

Moisés Wagner Franciscon

*Mestre em História pela Universidade Estadual de
Maringá - UEM*

*A CONSTRUÇÃO DO HERÓI NO CINEMA
SOVIÉTICO*

Chapayev (1934) e Aleksa Dundić (1958)

Resumo

Este artigo tem por finalidade analisar dois filmes soviéticos que promovem a heroicização de dois combatentes da Guerra Civil Russa. Por meio da sócio-história cinematográfica formulada por Marc Ferro, que desconsidera a teoria do totalitarismo, os dois filmes podem demonstrar as transformações da sociedade soviética do período e como a noção de herói da revolução foi construída e alterada.

Palavras-chave: Cinema, Totalitarismo, Guerra Civil Russa

Abstract

This article aims to analyze two Soviet films that promote heroically two fighters Russian Civil War. Through socio-made cinematic history by Marc Ferro, who dismisses the theory of totalitarianism, the two films may demonstrate the transformation of Soviet society of the period and how the notion of a hero of the revolution was built and modified.

Palavras-chave: Cinema, Totalitarianism, Russian Civil War

Considerações Iniciais

Adeptos da teoria do totalitarismo poderiam considerar o problema da criação de personagens heroicos no regime soviético como um fenômeno a parte na história do cinema. Possivelmente sequer dentro do campo do cinema mas sim no da propaganda (KENEZ, 1992). A desqualificação da produção fílmica soviética como um subproduto da propaganda não se atem à realidade – não, pelo menos, aos mesmos critérios para se julgar as situações similares no cinema ocidental. A construção de heróis parece não ser um processo ligado a regimes, ideologias e momentos históricos, mas a uma narrativa natural à linguagem do cinema. Nesse sentido, há mais similaridades entre o cinema de nações capitalistas e socialistas do que diferenças. Sem correr o risco de desnaturalizar esse fenômeno e os regimes que se serviram dele, as diferenças mais importantes se encontram na produção do que no resultado final exibido nas telas.

Marc Ferro apresenta uma visão completamente diferente da defendida pela corrente do totalitarismo. Para ele, mesmo os filmes realmente dedicados exclusivamente para a propaganda (como os breves informativos exibidos no cinema, em tempos de guerra, antes do filme principal) fornecem valiosos dados ao historiador, muito além daqueles que marqueteiros, produtores, diretores e censores desejavam ou esperavam exibir. Conscientemente ou inconscientemente deixariam escapar pela trama, cenário, diálogos, linguagem cinematográfica uma visão latente, não explícita, de sua sociedade. Se a película é instigante ao historiador, ao espectador ela passa um “efeito de realidade”:

Ademais, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um filme de atualidade que coloca no mesmo nível a moda deste inverno e os mortos deste verão; e que poderia fazer disso a nova história. Por um lado o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação [...]. Que suposta imagem de realidade oferece, a oeste, essa indústria gigantesca, a leste, esse Estado que tudo controla? De que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem? [...] Os poderes públicos e o privado pressentem que ele pode ter um efeito corrosivo; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme, testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus *lapsos* (FERRO, 1976, p. 202).

Ferro acredita que o cinema que oferece um melhor material de análise para o historiador, que melhor revela outras perspectivas de uma dada sociedade, é aquele feito ou por cineastas dissidentes ou críticos dessa mesma sociedade, ou por grupos discriminados dentro dessa mesma sociedade (oferecendo uma voz antes encoberta pela ideologia ou imagem oficial). Outra fonte interessante são as filmagens caseiras ou similares, por documentarem um mundo palpável sem retoques. Ferro, em suas obras, desenvolveu os conceitos de contra-análise e contra-história. A contra-história é aquela desenvolvida, por tradição, meios orais, documentais, etc, por grupos ou setores que produzem uma história dissonante da história consagrada pelo regime ou pela maioria dos outros grupos dessa sociedade. A fonte fílmica seria passível de exprimir essa contra-história por meio da contra-análise: captar o que se passa nas entrelinhas do discurso, dos gestos, da motivação do filme, e que constituem a visão avessa do desejo de seus produtores. Os dois filmes soviéticos aqui utilizados, *Chapayev* (1934) e *Aleksa Dundić* (1958)¹, são filmes laudatórios, gravados em momentos políticos importantes para a URSS, mas que não se constituíram em encomendas estatais comemorativas, como *Oktyabr* (*Outubro*, de 1927) e *Bronenosets Potjomkin* (*O encouraçado Potemkin*, de 1925), de Eisenstein. Eles evidenciam como o regime e o cinema, juntos, trabalharam a imagem dos heróis em momentos oportunos e os reintroduziram na sociedade. Ao mesmo tempo, não se compuseram unicamente em uma propaganda política, e nem seus diretores foram alijados de toda liberdade criativa, como também não puderam usar o cinema como o fator primordial da “máquina de lavagem cerebral” que um regime dito totalitário necessariamente precisaria possuir para controlar e ideologizar sua população.

O cinema soviético: condições autoritárias ou totalitárias?

Morettin, analisando a tentativa de Marc Ferro de criar uma nova área na ciência histórica, a “sócio-história cinematográfica”, também toca no cinema soviético, alvo tão caro a Ferro. Para ele, o autor percebeu a natureza totalitária da produção fílmica na URSS: “no filme há lapsos a todo o momento, porque a realidade que se quer representar não chega a esconder uma realidade independente da vontade do operador”. Mas no totalitarismo “as diferenças desaparecem, a uniformização totalitária apreende todas as figuras do discurso

¹ Ferro, no seu capítulo sobre o filme *Chapayev*, em *Cinema e História*, prefere a transliteração do alfabeto cirílico como Tchapaiev. Outra forma admitida é Chapaev. Aleko Dundich é transliteração do sérvio. Em russo torna-se Oleko Dundik, e em croata, sem os problemas de transliteração do cirílico, por usarem o alfabeto latino, Aleksa Dundić.

fílmico”. A linguagem, o roteiro, o controle do cineasta sobre sua obra, teria sido submergidos pela presença total do Estado e de seu discurso oficial. Essa, na realidade, é uma conclusão do próprio Morettin, imputada à Ferro. A natureza do sistema soviético e da produção fílmica dentro dele, seria bem diferente:

Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude. Pânico confuso. As autoridades, sejam as representantes do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contra-poder [...]. Esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias ideias (FERRO, 1992a, p. 13-14).

