

## OS AMERICANOS NO CINEMA SOVIÉTICO DO STALINISMO TARDIO: O DIDATISMO PARA A GUERRA FRIA

Gelise Cristine Ponce Martins<sup>1</sup>

Moisés Wagner Franciscon<sup>2</sup>

**Resumo:** No cenário da nascente Guerra Fria e do mundo bipolar travou-se uma guerra cultural na qual o cinema foi uma das arenas principais. A URSS rodou filmes de intenso teor antiamericano nos anos finais de Stalin, após a Segunda Guerra, o stalinismo tardio (1945-53). A teoria sócio-cinematográfica de Marc Ferro permite apreender como o Estado se relacionou com a indústria cinematográfica e com os espectadores soviéticos. Num momento de maior controle e maiores exigências políticas sobre o cinema, o nível técnico e a qualidade artística caíram, simplificados, permitindo mensagens mais claras, objetivas e menor tensão com as agências governamentais. Estas demarcavam a ameaça estadunidense à URSS e invertiam a propaganda americana antissoviética.

**Palavras-chave:** Cinema; Guerra Fria; URSS.

### AMERICANS IN THE SOVIET CINEMA OF LATE STALINISM: THE DIDACTISM FOR THE COLD WAR

**Abstract:** In the scene of the nascent Cold War and the bipolar world, a cultural war was fought in which cinema was one of the main arenas. The USSR shot films of intense anti-American content in Stalin's final years, after World War II, late Stalinism (1945-53). Marc Ferro's socio-cinematographic theory allows us to understand how the state related to the film industry and Soviet viewers. At a time of greater control and greater political demands on cinema, the technical level and artistic quality fell, simplified, allowing for clearer, more objective messages and less tension with government agencies. These demarcated the American threat to the USSR and reversed American anti-Soviet propaganda.

**Keywords:** Cinema; Cold War; USSR.

### Introdução

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo sofreu uma reconfiguração: os impérios coloniais europeus naufragavam, dando lugar paulatinamente aos crescentes impérios americano e soviético, não só muito diferentes frente aos anteriores, como antagônicos entre si em várias esferas, sendo orientação política acerbicar essas diferenças e não atenuá-las, como forma de angariar apoio social interno e externo, configurando-se assim em exatos opostos, cada um reivindicando para si a posição do bem a lutar contra o mal. Em ambos os

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Maringá/SEED-PR. Email: [gelise.ponce@yahoo.com.br](mailto:gelise.ponce@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Universidade Federal do Paraná/SEED-PR. Email: [mw.franciscon@hotmail.com](mailto:mw.franciscon@hotmail.com)

países a indústria do cinema – nunca completamente obediente (como o próprio Ferro<sup>3</sup> expõe) apesar de importante engajamento – difundiu a versão oficial sobre acontecimentos e situações contemporâneos – por exemplo, o ambiente fruto da divisão de Viena (como Berlim) entre três zonas de ocupação capitalistas e uma soviética, em *O terceiro homem*, de 1949. Fatos recentes, recém-saídos nos jornais e cinejornais, tornavam-se matéria para filmes com importantes mensagens políticas. Poder-se-ia assistir à *O terceiro homem* ou *Vstrecha na Elbe*, 1949 (que, por sua vez, tratava da situação dos berlinenses sob comando americano e soviético), logo após a exibição de algum *newsreel* sobre a tensão na Berlim bloqueada. O cinema configurou-se assim um importante meio de reforço das explicações oficiais sobre o que acontecia no mundo naquele momento. Apesar do tempo médio para a produção de uma película soviética, da produção do roteiro à distribuição das cópias nos cinemas, durar dois anos<sup>4</sup>, as principais crises internacionais duravam meses ou anos, e presenciavam ressonâncias e desdobramentos importantes mesmo passado algum tempo. Além de poderem surgir de maneira implícita e não muito sutil em filmes de época, que lançam sobre guerras passadas as explicações chanceladas para os conflitos presentes. O pouco eficiente modelo soviético de iniciar as filmagens sem um roteiro terminado, permitia refilmagens e acréscimos feitos às pressas, ou que eram morosos, reconfigurando os trabalhos originais contra a vontade dos diretores, mas que cumpriam sua função didática, explicando como se chegou a tal conjuntura política nos palcos da Guerra Fria, como a pressão marítima americana no mar Negro, em *Admiral Nakhimov*, 1946, o fim da aliança anti-Eixo em *Sekretnaya missiya*, 1950, ou das acusações contra a pesquisa científica no ocidente em *Sud chesti*, 1948. Essa meta instrutiva, simplificadora da realidade, voltada para a divulgação entre as massas, é perceptível em uma ampla gama de filmes e gêneros na URSS.

