napolitano, M. (2011). A escrita fílmica da história e a “monumentalização” do passado. In M. H. Capelato; E. Morettin; M. Napolitano & E. T. Saliba. *História e cinema* (pp. 65-84). São Paulo: Alameda.

O'brien, M.-E. (2006). *Nazi cinema as enchantment: the politics of entertainment in the Third Reich*. Rochester: Camden House.

Oliveira, D. (2011). O cinema e a Segunda Guerra Mundial no século XXI. *Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia*. Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Pereira, W. P. (2012). *O Poder das Imagens*. São Paulo: Alameda.

Piovezan, A. (2014). *Morrer na guerra: instituições, ritos e devoções no Brasil (1944-1967)*. [Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Paraná], Curitiba, PR.

Segrillo, A. (2015). *De Gorbachev a Putin*. Curitiba: Prismas.

Shaun. W. (2016, November 23). Russian war film set to open amid controversy over accuracy of events. *The Guardian*, online. <https://www.theguardian.com/film/2016/nov/23/russian-war-film-set-to-open-against-controversy-over-accuracy-of-events>.

Taylor, R. (1998). *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. Londres: I.B. Tauris.

Thurston, R. & Bonwetsch, B. (2000). *The people's war: responses to World War II in the Soviet Union*. Chicago: University of Illinois Press.

Youngblood, D. (2007). *Russian war films: on the cinema front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas.

Zinchenko, O. (Org.). (2018). *The war and myth*. Kiev: Ukrainian Institute of National Remembrance.

Submetido em: 22 de abril de 2022

Aprovado em: 22 de outubro de 2022