Em nenhum momento de sua obra, Ferro classifica os países do Leste Europeu como regimes totalitários. Pelo contrário (FERRO, 1988). Sua visão estaria mais próxima à corrente que Fernandes chama de escola da burocracia (FERNANDES, 2000). Dentre as várias tentativas de conceituar o regime soviético, o que constituiu o “enigma do socialismo real”, os adeptos da teoria da burocracia pressupõe que esse extrato social se instalou no aparelho administrativo e tomou conta do poder político na URSS, bloqueando os demais grupos sociais de partilhá-lo. Seria um sistema fundamentalmente oligárquico, mas controlado pela máquina no Estado-partido – que trabalha dentro de uma lógica própria e única – e não por uma classe proprietária privilegiada. Regime muito diferente do totalitário, que pressupõe o controle efetivo e total de todas as esferas políticas, ideológicas, econômicas e sociais pelo partido e seu líder máximo, impondo um poder piramidal invariável de cima para baixo, que atinge e penetra os indivíduos atomizados que compõe a sociedade. Como Fernandes expõe, uma impossibilidade prática e um conceito que mais deforma e encobre do que explica efetivamente a vida nesses países².

² Assim se exprime Lewin sobre a teoria do totalitarismo: “No campo dos estudos de soviologia, o conceito predominante e firmemente arraigado é o do “totalitarismo” – que leva a pensar num governo terrorista, buscando o controle total da população por meio de doutrinação maciça, força policial, lavagem cerebral ideológica, monopólio das fontes de informação, exercício de poder e controle direto da economia. Segundo esse modelo, o Estado orienta seus poderes no sentido de impedir toda autonomia de organização e expressão cultural e de qualquer outro tipo, exceto quando autorizada [...].

O termo, embora cumprindo bastante bem sua função ideológica, era inútil enquanto categoria conceptual. Pouco dizia acerca da origem do sistema, de seus objetivos, do tipo de mudanças que sofria – caso sofresse alguma – e do que seria a forma crítica e séria de estudá-lo [...], o próprio termo era “totalitário” em sua autossuficiência vazia; não reconhecia qualquer mecanismo de mudança na União Soviética e em nada contribuía para qualquer processo histórico [...]. O modo de o Ocidente perceber a União Soviética ficava seriamente cerceado por um esquema cognitivo que impedia os analistas de verem o mundo com realismo [...]. Algo bastante a-histórico: um sistema político sem um sistema social, um Estado que paira sobre todas as coisas

Ferro chega a usar, raramente, a expressão “totalitarismo” em suas obras sobre cinema. Entretanto ele não se refere ao cinema produzido em países sujeitos ao dito totalitarismo (mesmo quando se debruça sobre o cinema nazista), mas sim sobre o cinema que tem por pano de fundo a crença na viabilidade e na existência desse tipo de regime e em sua crítica contundente (FERRO, 2008). Um cinema surgido no Ocidente, com a Segunda Guerra Mundial, para retratar de uma maneira proveitosa às democracias liberais, plenas da mais absoluta liberdade, frente ao nefasto inimigo totalitário. Este que, com o fim da Segunda Guerra e com o início da Guerra Fria, foi transplantado, junto com o conceito de totalitarismo, para a URSS e seus aliados.

Se o cinema soviético não era – e nem poderia ser – totalitário, o que ele era? Era um cinema financiado pelo Estado (às vezes produzido sob encomenda estatal, mas em boa medida fruto das próprias companhias de cinema, que decidiam em que projetos e diretores apostar e tentar produzir filmes próximos a cota planejada pelo Ministério do Cinema) e que sofria uma censura maior ou menor, de acordo com cada época. Durante os anos 1930 os cineastas e as companhias de cinema sofreram uma maior pressão do regime e das autoridades que zelavam pelas diretrizes emanadas do Kremlin. A planificação (inicialmente mais caos do que plano) da produção fílmica, que levou à diminuição do número de filmes produzidos invés de aumentá-lo, facilitou a atuação e fiscalização de inúmeros comitês. Estes, por sua vez, ao sugerir ou ordenar mudanças no roteiro, cortes, acréscimos, refilmagens, escalção de diretores e mesmo atores, diminuíram ainda mais o ritmo de produção. Quando este voltou ao normal e retomou o crescimento, os censores passaram a dispor de menos tempo para fazer seu acompanhamento.

Mesmo não se constituindo em um sistema totalitário, como um Estado autoritário a URSS possuía diretrizes para o cinema. Mas estas também variaram. Eram mais claras, rígidas e estreitas com a formulação do realismo socialista³, pelo segundo secretário do Partido Comunista da União Soviética, Andrei Zhdanov, e pelo zelo de Boris Shumyatsky,

[...]. Um Estado assim, sujeito apenas a suas próprias leis, só se explica em seus próprios termos. Qualquer tentativa de imaginar o que poderiam ser essas “leis” não iria além das normas de imutabilidade, estagnação e fixidez [...]. Jamais se pensaria na possibilidade de reformas de vulto num Estado desse tipo” (LEWIN, 1988, p. 19-21).