---

<sup>3</sup> FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

<sup>4</sup> MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

Em trabalho anterior<sup>5</sup> procurou-se evidenciar as múltiplas pressões político-sociais que influenciavam o cinema soviético. Como aponta Miller, Denise Youngblood teria passado da constatação das pressões exercidas de baixo para cima no cinema, ou seja, da vontade e expectativas do público consumidor, para uma análise voltada para um controle maior por parte do ambiente de produção – estúdios, diretores, roteiristas, atores<sup>6</sup>. Em outro trabalho, Youngblood<sup>7</sup> reforça sua visão de pressão de baixo para cima. É mais exato ou mais completo reconhecer que existiam pressões vindas de baixo, do meio e de cima sobre a produção cinematográfica: público consumidor que desejava alguns gêneros sobre outros, diretores e pessoal técnico que queriam se afirmar no meio artístico mas que em geral também queriam boas comissões obtidas dos estúdios e do governo, além de bônus derivados da venda de ingressos, estúdios desejosos de sucessos de bilheteria e ausência de problemas com agências governamentais e a censura – que poderiam prejudicar de várias formas sua produção, e o regime que desejava ver nas telas mensagens positivas e que reforçassem sua propaganda junto à população, ou que legitimassem seus atos – e, no cenário candente da Primeira Guerra Fria<sup>8</sup>, que promovessem a coesão social e cultural diante de possíveis influências externas. E que detinha em seu favor o controle sobre premiações financeiras, honrarias, e coerção policial. Esse jogo de interesses diversos é a melhor explicação para o cinema soviético.

---

<sup>5</sup> FRANCISCON, Moisés W. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial** (1945-1991). Curitiba, 2019. Tese de Doutorado. UFPR. Área de Concentração: História, Cultura e Poder. O desaparecimento de um banco de dados *on-line* sobre as bilheterias soviéticas prejudicou a reafirmação e complementação do trabalho de Youngblood sobre a pressão vinda de baixo. No entanto, os dados da audiência que a autora traz em seu livro comprovam o fato.

<sup>6</sup> MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010, p. 2.

<sup>7</sup> YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

<sup>8</sup> A Primeira Guerra Fria iniciou-se em 1947, com declarações mútuas de antagonismo, o Plano Marshall e a Guerra Civil Grega, encerrando-se em 1953, com a morte de Stalin e o fim da Guerra da Coreia. Ao lado da Segunda Guerra Fria (1979-1988), caracterizou-se por um crescente de conflitos regionais e tensões entre as duas superpotências, sendo separadas por fases intermediárias de distensão. HALLIDAY, Fred. **Génesis de la Segunda Guerra Fría**. Cidade do México: F.C.E., 1989. A categorização de uma Primeira Guerra Fria auxilia na compreensão do stalinismo tardio.

O período do stalinismo tardio<sup>9</sup> é, no entanto, uma negação fortíssima (mas ainda assim longe de ser total) da pressão exercida por baixo, retirando da audiência da sociedade soviética seu poder de participar da modelação dessa indústria, cabendo a responsabilidade quase exclusivamente às relações entre o meio e o alto<sup>10</sup>. Após a guerra, o número de filmes produzidos, que já era baixo, declinou muito. A maior burocracia devido à mais intensa atuação da censura e do controle político do Ministério do Cinema e à necessidade de reconstruir toda a infraestrutura do país – inclusive de estúdios e cinemas – derrubou a produtividade.

Como nos anos 1930, a planificação, estatização, centralização e controle eram exercidos pelo regime por meio de listas temáticas que os filmes deveriam seguir dentro de um período de tempo – por exemplo, durante os cinco anos de duração do Plano Quinquenal em vigor no momento. Existiam encomendas definidas e bem detalhas por parte do Estado, principalmente para efemérides. No entanto, a maioria dos filmes era idealmente produzida tendo por base o número demandado pelo Estado e pelo Plano e a obediência à lista temática, formulados pelas equipes de roteiristas dos estúdios, que recebiam encomendas numéricas destes. A previsão do plano, no entanto, antes ou depois da guerra, sempre esbarrou nos intrincados e lentos meandros do processo de supervisão e censura. Além da arrecadação das bilheterias que, transmitida ao Ministério do Cinema, era redistribuída para que os estúdios pudessem se manter e produzir. Mais um meio

---

<sup>9</sup> Compreendido entre o fim da Segunda Guerra e a morte do ditador (1945-53), caracterizou-se por mudanças profundas no sistema de segurança e repressão internos, que passaram de massivos e indefinidos, com acusações fluídas, para um modelo seletivo, exercida sobre alvos identificáveis e algum processo investigativo; no incremento do culto à personalidade do líder; na promoção de novas campanhas nacionalistas e chauvinistas, e na persecução segundo critérios novos ou repaginados – como o antissemitismo político, ou mais precisamente, anti-sionismo; na reconstrução do país segundo os antigos moldes, mas sob um regime de trabalho mais intenso; por períodos de relaxamento e aumento da censura e do combate à opinião pública independente e as discussões públicas, como dentro das universidades e centros de pesquisa (LEWIN, Moshe. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007; FÜRST, Juliane. **Late Stalinist Russia: society between reconstruction and reinvention**. Londres: Routledge, 2006; DAVIES, Sarah. **Popular opinion in Stalin's Russia: terror, propaganda and dissent**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; DEUTSCHER, Isaac. **Stalin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006).