³ O realismo socialista foi uma corrente estética, portadora de uma nova linguagem, que se disseminou por cada área da arte, como escultura, pintura e arquitetura. No cinema, significou a saída do estilo ocidental (com exceção do gênero musical) e o fim da vanguarda e experimentalismo. A linguagem cinematográfica se tornou mais simples e transparente. A temática tornou-se mais estreita, variando em torno de operários stakanovistas, de camponeses na nova vida coletiva agrícola, de heróis da revolução e da releitura stalinista sobre a história do país. As diferentes apresentações da arte deveriam ser claras, abertamente didáticas, otimistas e relativamente simples (LAWTON, 1992). Os artistas que continuavam a produzir segundo sua própria visão e interesses passaram a ser criticados nos jornais controlados pelo partido, presos como o poeta Mikhail Gerasimov, ou mesmo fuzilados, como o escritor Isaac Babel.

chefe da Soyuzkino, a maior companhia de cinema da URSS. Com a morte de Iosif Stalin (1953) e o início da era Kruschev (1953-64), deu-se o processo de desestalinização. O aparato policial e os rígidos controles partidários e estatais cederam. A sociedade se viu mais livre. E com ela, os diretores de cinema e a liberdade sobre sua produção. O processo de renovação foi chamado de “Nova Onda” no cinema soviético. Ela se caracterizou por dois pontos: a adesão às diretrizes antistalinistas do novo líder do país, apagando Stalin da história da URSS e das películas já produzidas, e a autonomia de criação, traduzida em críticas sobre o estado do país e sobre sua história, mesmo a Revolução. O realismo socialista continuou a existir, especialmente na pintura e escultura. No entanto, não era mais visto como um quesito obrigatório a moldar a criação artística.

O degelo da desestalinização não significou uma alteração do sistema de produção fílmica. Esta só seria profundamente modificada com a perestroika, do secretário-geral Mikhail Gorbachev, que, ao lançar o cinema no mercado e poder sua subvenção estatal, também o fez se aproximar em todas as demais características (como narrativa, temática, linguagem) do cinema feito no Ocidente. Na era do secretário-geral Nikita Kruschev o cinema continuou a ser um ramo dos planos quinquenais que movimentavam a economia. Os antigos instrumentos de pressão governamental, baseados na coerção stalinista, foram trocados por fórmulas mais parecidas com as ocidentais. As companhias recebiam o orçamento e deveriam entregar o maior número possível de películas. A censura era pouco sentida, e os produtores gozavam de liberdade para a escolha dos roteiros, diretores, etc.

O tratamento dispensado a quem rompesse com os limites tácitos impostos pelo regime tornou-se mais brando, apesar de ser fundamentalmente o mesmo dos tempos de Stalin. Não havia fuzilamentos, como os do poeta Aleksei Gastev, do crítico Vaclau Lastousi, ou do escritor Nikolai Nekrasov. Os cineastas que excediam as regras do jogo nos anos 1950 e 1960 levavam o mesmo destino de seus pares nos anos 30 e 40. Um trabalho censurado levava a sua demissão ou ao fim do contrato. Mas a própria inovação realizada em suas obras gerava entre as produtoras um interesse por seu trabalho. E o ciclo de emprego e desemprego, fama e crítica (autocrítica nos tempos de Kruschev), se perpetuava. Assim foi com Sergey Eisenstein e com seu rival Vsevolod Pudovkin. Esse quadro não se restringia ao cinema. O compositor Dmitri Shostakovitch teve sua obra denunciada por duas vezes como formalista, grosseira e estrangeirada, nos anos de 1936 e 1948. Isso não impediu que logo em seguida a cada período de poucos contratos (e conseqüentemente de pouca renda) fosse incumbido mais uma vez de encomendas estatais, como no filme comemorativo de Mikhail Chiaureli, *Padeniye Berlina (A queda de Berlim)*, de 1949, em que produziu a trilha sonora.

Dessa forma, a busca por contratos com o único financiador do cinema soviético, o Estado, gerou entre companhias e diretores uma autocensura. Se não a praticassem, os recursos acabariam nas mãos de outras companhias. Essa situação gerou uma espécie de competição entre as companhias. A criação de um legítimo mercado de trabalho com a desestalinização (LEWIN, 2007) – porém não reconhecido oficialmente – também influenciava na contratação e na circularidade de emprego de cineastas, pessoal técnico, etc. A admoestação do regime e seus comitês de fiscalização não precisavam se fazer presentes o tempo todo para que estes agissem dentro de limites não declarados, mas muito claros. Porém esses limites tácitos eram muito mais amplos que no período de Stalin. Vários filmes censurados pela imposição do realismo socialista de Zhdanov, ou por criticarem implicitamente o regime, como a segunda parte de *Ivan Grozny (Ivan, o Terrível parte dois)*, de Eisenstein, foram finalmente liberados para a exibição nos cinemas por Krushev. Muitos cineastas, ao denunciar os crimes de Stalin e pintar com cores sombrias o período do stalinismo – e conseqüentemente atacar os defensores do antigo sistema caído em descrédito com as reformas de Krushev – não faziam mais do que seguir as recomendações da nova direção do Kremlin. Porém a “Nova Onda” foi muito mais do que isso em sua liberdade de criação e na sátira e humor que a marcaram. Também voltou suas críticas ao próprio Krushev, e mesmo assim seus filmes foram distribuídos e exibidos no cinema. Elem Klimov e seu *Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchyon (Bem-vindo, ou entrada proibida)*, de 1964, visto por 13,5 milhões de soviéticos, fazia troça com a maior política agrícola de Nikita Krushev: a inserção do milho como uma das lavouras fundamentais na URSS. O novo cultivar, que deveria ter sido “a rainha dos campos”, tornou-se, com o clima russo e siberiano, a “madrasta má” dos camponeses. O filme foi ameaçado de suspensão mas mesmo assim foi concluído e liberado (BEUMERS, 2009). Uma produção independente no Ocidente não precisa se ater a limites sugeridos pelo poder. Mas também muito dificilmente chegará ao grande público. A película que desafia os limites dificilmente encontra uma distribuidora, ou mesmo enfrenta o banimento por parte dos donos de cinemas. O código de autocensura de Hollywood, ou Código Hays, vigorou até 1966. O controle ou a tentativa de controle sobre o cinema não era uma exclusividade soviética, apesar de se sentir mais presente dentro de seu sistema:

Controlar o passado ajuda a dominar o presente, a legitimar tanto as dominações como as rebeldias. Ora, são os poderosos dominantes – Estados, igrejas, partidos políticos ou interesses privados – que possuem e financiam veículos de comunicação e aparelhos de reprodução, livros escolares e histórias em quadrinhos, filmes e programas de televisão. Cada

vez mais entregam a cada um e a todos um passado uniforme. E surge a revolta entre aqueles cuja História é “proibida” (FERRO, 1983, p. 11).

Uma contra-história surgiu na URSS dentro das facções do PCUS e se tornou a nova história oficial, deslocando a antiga, stalinista, para o campo do descrédito, exceto em meio a seus defensores. Foi escrita a Nova História do Partido Comunista da União Soviética e Stalin foi sistematicamente apagado dos registros. Inclusive com o enterro de seu corpo mumificado, anteriormente em exposição conjuntamente com Lenin em seu mausoléu e a mudança de nome de fábricas, ruas e mesmo cidades com seu nome.

A identidade soviética e o papel dos heróis

Revoluções profundas como a de Outubro de 1917 impelem a revisões históricas igualmente profundas. Na URSS de antes da Segunda Guerra Mundial não havia espaço para a busca do tradicionalismo, de raízes históricas, de heróis e acontecimentos do passado. Toda a trajetória da antiga Rússia ou de suas diferentes regiões era uma história a ser desprezada. Significava atraso econômico e tecnológico, a prisão de milhões de camponeses aos caprichos dos senhores feudais. Os heróis dos tempos do Czar eram heróis de classe, da aristocracia. As rebeliões dos kulaks contra o regime nos anos 1920 e 1930 também impossibilitaram o uso pelos novos dirigentes de expoentes dos movimentos camponeses dos séculos anteriores e de sua memória. A nova organização política e territorial do país gerou a necessidade de se consolidar uma nova identidade.

Não havia mais um Czar de todas as Rússias, dos pequenos russos, grandes russos e russos brancos, uma coroa da Polônia e um grão-ducado da Finlândia. Havia apenas o poder soviético, de Minsk até Vladivostok, unindo todos os territórios antes dispersos ou com uma identidade intensamente diferente da dos eslavos, como o Cáucaso ou a Ásia Central. Essa nova identidade, já preconizada por Trotsky como o “homem comunista”, foi trabalhada mais intensamente pelo regime stalinista nos anos 1930, como uma superação das forças centrífugas e fragmentárias sentidas até depois do fim da guerra civil e das diferenças étnicas e linguísticas protegidas pelo sistema formalmente federal do país. Ao lado da nacionalidade de cada república ou república autônoma, havia ainda a imagem do “novo homem soviético”, entusiasta do regime, da construção do socialismo, do trabalho, da ordem, de uma nova moral; educado, disciplinado e, segundo a propaganda, mais próspero⁴.

⁴ O que não era apenas propaganda, tendo em vista as melhorias nas condições materiais de vida, como aponta Hobsbawm e que, segundo Lewin, eram facilmente identificáveis pelo aumento constante na estatura dos

Agora todos eram iguais enquanto cidadãos soviéticos. Tudo precisava ser novo e a caça por heróis que legitimassem o poder soviético teria que ser operada preferencialmente durante os anos da Guerra Civil Russa (1918-21). Estes heróis precisavam de um reconhecimento popular mínimo. A disseminação de seu reconhecimento não deixou de ser facilitada pela expansão da educação universal, não só entre as novas gerações de soviéticos, mas também pelo imenso trabalho de educação e alfabetização da população já adulta. Mas era exatamente esta que estava ansiosa por personagens de quem já havia ouvido falar de seu heroísmo, ou ao menos de vitórias e de demonstrações de coragem. Essa busca por heróis com alguma repercussão social também não era exclusividade do regime:

Quanto à história “militante”, obviamente pensa-se primeiro nas manipulações praticadas na URSS [...]. Mas nos Estados Unidos a evolução do ensino é ainda mais radical [...].

Apesar dessas mudanças, em cada país permanece uma matriz da História, e essa matriz dominante marca a consciência coletiva de cada sociedade. Também é importante conhecer os elementos dessa matriz pois as narrativas e crenças que a constituem – quer se trate das proezas do herói combatente Shivaí, na Índia, das desventuras de Yoshitsunê, no Japão, das aventuras de Chaka, rei dos Zulus, ou de Joana D’Arc na França -, todas têm um sabor muito mais forte do que todas as análises: é a recompensa tanto do historiador como do leitor (FERRO, 1983, p. 13).

O herói que deveria encarnar o novo homem soviético e que deveria ser um incentivo ao amálgama de uma sociedade tão desequilibrada, de organização tão tênue quanto a soviética, precisava de alguns elementos básicos, já destacados pela escola do Realismo Socialista:

Dentro de parâmetros amplos o suficiente para acomodar uma ampla variedade de objetivos, o caminho desenhado e subjacente ao realismo socialista, de acordo com um estudo detalhado por Katerina Clark, pode ser descrito da seguinte forma: “um herói questionador sai em busca de “Consciência”. No caminho, ele encontra obstáculos que testam sua força e determinação, mas no final ele alcança seu objetivo”. Evidentemente, este é um tipo muito comum de enredo na cultura mundial. Mas, no caso do realismo socialista, Clark continua: “a busca do herói normalmente tem um duplo objetivo. Por um lado, ele tem diante de si uma tarefa da esfera pública... Mas o seu segundo, e mais importante objetivo, é resolver dentro de si mesmo a tensão entre ‘Espontaneidade’ e ‘consciência’” (LAWTON, 1992, p. 257. Tradução livre).

Em outras palavras, o herói deve se decidir entre as necessidades impostas por sua vontade e interesse próprios e aquelas que o dever diante do partido e do Estado impõe. Foi dentro dessas circunstâncias de liberdade criativa limitada, de coerção e colaboração

soviéticos (HOBSBAWM, 2001; LEWIN, 2007). Ocorreu de fato uma substancial melhoria nos padrões de vida em relação aos tempos czaristas.

sistemáticas com o regime, da luta entre a arte vanguardista e inovadora com a pressão da escola encastelada no poder, de um país que não se identificava em nada com o passado, que os heróis do cinema soviético surgiram.