<sup>10</sup> As interações entre Estado soviético e sociedade e suas influências recíprocas que anulam o modelo puramente piramidal e unidirecional do totalitarismo são analisadas na obra de Lewin. LEWIN, Moshe. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007; LEWIN, Moshe. **O fenômeno Gorbachev: uma interpretação histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

de controle e pressão por parte do Estado<sup>11</sup>, mas também fonte de pressão popular sobre a indústria e o pessoal técnico que recebia bônus dependendo da venda de assentos nos cinemas – ou de espaços vagos em locais sem cadeiras, fossem poltronas ou longos bancos de madeira. Antes da televisão se popularizar na URSS, nos anos 1960-70, o cinema era a principal fonte de entretenimento.

Quem apreciasse filmes não teria a sua disposição em nenhum dos anos do stalinismo tardio sequer um filme novo por semana. Pelo contrário, até a morte do ditador, em março de 1953, não teria nem mesmo um a cada duas semanas. Tal indivíduo teria que se contentar com reexibições sem fim, que chegavam a danificar o celuloide, além dos atrasos das províncias que recebiam as cópias vindas das grandes cidades, após saírem de cartaz. Ele assistia o que existisse para assistir, o que anulava qualquer noção de consumo e escolha e, portanto, interferência<sup>12</sup>. Mesmo alguém que, privadamente, detestasse a propaganda do regime – e não faltavam pessoas assim durante o stalinismo -, poderia se negar a pagar para vê-la. No entanto, semana após semana, aquele que era muitas vezes um dos únicos ambientes de socialização e distração fora das cidades maiores, continuava a oferecer o mesmo filme em exibição. Talvez não se dirigisse ao cinema interessado em filmes como *Velikoye zarevo* [O grande brilho] (1938) ou *Klyatva* [O juramento] (1946), ambos de Mikheil Chiaureli, mas sim na possibilidade de encontrar conhecidos e pessoas novas<sup>13</sup>. E isso certamente não era o caso dos filmes escapistas que dominaram esses anos de repressão aprimorada, como animações, musicais, filmes sobre o folclore eslavo, biografias de personalidades do período czarista (cientistas, políticos, músicos, militares, geólogos, exploradores, inventores). O período foi chamado de *malokartine*, “fome de filmes”<sup>14</sup>. Tão intensa que resultou no retorno oficial do produto importado, banido, ao menos nominalmente, com a exceção das salas de cinema do Kremlin, desde o início dos anos 1930, com a necessidade de formar um mercado cativo para o produto nacional que passava para o modelo de planejamento e

---

<sup>11</sup> MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

<sup>12</sup> KENEZ, Peter. **Cinema and Soviet society: from the Revolution to the death of Stalin**. Londres: I.B. Tauris Publishers, 2001.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> SPRING, Derek; TAYLOR, Richard. **Stalinism and Soviet cinema**. Abingdon: Routledge, 2013.

industrialização acelerada, e isolar culturalmente a população do inimigo externo, dotado de uma indústria sedutora.

**Tabela 1:** filmes lançados a cada ano pelo cinema soviético

<b>1945</b>	19	<b>1950</b>	13
<b>1946</b>	23	<b>1951</b>	9
<b>1947</b>	23	<b>1952</b>	24
<b>1948</b>	17	<b>1953</b>	45
<b>1949</b>	18	<b>1954</b>	51

Fonte: <http://www.kinoglaz.fr/histoire.php>.

No entanto, ao contrário do que afirma Kenez, a fome de filmes foi tão intensa que, para manter a arrecadação dos cinemas e o entretenimento, foram liberados filmes ocidentais apreendidos durante a Segunda Guerra. E novamente a opção do consumidor se fez presente de forma estreita, marginal. A maior bilheteria de 1951 foi um filme da série *Tarzan*, apreendido entre as cópias alemãs<sup>15</sup> e liberado para o público soviético pessoalmente por Stalin<sup>16</sup> – pelo Comitê Central do partido, em 1948, segundo Taylor<sup>17</sup>. Um grande expoente do culto à personalidade do ditador, *Nezabyvaemii 1919 god* [O inesquecível ano de 1919], de Chiaureli, amargou um quarto lugar no mesmo ano de 1951. Se Stalin fosse de fato Tarzan, como compara Andre Bazin, certamente teria ido melhor nas bilheterias<sup>18</sup>. Como demonstra Youngblood<sup>19</sup> por meio da comparação entre bilheterias, a população procurava se afastar de filmes de propaganda, e buscava diversão. Boa parte da propaganda anti-anglo-americana acabou inserida em filmes leves de espionagem, ação, drama, etc. Como é o caso das películas elencadas. A expectativa governamental de disseminação de informação oficial era

---

<sup>15</sup> YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007, p. 102-103.

<sup>16</sup> MONTEFIORE, Simon Sebag. **Stalin: the court of the red tsar**. Nova York: Knopf, 2004, p. 516.

<sup>17</sup> TAYLOR, Richard. **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**. Londres: I.B. Tauris, 1998, p. 48.