Chapayev

O filme é uma narrativa da atuação do general Vasily Chapayev (1887-1919), da 25ª Divisão de Rifles do Exército Vermelho (posteriormente renomeada para Chapayevskaya) e sua luta contra o Exército Branco e seus aliados no ano de 1919, na região da bacia do rio Ural. Logo na abertura ocorre o enfrentamento com a Legião Tcheca. Obra dos irmãos Sergey e Georgi Vasilyev, foi rodado e exibido em 1934, três anos antes das purgas (1937-1938). Um período em que Bukharin, Zinoviev e Kamenev ainda exerciam periféricamente o poder e que era mais seguro produzir algo sujeito às críticas de comitês. Ao mesmo tempo, a URSS havia superado a fome de 1930-33, provocada pela coletivização forçada e a guerra civil no campo. Esse é um dos mais importantes filmes soviéticos, pois estabeleceu um padrão de linguagem e de narrativa para o cinema por muitas décadas. Louvado pelos jornais do partido, consagrado por premiações internas – mas também externas⁵ –, foi declarado pelo regime como um modelo a seguir. O Terror, três anos mais tarde, e o medo decorrente em se promover inovações de fundo, levaram a ser tomado por modelo seguro por companhias e diretores. Não foi formador apenas para os produtores, mas também para o público, o maior durante os anos 1930, e que se habituou a frequentes reprises no cinema e, posteriormente, na televisão. Ele usava a linguagem da “edição de continuidade”, defendida pelo socialismo realista. Ao invés dos cortes cronológicos e descontinuidades do cinema vanguardista, a trama era linear e a passagem do tempo e dos ambientes é realçada por um escurecimento temporário da imagem do filme, que dava lugar a uma nova cena. As preocupações formais de Sergey Eisenstein e Dziga Vertov os tornaram apreciados pela intelligentsia – mas esta foi dizimada na purga de 1937-38.

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

⁵ *Chapayev* ganhou na categoria de melhor filme estrangeiro do US National Board of Review no ano de 1935, e o primeiro-prêmio da Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de Paris em 1937.

Tal importância fez com que se convertesse em uma película sempre presente em estudos sobre o cinema soviético. Ferro sempre cita *Chapayev* em seus livros, quando explora a produção fílmica da URSS. Todo um capítulo, em seu *Cinema e História*, foi dedicado a ele. Foi a película escolhida para demonstrar seu método para rastrear, mapear e destacar as mensagens implícitas, conscientes e inconscientes, por meio de um “esquema da construção não-visível do filme” (FERRO, 1992a, p. 134). Opôs os conflitos e relações entre os diferentes personagens, previamente numerados numa espécie de fichário, os dispendo em uma tabela. Assim pode destacar o conflito entre o comandante Chapayev e o comissário político Dmitri Furmanov, o romance entre o camponês-soldado Petka e a operária Anna, a relação patriarcal e brutal entre o coronel branco Borozdín e seu ordenança/servo Potapov. Ferro ainda usa a crítica dos jornais soviéticos da época e o próprio livro de Formanov que serviu de roteiro adaptado para os irmãos Vasilyev os contrapondo ao filme, além, é lógico, das motivações políticas, ideológicas e sociais da época.

Para Ferro, *Chapayev* é muito objetivo ao insinuar que o verdadeiro herói, ou ao menos o maior, é o próprio partido, mais importante do que qualquer homem. Uma força coletiva capaz de regenerar ou de melhorar a conduta dos indivíduos.

As lições dessa conclusão, as lições do filme inteiro são claras. Os heróis morrem, não o Partido Comunista que assegura a perenidade da vitória. Essa lição junta-se a outro ensinamento do filme: a superioridade calma e refletida dos homens do Partido em relação aos heróis de boa vontade, e sobretudo a justiça da causa que eles defendem em face dos Brancos. Confrontadas com os testemunhos da História, comparados sobretudo ao texto de Furmanov, que serve de suporte para o filme, tais lições parecem ser objeto de uma certa postulação, principalmente o tema principal (FERRO, 1992a, p. 132).

Alguns elementos históricos constituintes da imagem de *Chapayev* não suscitaram comentários por parte de Ferro. Logo no início do filme, quando o autor francês chama a atenção para o contraste presente no livro do Furmanov, mas que passa quase despercebido no filme, da tensão entre oficiais aristocratas do antigo Exército czarista que aderiram à revolução e os novos oficiais do Exército Vermelho, camponeses e operários egressos das fileiras, os estrategistas dão o nome de inimigos de Chapayev: os fictícios coronéis de regimento Pugachev e Razin. É uma clara menção à memória de sublevação camponesa, aos líderes Yemelyan Pugachev (que se fez passar pelo Czar Pedro III, que na época já havia sido assassinado pela sua esposa e sucessora Catarina II) e Stenka Razin (que estabeleceu uma república cossaca no sul da Rússia do século XVII). Depois da guerra civil no campo e da coletivização forçada, esses líderes passaram a ser vistos como chefes de tumultos selvagens

e ligados ao atraso da antiga Rússia. Sua memória era combatida pelo novo perfil de herói camponês, o próprio Chapayev. Que deixa sua humilde origem servil muito evidente ao usar a *kosovorotka*, a camisa do mujique russo, por debaixo do uniforme da cavalaria. Sua escolha para um filme da época da guerra civil também deixa clara a preferência por alguém que possa representar o novo homem soviético. Chapayev viria de uma família mestiça de russos, de mordovianos e de túrquicos.

A ode ao “*geroi Chapayev*”, o herói Chapayev, relembra outro herói, que rebatizou a capital quirguiz até o momento em que esta república se separou da URSS em 1991 – Mikhail Frunze, comissário do povo para assuntos militares e navais. Ferro indica que, ao passo que este é sempre lembrado como superior ao general do rio Ural, o comandante de todo o Exército Vermelho, Trotsky, é sumariamente esquecido⁶, já que em 1934 estava refugiado na França e Stalin havia domado seus antigos aliados no Politburo. Existe mais um fator importante na lembrança de Frunze. O general, próximo a Trotsky, Kamenev e Zinoviev, morreram em 1925. Juntamente com Felix Dzerzhinsky, chefe da Cheka, morto em 1926, é dos poucos expoentes da Velha Guarda do partido a ser reconhecido como herói. O que só pôde ter acontecido exatamente por já estarem mortos e não representarem uma ameaça à centralização do poder da elite dos dirigentes soviéticos na pessoa de Stalin.