<sup>18</sup> BAZIN, André. **O que é Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. Esses *trofeinye filmy*, filmes troféus de guerra, capturados na UFA em Neubabelsberg, eram constituídos por 33 filmes alemães, 31 filmes americanos, cinco italianos, um tchecoslovaco e um britânico BILTEREYST, Daniel; VANDE WINKEL, Roel. **Silencing cinema: film censorship around the world**. Londres: Palgrave, 2013.

<sup>19</sup> YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

assim limitada pela vontade do público. O regime pressionava o cinema para desenvolver filmes que cumprissem tal objetivo, uma vez que o realismo socialista tem por base um caso comprovado de aprovação pela audiência – o cinema hollywoodiano clássico, com sua linguagem fácil e preocupação com o entretenimento.

Apesar de não ser possível obter a bilheteria de *Serebristaya pyl*, uma lista dos números da audiência soviética pode demonstrar essa relação entre pressões de cima, do meio e de baixo, e como informações políticas didáticas fluíam melhor em gêneros populares. O protagonismo ou coprotagonismo de Stalin, e todo o interesse do regime em seu sucesso e disseminação, não foi páreo para o gosto da plateia. *Padenie Berlina* perdeu, por exemplo, para outra história ambientada na guerra, *Smeliie lyudi*, em 1950, e, como um exemplo que demonstra melhor o despreço dos expectadores pelo intelectualizado cinema vanguardista, *Ivã, o Terrível*, 1944, de Eisenstein, perdeu de maneira clara para o drama de guerra *O arco-íris [Raduga]*, de Mark Donskoy e Raphael Perelstein, lançado em 1943, com áreas imensamente maiores do país ainda sob ocupação nazista e um número ainda menor de salas de cinema em operação.

**Tabela 2:** Lista parcial das bilheterias soviéticas mencionadas

Admiral Ushakov	1953	26.000.000
Geroi Shipki	1954	24.500.000
Korabli shturmuyut bastiony	1953	22.100.000
Maksimka	1952	32.900.000
Nezabyvaemyy 1919 god	1951	31.600.000
Padenie Berlina	1950	38.400.000
Sekretnaya missiya	1950	24.200.000
Smeliie lyudi	1950	41.200.000
Sportivnaya Chest	1951	20.300.000
Sud chesti	1948	15.200.000
V mirnyye dni	1950	23.500.000
Vstrecha na Elbe	1949	24.200.000
Zagovor obrechyonnykh	1950	19.200.000
Zastava v gorakh	1953	44.800.000
O arco-íris [Raduga]	1943	23.700.000
Ivã, o Terrível	1944	900.000

Fonte: <http://www.kino-teatr.ru>

Os primeiros anos após o fim da Segunda Guerra Mundial (alguns autores poderiam afirmar que mesmo durante o conflito, em especial em sua fase final<sup>20</sup>) conheceram a deterioração nas relações entre as duas superpotências emergidas da guerra, os Estados Unidos e a União Soviética, e desta última com a anterior superpotência global, a Grã-Bretanha, que se debatia economicamente desde a Primeira Guerra e, após 1945, com a unidade e controle de seu império, um dos alvos das duas primeiras. A nascente Guerra Fria não ocorreu apenas no campo diplomático e militar, mas também no cultural, com a intenção de abafar críticos internos, unificando e dando coesão às suas populações, e de contrapor à propaganda inimiga externa – que, segundo aqueles que elaboravam as novas diretrizes políticas, poderia se infiltrar dentro do país, de seus aliados e satélites obtidos após a Conferência de Yalta, de fevereiro de 1945, ou dificultar sua campanha externa nesse período de descolonização, exuberante em oportunidades econômicas e diplomáticas. O cinema desempenharia um importante papel nesta luta cultural. O foi com os americanos<sup>21</sup>, bem como com os soviéticos. Estes procuraram contrabalançar a propaganda negativa anglo-americana revertendo os perfis elaborados pelos filmes hollywoodianos anticomunistas ou antissoviéticos na imagem dos próprios adversários ocidentais. Assim, sob o discurso de liberdade e democracia, ocultava-se a dominação autoritária e, segundo os critérios de

---

<sup>20</sup> Autores soviéticos salientam ações dos aliados ocidentais como os planos para a Operação Impensável, na qual Churchill pensava em rearmar os prisioneiros de guerra alemães sob controle britânico para se opor a uma possível transgressão soviética das linhas de esferas de influência traçadas de comum acordo pelos três líderes em Yalta, ou a Operação Sunrise, acordada entre o general da Waffen-SS Karl Wolff e o irmão do então secretário de Estado dos EUA John Foster Dulles, o diplomata e agente da OSS e futuro diretor da CIA, Allen Dulles, que suspendeu a guerra no norte da Itália KULKOV, E.; RJECHESKI, O.; TCHELICHEV, I. **A verdade e a mentira sobre a Segunda Guerra Mundial**. Lisboa: Editorial “Avante”, 1985; POSPELOV, P. **La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética**. Progreso: Moscou, 1975; POSPELOV, P. N. **Istorria Velikoi Otecestvennoi Voyny Soiuza**. Moscou: Voenizdat, 1960-65. 6v; ZHILIN, Pavel (org.). **La Grand Guerra Patria de la Unión Soviética: 1941-1945**. Moscou: Progreso, 1985; GRECHKO, A. **Missão Libertadora das Forças Armadas Soviéticas na Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Livraria Ciência e Paz, 1985; MAISKI, I. **Quién ayudó a Hitler**. Moscou: Progreso, s/d. Hobsbawm (HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001) lembra-se de que os generais americanos já formulavam planos de ataque nuclear às cidades soviéticas, por meio do novo bombardeio estratégico, antes mesmo do fim do conflito e do fim da aliança antinazista de ambos os países.

<sup>21</sup> VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria – 1945-1954**. Niterói, 2006. Tese de Doutorado. UFF. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.

Hannah Arendt<sup>22</sup>, mesmo totalitária. O cinema também pretendia reforçar o discurso oficial sobre a miríade de conflitos que eclodiam nas antigas colônias e territórios ocupados durante a guerra e ainda em litígio. Trata-se, nessa faceta, de uma educação das massas para a Guerra Fria – e em direcionar seu apoio para a política externa emanada por seus dirigentes, alertando-as para a ameaça que as democracias liberais representariam para a URSS e seu novíssimo campo socialista.

Procurou-se selecionar películas soviéticas produzidas entre 1946 e 1954 – um ano após a morte do ditador, pois como aponta Miller<sup>23</sup>, o tempo de produção de um filme na URSS demorava dois anos. Um filme encomendado em março de 1953, em média, ficaria pronto apenas no início de 1955. Esses filmes são de diversos gêneros cinematográficos: dramas, espionagem, guerra, biografias, históricos, ação, esportivos, aventura, ficção científica. Todos, em algum momento, esboçam imagens dos rivais anglo-americanos. Dentre estes, assume importância primordial o drama *Serebristaya pyl* [Pó de prata] dos diretores Pavel Armand e Abram Room, de 1953, em virtude de sua descrição dos EUA como um regime totalitário e segregacionista.

Para sua análise, foi empregada a sócio-história cinematográfica, de Marc Ferro<sup>24</sup>, que, em virtude de sua propensão para a análise de várias películas (e não o esgotamento de apenas um, partindo-se da parte para o todo) como fonte original para uma época, se adéqua melhor à lista de 22 filmes selecionados e analisados. Destes, destacasse sobretudo *Serebristaya pyl* [Pó de prata]. O filme se insere nesse contexto de pressão do regime por obras anti-anglo-americanas, que sirvam no exterior, em festivais de cinema, como a resposta do regime à propaganda antissoviética em Hollywood, no interior como justificativa das ações governamentais, das novas exigências e sacrifícios pedidos à população em virtude do novo e positivo status de superpotência, e com expectativas de difusão da versão oficial sobre os acontecimentos contemporâneos e fonte de coesão interna

---

<sup>22</sup> ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>23</sup> MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

<sup>24</sup> FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; FERRO, Marc. **El Cine, una visión de la história**. Madrid: Akal, 2008; FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?** In: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

em volta da liderança. Morettin<sup>25</sup> e outros, sem dúvida, seriam mais úteis do que Ferro na análise de um único filme, uma vez que estes autores se debruçam sobre possibilidades para esmiuçar a produção e linguagem fílmicas, enquanto o autor francês prefere, em geral, apenas mencioná-las. O objetivo deste artigo é demonstrar como o regime conseguiu elaborar junto ao cinema uma abordagem didática e informativa, segundo a perspectiva do Kremlin, sobre as transformações profundas pelas quais o mundo do pós-guerra passava, com o afundamento dos antigos impérios e a emergência dos dois novos. O que é melhor perceptível por um do contexto da produção fílmica soviética, do qual *Serebristaya pyl* é inseparável, perfazendo vários contatos com outros filmes, mencionados adiante.

A ideia de múltiplas pressões sobre o cinema soviético também deriva do método de Ferro de se passar das fontes escritas e do contexto social para o filme. Sua vinculação ao conceito de mentalidade não é uma obstrução. Existiam elementos que perpassavam todas as mentes do público, dos produtores e do próprio governo soviético, como os traumas recentes da Segunda Guerra, onipresentes na maioria desses filmes. Essa experiência contemporânea com o mundo exterior, fosse de quem sofreu nas longínquas fábricas dos Urais e Sibéria, sob ocupação alemã ou lutou até chegar a pontos tão distantes quanto o Elba, Viena, extremo norte da Noruega ou a Muralha da China, era de grande interesse para o regime no quadro da Guerra Fria. No entanto, entre a população, a *intelligentsia* e gente do próprio partido (como o diplomata Maxim Litvinov), os resultados dessa interação eram diferentes – ao menos até as diretrizes ameaçadoras emanarem do Kremlin. Até hoje há pessoas na Rússia que defendem a aproximação cultural com o Ocidente ou se veem como parte dele, e aquelas que percebem a si mesmos como algo autônomo e sem muitas ligações com o resto do mundo<sup>26</sup>. E, para tanto, lançam mão dos mesmos marcos (por ex., Mikhail Glinka pode ser lembrado como o compositor que inseriu a ópera na Rússia, e ao mesmo tempo por ser um nacionalista que a enxertou com cantigas eslavas bem diferentes

---

<sup>25</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, nº 38, p. 11-42, 2003.