A liberdade criativa dos irmãos Vasilyev manifestou-se na medida em que o filme, por mais que faça o jogo da criação de uma história soviética segundo o regime, não o faz de maneira incondicional. Ou ao menos, não da melhor maneira possível para o regime. Stalin e seus generais de confiança, Semyon Budyonny e Kliment Voroshilov, comandaram exércitos no sul da Rússia, não muito longe do teatro de guerra de Chapayev. Mesmo assim não são mencionados em momento algum. Uma prática que se tornaria mais rara, especialmente após a Segunda Guerra.

Ferro chama a atenção para a tentativa de positivação da filiação política de Chapayev, no momento em que seus soldados perguntam se ele era bolchevique ou comunista:

Chapayev não sabe o que responder; diante da insistência do mujique, ele olha para Furmanov, que, divertido com o fato, fuma seu cachimbo esperando com curiosidade a resposta de Chapayev. Depois de hesitar um pouco, este responde que é “a favor de Lenin”. Tensa anteriormente, a

⁶ “Mas os irmãos Vasilyev apagaram também outros traços. Eles fazem desaparecer Trotsky, que jamais é citado como chefe do Exército Vermelho, quando a ação do filme se passa no momento em que ele está à sua frente. Frunze, seu sucessor, que na época era responsável pelo comando de um *front* apenas, é colocado em seu lugar como o único transmissor das decisões vindas de um escalão mais alto. Ele, sim, é citado diversas vezes, como que ara apagar de uma vez por todas qualquer lembrança de Trotsky da memória dos espectadores” (FERRO, 1992a, p. 132).

assembleia relaxa [...] para também certa ambiguidade para quem se lembra que o termo *comunista* estava unido ao termo *anarquista*. No filme, Chapayev manifesta com evidência sua ignorância das sutilezas do vocabulário político. Essa sequencia tem por efeito dissociar Chapayev de toda e qualquer ligação com outras correntes que não a leninista, que é a única que a partir dali se identifica com a revolução (FERRO, 1992a, p. 132).

Não é apenas a assembleia que fica tensa. Não é apenas ignorância o que fica estampa no rosto do general. Também é medo. Renovado a cada pergunta que o deixa desnortado. Por fim seus soldados pedem se ele é adepto da Segunda Internacional ou da Terceira Internacional. É ao comissário político Furmanov que Chapayev pede informações. O cargo destinado a controlar e a fiscalizar a atuação dos chefes do Exército, se estavam seguindo as diretivas do partido e se mantinham a pureza ideológica, e que tantos conflitos causava no comando. Um herói que se amedronta com perguntas que não sabe responder não é exatamente uma propaganda do regime e uma louvação da história recente do país e da revolução.

O cenário retratado pelos irmãos Vasilyev não é o de um idílio, mas sim está carregado de problemas. Chapayev, inicialmente, é um general feroz, um homem quase primitivo, que deixa suas emoções explodirem sobre seus subordinados. Sua tropa pilha os camponeses que deveria defender das tropas dos brancos. São homens vulgares a ponto de tentar se aproveitar das mulheres que servem no exército, como é o caso da primeira aproximação entre Petka e Anna. Mais do que disciplinador e organizador para a vitória, o partido, na figura de Furmanov, exerce um verdadeiro *processo civilizador*. Ao invés de motivações sociais para a mudança dos hábitos individuais, é a pressão e o exemplo emanados dos homens do partido que dão início a essas mudanças gerais do comportamento, e elas se espalham pelo contato entre os indivíduos. O antes repellido e inimizado comissário político consegue dobrar a ferocidade de Chapayev, torna-se um amigo, ensina-o a se vestir e se comportar como um general, a história militar de que tem pouco conhecimento, e acima de tudo, a ser complacente com seus homens dentro de certos limites. Quando a ordem é quebrada, ele *deve fazer o que tem que ser feito*. E o que tem que ser feito é o que o partido acredita ser necessário para o avanço da revolução.

Quando prende os pilhadores do vilarejo ou alveja e mata o líder dos insubordinados, é penoso não ver uma legitimação da ação de Stalin com os kulaks. É a visão tradicionalista e conservadora do stalinismo em busca de ordem e disciplina, como afirma Ferro. Como diz o camponês: “É sempre a mesma coisa. Os Brancos nos roubam, os Vermelhos nos roubam. E que pode fazer o camponês? Ele vem aqui e nós gritamos: ‘Hurra!

Hurra! Malditos!”. Mas após a intervenção disciplinar e civilizatória de Furmanov sobre Chapayev, os culpados são punidos, os cereais e os animais são devolvidos aos camponeses, e o mujique que amargurava sua dura situação de estar limitado a saudar aqueles que o assaltam entra para o Exército Vermelho.

Um adepto do totalitarismo, Richard Overy, para explicar a propaganda stalinista, fala em uma “criação popular dos cultos”: os dirigentes se aproveitam de referenciais culturais populares para criar uma propaganda que seja assimilável e familiar às massas (OVERY, 2009). A mesma concepção do poder total do alto atuando livremente sobre as bases, mas agora com nova roupagem. Havia uma verdadeira admiração sobre o general. Kenez aponta que Chapayev era um comandante tão famoso quanto Semyon Budyonny (KENEZ, 1977, p. 21). A partir de um mito já popular, o regime o remodelou e desenvolveu. A imagem do filme, em que aponta para as tropas da Legião Tcheca e ordena que seu ordenança Petka dispare a metralhadora Maxim de sua tachanka⁷, tornou-se icônica. Ele foi estampado nos selos, na mesma posição, e foram emitidos selos até sobre o aniversário do filme. Com a Segunda Guerra, o herói do Exército Vermelho aparecia nos cartazes motivacionais nesta imagem do filme. Mas a partir desse momento ele perdia a importância advinda de ser um herói num país sem uma história positiva. A tradição retornou ao Exército e ele teve que disputar espaço nas propagandas e em novos filmes com os antigos heróis aristocratas do czarismo, como os marechais Suvorov e Kutuzov, que derrotaram Napoleão, ou o almirante Ushakov.