<sup>26</sup> SEGRILLO, Angelo. **Rússia: Europa ou Ásia?** A questão da identidade russa nos debates entre ocidentalistas, eslavófilos e eurasianistas e suas consequências hoje na política da Rússia entre Ocidente e Oriente. Curitiba: Prismas, 2016.

do *bel canto* italiano, como na cinebiografia *Glinka*, 1946). O regime pretendia reforçar a noção de excepcionalidade e isolamento da cultura eslava, enquanto setores da *intelligentsia* seguiam pressionando pela manutenção de contatos musicais, científicos, de informação, etc. *Jazz*, música clássica ocidental e outros elementos culturais estrangeiros foram tema de filmes soviéticos nos anos 1930. Agora a pressão vinda de cima afastava o cinema de posturas positivas sobre os mesmos. Ferro é ainda interessante por seu trabalho em demonstrar a ligação entre mensagens no cinema e as posições oficiais de governos em diferentes regimes, ao reproduzir abertamente ou sugerir de maneiras elaboradas e nunca explícitas uma história ou versão oficiais<sup>27</sup>.

Para restringir, combater e fazer retroceder o campo dos ocidentalizadores e congregar a população no campo eslavófilo, o regime implementou uma campanha pelo didatismo com muito maior coação e êxito do que na década anterior. Com o resultado positivo (para as relações-públicas) de um número muito menor de prisões e execuções<sup>28</sup>. Da mesma forma que a repressão se tornou mais pontual e menos massiva<sup>29</sup>, a censura passou a ser realizada mais de perto, a cada passo da produção, e por um maior número de grupos destinados à autocensura no ambiente do estúdio. A censura prévia demonstrou-se mais econômica que a análise e pedidos de correções com material já filmado ou mesmo pronto, como o caso do imbróglie com o filme *O prado de Bezhin/Traição na campina* [*Bezhin lug*], 1937, de Eisenstein, que provocou um desgaste da imagem

---

<sup>27</sup> Por exemplo, em FERRO, Marc. **História das colonizações**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>28</sup> DEUTSCHER, Isaac. **Stalin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

<sup>29</sup> Um exemplo é o da famosa atriz Zoya Alekseevna Fedorova, que em 1945 se encontrou com o capitão da marinha e diplomata americano Jackson Tate, de quem em 18 de janeiro de 1946 deu à luz sua filha Victoria. Tate já havia deixado a URSS a pedido do governo soviético. No entanto, em 27 de dezembro de 1946, Zoya Fedorova foi presa e, após prisão provisória nas prisões de Lubyanka e Lefortovo, foi condenada por espionagem a 25 anos em campos de segurança máxima. Ela foi libertada em 1955, durante a desestalinização. Personagem importante do cinema, havia recebido o Prêmio Stalin de segundo grau (1941) e o Prêmio Stalin de segundo grau (1942) em filmes em que encenara mulheres envolvidas com a defesa do país na Segunda Guerra. Sua prisão não era uma exceção entre mulheres que se envolveram com americanos durante a guerra. Era sinal indubitável que o desgaste político com prisões de pessoas com apelo popular e até então apreciadas e aclamadas pelo Kremlin não seria evitado, além da severidade com a qual o regime puniria qualquer indicação de proximidade com o Ocidente ou “cosmopolitismo”. Retornaria à carreira em papel secundário com o diretor de comédias de crítica social Eldar Riazanov, em 1957. Ganharia o prêmio de Mérito Artístico da RSFS da Rússia em 1965. ROLLBERG, Peter. **Historical dictionary of Russian and Soviet cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2009, p. 226.

das agências estatais e do fundo financeiro do Ministério do Cinema, sem que o filme pudesse ser liberado para o público. Apenas um dos filmes analisados, *Proshchay, Amerika!* [Adeus, América!], 1951, de Aleksandr Dovzhenko, foi censurado<sup>30</sup>, e mesmo assim acabou liberado, apesar dos cortes, em decorrência da falta de produto. O tamanho exato do apoio popular à eslavofilia e, conseqüentemente, das políticas culturais implementadas pelo regime, poderia ser determinado com dados sobre as bilheterias. Dispomos de algumas, mas não de todas. Assim, o foco permanece nas relações mútuas<sup>31</sup> entre o meio (aqueles que formavam o centro produtor), e o alto (os homens que comandavam o Kremlin). A performance deste, em saber identificar ondas sociais, grupos e movimentos de avanço o refluxo nas forças e campos defensores de certas ideias e posições político-sociais, e colocá-las para trabalhar em benefício de seu próprio poder, capitaneando-as como a liderança incontestada e seu defensor, constituía a chave do poder de Stalin e a razão de sua permanência. Apesar de que o regime poderia controlar a distribuição e exibição (como de fato se tornaria padrão sob Brezhnev, como forma não-violenta de controle, impulsionamento e censura<sup>32</sup>) era o desejo popular que determinava se o filme seria um sucesso ou um fracasso, se conseguiria se pagar, acumular rublos para o Ministério do Cinema redistribuí-los segundo encomendas e projetos dos estúdios, e gerar os bônus salariais stakhanovistas para seus produtores – estímulo importante para que diretores, roteiristas e outros procurassem sentir os desejos de consumo das massas, o que poderia ter repercussão entre as mesmas, e a usar uma linguagem acessível.

O regime não possuía o poder total de controlar os gostos e tendências dos diversos grupos sociais. Não conseguia coagir as pessoas a pagar e permanecer em média uma hora e meia sentadas, muitas vezes desconfortavelmente - ou ainda, de pé, em cinemas improvisados, montados em escuras igrejas ortodoxas convertidas em clubes para os trabalhadores, ou constituídos por uma parede de tábuas sem um teto sobre suas cabeças ou um piso real<sup>33</sup> - apenas para ver propaganda. O

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>31</sup> LAWTON, Anna. **The red screen**: politics, society, art in Soviet cinema. Londres: Routledge, 1992.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> KENEZ, Peter. **Cinema and Soviet society**: from the Revolution to the death of Stalin. Londres: I.B. Tauris Publishers, 2001.

público debandava para filmes de aventura e musicais (como, na mesma época, a audiência fazia na Hollywood do Macarthismo, preferindo filmes como *Cinderela*, 1950, e *O maior espetáculo da terra*, 1952, e não *Nuvens da tempestade*, 1949, famoso pelo cartaz com a frase: *I married a communist*). A indústria estatal do cinema estava ávida para suprir essa demanda reprimida, por motivos financeiros e de liberdade artística. No entanto, não podia escapar de seus compromissos com as agências financiadoras e controladoras do Estado. Este sabia muito bem que propaganda em filmes vanguardistas e intelectualizados não atraía o público, que votava com os pés para fora dos estabelecimentos do cinema<sup>34</sup>, e nem ao menos eram confiáveis, como os problemas com Eisenstein, Vertov e outros demonstravam. A demanda do regime por mensagens simples, assimiláveis facilmente pela população recém-alfabetizada, implicava aos produtores abandonar o refinamento conquistado por parte do cinema soviético nos anos 1920 por um estilo cada vez mais direto e raso de linguagem cinematográfica.

Se o formato do cinema clássico hollywoodiano já havia sido imposto como parte integrante e fundamental do realismo socialista<sup>35</sup> durante a industrialização e estatização da década de 1930, agora via-se um rebaixamento do nível técnico do cinema. O regime agora sabia lidar com o discurso anficológico, ambíguo, com críticas implícitas e que passavam despercebidas ou eram captadas tardiamente nos anos 1930, como o caso da censura de *Ivã, o Terrível* parte dois, e a caída em desgraça mesmo do icônico – e politicamente perturbador para a imagem exterior do Kremlin – Eisenstein, deixava evidente para todo o pessoal dos estúdios. Durante a guerra os contatos com o Ocidente aumentaram – inclusive diretamente, com a chegada de pessoal anglo-americano para a base aérea em Poltava, ou para a entrega de suprimentos do *Lend-Lease* em Arkhangelsk e Murmansk no Ártico, Ashkhabad na Ásia Central, Yerevan, Lenkoran, Tbilisi e Beslan no Cáucaso, Vladivostok e Petropavlovsk-Kamchatskiy no Pacífico. No cenário de bipolarização nascente, cada lado da Cortina de Ferro mobilizava apoio cultural e combatia posturas que considerasse fragilizadoras ou destoantes de seu discurso e

---

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> LAWTON, Anna (org.). **The Red screen**. Londres: Routledge, 1992; YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

estratégia de enfrentamento<sup>36</sup>. O governo soviético agora pressionava que qualquer contato cultural (em especial com os Estados Unidos, Inglaterra e o “vira-casaca” Israel - uma vez que seu primeiro líder Ben Gurion migrou do anti-anglicismo e de simpatias socialistas para estadunidenses e antissoviéticas) fosse atacado como cosmopolitismo e antipatriotismo, e diretores, músicos e artistas em geral (que, em muitos casos defenderam essa aproximação anteriormente), o endossassem.