Aleksa Dundić

Aleksa Dundić (1896?-1920) como passou a ser conhecido Toma Dundić na literatura soviética, foi um servo-croata que emigrou para o Brasil e a Argentina nos primeiros anos do século XX para se tornar tropeiro e peão e que, posteriormente, retornou à Europa e formou parte do Batalhão Internacional, que agregava soldados de outras nacionalidades, durante a Guerra Civil Russa.

Um adepto da teoria do totalitarismo poderia explicar facilmente ao filme do diretor Leonid Lukov, realizado em 1958, uma coprodução entre a União Soviética e a Iugoslávia. Após o conflito entre Stalin e Josip Broz Tito – o dirigente iugoslavo, que culminou em 1948

⁷ *Tachanka* é uma charrete leve com uma metralhadora instalada. Foi uma arma sempre lembrada pelo regime como um dos fatores que permitiram a intensa mobilidade tática e estratégica do Exército Vermelho, ao lado da cavalaria e da posse das vias férreas, preconizada por Trotsky, estratégia que permitiu a conjunção dos recursos dos revolucionários na derrota de um inimigo por vez, resultando na vitória sobre o grande número de adversários (KENEZ, 1977, p. 20-21).

com a expulsão do país balcânico do Cominform⁸, ambas as nações estiveram afastadas e em posição hostil. Tito pensou em invasão soviética algumas vezes. Krushev procurava promover a aproximação e reinserir a Iugoslávia no bloco soviético do Leste Europeu, criando laços políticos, diplomáticos, econômicos e culturais. A Iugoslávia havia se tornado um problema para os soviéticos, uma vez que se constituiu como rival na liderança da luta anticolonial e anti-imperialista, corroendo parte da influência soviética junto das novas nações surgidas com a descolonização dos impérios neocoloniais europeus na Ásia e na África. Tito, que já havia recebido ajuda (mínima) do Plano Marshall estadunidense, desejava contar com o reconhecimento de Moscou, abrir contato comercial com o Leste e angariar capital político com as desculpas pedidas por Krushev. Assim o filme seria meramente uma formalidade e ao mesmo tempo uma propaganda política da aproximação desejada pelos dois líderes. Fazer um filme sobre um soldado de uma das nacionalidades da Iugoslava e de sua atuação na Revolução Russa só poderia ter acontecido nessas condições.

Prender o filme dentro dessas fronteiras é, como tudo mais na teoria do totalitarismo, uma barreira contra uma análise mais detalhada. A película mais se assemelha a um pastiche de *Chapayev*, uma imitação bem-humorada. Esse pendor para situações cômicas é também uma influência do cinema da época, a Nova Onda. Ao contrário do filme de 1934, *Aleksa Dundić* é quase inteiramente ficcional. Não há um relato de localidades e batalhas, como o uso do livro de Furmanov acaba por fazer com *Chapayev*. No momento em que Dundić morre, a impressão deixada pelo diretor é que se esta ainda no cenário do Baixo Volga, quando, na verdade, ele foi morto na Ucrânia.

O ritmo do desenrolar da trama de *Chapayev* é mais lento do que o de *Aleksa Dundić*. 24 anos se passaram entre um e outro. Enquanto o primeiro precisava se preocupar com uma cadência adequada ao camponês e ao seu mundo, mais seguro e vagaroso, o segundo foi produzido numa URSS que havia se tornado mais urbana do que rural e precisava se adaptar ao ritmo de vida mais dinâmico da cidade e de seus moradores. A edição de continuidade, com a passagem escurecida de uma tomada a outra, desaparecera. Também desapareceram os elementos do cinema mudo que ainda marcavam presença em *Chapayev*, como o enquadramento das cenas, cortes na continuidade da película para a fixação de quadros com mensagens indicando mudanças na ambientação, a aceleração de imagens captadas por câmeras antiquadas.

⁸ Bureau de Informação dos Partidos Comunistas e de Trabalhadores – o órgão que distribuía informação entre os partidos comunistas no poder na Europa Oriental, os aproximando nas ações e declarações, política e diplomaticamente (HOBSBAWM, 2001).

Os conflitos entre os personagens são de ordem igualmente diversa. A guerra civil é enfatizada com o desenrolar das relações de Dundić com seu colega sérvio, Palic. A guerra, a classe social (Palic era um aristocrata, o que o faz entrar para o campo Branco, enquanto Dundić era da baixa oficialidade) e o amor por Galya transformam aos antigos amigos em inimigos mortais. A trama amorosa não ocorre entre camponeses e operários, como na época de Stalin na qual se tentava reforçar a aliança entre os dois estratos sociais, mas entre pessoas vindas da classe média. Galya é demarcada como vinda da *intelligentsia*. Ela não é alvo de desconfiança. Pelo contrário, torna-se uma espiã e é presa ao fazer o reconhecimento de área para os Vermelhos. O triangulo amoroso entre Dundić, Palic e Galya ainda produz uma alegoria de desocultamento. A máscara da alta cultura, do refinamento e da civilização aristocráticas iria ao chão com o tratamento dispensado por Palic à cativa Galya – ameno e cortês nas palavras porém brutal no confinamento, nas privações e nas ameaças veladas. Por fim Galya torna-se meramente um instrumento nas mãos de Palic para aprisionar Dundić. A esse mundo é oposto o da simplicidade e honestidade populares.

Aleksa Dundić é um herói de novo tipo. Rodado 40 anos após a Revolução Russa, denota um período menos marcado pelo radicalismo político, já erodido pelo tempo e pela nova situação política e social da URSS. Também está mais afinado com a sociedade mais complexa que existia no Leste Europeu, em especial com as áreas desenvolvidas da Iugoslávia: Eslovênia e Croácia. A realidade da Europa Oriental, onde o filme também foi exibido, era muito diferente da Rússia de 1918. Congregava países atrasados como a Bulgária e industrializados, como a parte tcheca da Tchecoslováquia ou as proximidades de algumas cidades, como Budapeste. O caso extremo era a Polônia, onde 40% da população economicamente ativa era composta por “artesões e camponeses independentes” – uma classe média envolvida com seus negócios particulares, individuais ou familiares. Dundić, negociante de gado enquanto viveu na América do Sul, não lhes era estranho socialmente. Já no campo das representações, como os generais Voroshilov e Budyonny dizem no filme, ele tem a educação de elite, o refinamento de um ótimo artista capaz de enganar a qualquer um, e ao mesmo tempo na intimidade conserva os hábitos e comportamentos populares. Perambula pelos mais diferentes estratos sociais sem ser percebido como um estranho. Tampouco a URSS via com receio a *intelligentsia*, que havia prosperado, com os programas de formação acadêmica e técnica do regime, de um grupo marginal e dependente da antiga elite para um dos maiores da sociedade soviética e dos mais beneficiados com a industrialização.

Não é apenas a França que tem tradição de um folclore de personagens arditos, como afirma Darnton. Heróis das lendas populares como Alyosha Popovich, do ciclo de contos de Ilya Muromets, e Nikita, o caçador de peles, aparecem ao lado de outra figura típica do folclore eslavo: personagens com força descomunal. Dundić aparece na película e na literatura como um personagem astuto, fruto dessa consciência coletiva, agora captada e posta para atuar dentro do quadro do cinema. Sua condição social permite que se faça passar por coronel das forças intervencionistas das potências capitalistas, por barão cossaco, por oficial dos Brancos, sempre sem ser percebido, enganando a todos os seus inimigos. Na realidade, o cosmopolita Dundić foi guerrilheiro e oficial da cavalaria vermelha.

Mesmo tendo sido rodado no período da desestalinização, *Aleksa Dundić* produz alguns acobertamentos históricos importantes. O grupo de Krushev e parte da sociedade soviética exorcizaram a Stalin, e agora era a vez dele ser apagado da História⁹. O próprio Dundić lutou no exército austríaco, contra a Rússia e não no da Sérvia, sua aliada, na Primeira Guerra Mundial. Feito prisioneiro, foi libertado e ingressou como oficial de nacionalidade sérvia no Exército do Czar, passando a combater o antigo império de origem e, em 1917, passou para o campo bolchevique. Seu passado de servo-croata da Dalmácia sob controle austríaco foi apagado no filme.

Em 1958 fazia apenas um ano que os adversários stalinistas de Krushev haviam sido derrotados. Eles ocupavam cargos de poder dentro da administração do Estado e por isso foram chamados de grupo antipartido – em contraposição aos aliados de Krushev, secretário-geral, encastelados dentro do partido. Entretanto, o partido não detém qualquer função importante em *Aleksa Dundić*. O comissário político jamais aparece como supervisor dos oficiais, pelo contrário. É desde o início um amigo de Dundić, que em nada se destaca de seus outros amigos, que juntos formam a escolta que o ajuda a se disfarçar ou que arruma os detalhes para as encenações do oficial sérvio. Um filme devidamente propagandístico deveria ter concedido ao partido, nesse momento tão importante da luta das facções no Kremlin, algum papel digno de nota.

⁹ Dundić lutou perto da antiga Tsaritsyn, a cidade do Tsar, depois renomeada para Stalingrado, a cidade de Stalin, e em seguida Volgogrado, a cidade do Volga. O comandante desse front da guerra civil foi Stalin, que não foi mencionado em nenhum momento. Antigos heróis vivos do stalinismo, como seus generais Voroshilov e Budyonny, são homens que impõe a disciplina à Dundić através de ameaças.



Fig. 1 – À esquerda: a fixação do herói popular como foi representado no cinema: selo comemorativo dos 30 anos de *Chapayev*. À direita: “Chapayev, você está com os comunistas ou com os bolcheviques?”



Fig. 2 – À esquerda: as icônicas *tachankas* do Exército Vermelho, retratadas em *Aleksa Dundić*. À direita: Dundić se faz passar por um coronel francês em meio a uma festa da aristocracia Branca.

Um herói cosmopolita, como Dundić, teria pouco espaço no tempo de Stalin (o próprio cosmopolitismo foi encarado como perigoso), época que preferia personagens tipicamente soviéticos, mas era adequado ao momento em que o mundo socialista ampliou suas fronteiras e a Guerra Fria dividia o globo. Apesar da influência política sobre a temática do cinema, este não se constituiu em mera propaganda.

FONTES

Lukov, Leonid. *Aleksa Dundić* (115 minutos) Avala; Gorky Film Studios: 1958.

Vasilyev, Georgi; Vasilyev, Sergei. *Chapayev* (93 minutos) Lenfilm: 1934.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEUMERS, Birgit. **A History of Russian Cinema**. Nova York: Berg, 2009.

CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.

- FERNANDES, Luis. **O enigma do socialismo real**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.
- FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação**. São Paulo: IBRASA, 1983.
- _____. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992a.
- _____. Does a film writing of history exist? The case of the Soviet Union. In LAWTON, Anna. **The Red screen**. Londres: Routledge, 1992b.
- _____. **Dos soviets à burocracia**. Porto Alegre: CEECA, 1988.
- _____. **El cine: una visión de la historia**. Madrid: Akal, 2008.
- _____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- HOBBSBAMW, Eric J. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KENEZ, Peter. **Civil War in South Russia, 1919-1920**. Berkeley: UCLA, 1977.
- _____. Films of the Second World War. In LAWTON, Anna. **The Red screen**. Londres: Routledge, 1992.
- LAWTON, Anna. **The Red screen**. Londres: Routledge, 1992.
- LEWIN, Moshe. **O fenômeno Gorbachev**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011.
- OVERY, Richard J. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.