Os filmes soviéticos atingiam não só o público das 15 repúblicas da União, como também dos países satélites e mesmo o público ocidental, em festivais de cinema, como o que Bazin frequentou em sua pátria nos primeiros anos da década de 1950 e enquanto o ditador ainda era vivo para traçar sua análise do perfil de Stalin no cinema da URSS<sup>37</sup>. Em algumas colônias europeias a produção de filmes era proibida, como nos territórios franceses e portugueses na África. Ao mesmo tempo existia uma efervescência anticolonial (anti-imperialista e, portanto, avesso aos inimigos dos soviéticos), até mesmo nas metrópoles liberais, como demonstra o documentário *Afrique 50*, 1950, de René Vautier. Sob essa perspectiva e possibilidades, o Kremlin percebia seu cinema como uma arma. Como também os americanos, que, por meio de sua agência secreta, procuravam difundir cópias de filmes hollywoodianos anticomunistas na Áustria, em sua maior parte ocupada pelos soviéticos<sup>38</sup> e em outros lugares.

### **O didatismo para a Guerra Fria**

*Serebristaya pyl* talvez seja o filme mais antiamericano do cinema soviético. Surgiu da peça de teatro *Os chacais*, 1951, do estoniano August Jakobson. A relação com o Báltico não se esgota aí. Para obter as planícies americanas cortadas de rodovias e a cidade com arquitetura ocidental, as filmagens se deram na Lituânia, que Room conhecia bem de sua infância. O segundo diretor, Pavel Armand, sobrinho da amante de Lenin, a francesa Inessa Armand, um dos criadores do *Rizhskoy kinostudii*, Riga Film Studio, vivia na Estônia e conhecia bem o ambiente

---

<sup>36</sup> SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Souza; LAPSKY, Igor. **O cinema vai à guerra. Rio de Janeiro:** Elsevier, 2015.

<sup>37</sup> BAZIN, André. **O que é Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>38</sup> SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Souza; LAPSKY, Igor. *Op. Cit.*

báltico e sua adequação. A partir de 1951, filmes produzidos a partir de peças de teatro tornaram-se frequentes. Dispensavam a revisão do roteiro pela censura, pois já havia sido liberado para os palcos. Como o teatro era popular na URSS, significava também uma segurança de ingressos financeiros para os estúdios. Apenas em 1953 20 peças teatrais viraram filmes. No ano anterior, quando a produção de *Serebristaya pyl* começou, a *jdanovichina* dava sinais de exaustão. A estabilidade no Leste Europeu, a contenção dos americanos na Coreia, a derrubada do monopólio e das ameaças nucleares dos EUA, a deterioração da saúde de Stalin – o afastando do controle direto sobre a Cultura, contribuíram para um cenário menos tenso. O armênio Anastas Mikoyan, vice-presidente e futuro presidente da URSS, pedia no XIX Congresso do Partido por sátiras e originalidade<sup>39</sup>. O cinema abria-se para novos atores – o estrelato quase se cristalizara desde a década de 1930, e a queda da qualidade artística e do nível técnico fazia-se notar<sup>40</sup>. Não se pode descartar que a simplicidade do filme seja uma tentativa de reproduzir na tela a experiência do teatro. O diretor lituano Abram Room já havia rodado no ano anterior outro filme baseado numa peça de teatro em voga na URSS da época, *Shkola zlosloviya* [Escola de fofoca], versão soviética da comédia de costumes *The School for Scandal*, do irlandês Richard Sheridan, que estreou em 1777, em Londres, que primava pela mesma tendência de negar a linguagem fílmica e apenas filmar o teatro, estaticamente. Um método semelhante aos primórdios do cinema, quando apenas se colocava a câmera diante do evento. Um teatro filmado, quase sem *closes*, mudanças de câmera, cortes, movimento de qualquer espécie. Predominam as cenas longas e estáticas, desacompanhadas de som de fundo e trilha musical. Evita-se interações de imagem e som que possam fazer sugestões ao público – e ao censor – de maneira ambígua ou descontrolada e involuntária. Sem, contudo, atuações teatralizadas dos atores, mais contidos. No entanto, como esse sistema prossegue em outros filmes do período, é mais sensato pensar que se tratava de uma imposição didática.

---

<sup>39</sup> BO, João Lanari. **Cinema para russos, cinema para soviéticos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

<sup>40</sup> LIEHM, Mira; Antonín LIEHM. **The most important art: Soviet and Eastern European film after 1945**. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 68-69.

Dos filmes elencados para análise, apenas ele e *Russkiy vopros* [Questão russa] (1947) passam-se exclusivamente em território estadunidense. Pode-se acrescentar *Proshchay, Amerika!* como o terceiro a possuir personagens unicamente americanos (porém ambientado em sua grande maioria na embaixada americana em Moscou). Apesar de vários dos filmes apresentarem vilões anglo-americanos, como *Padenie Berlina* [Queda de Berlim] (1950), de Mikheil Chiaureli, *Geroi Shipki* [Heróis de Shipka] (1954), de Sergei Vasilyev, *Zastava v gorakh* [Posto-avançado nas montanhas] (1953), de Konstantin Yudin, *Nezabyvaemyy 1919 god* (1951), também de Mikheil Chiaureli, *Maksimka* (1952), de Vladimir Braun, *Zagovor obrechyonnykh* [Conspiração dos condenados] (1950), de Mikhail Kalatozov, estes não ocupam muito espaço na tela. O quarto lugar nessa lista seria preenchida pelos vários personagens desonestos (e alguns íntegros soldados e baixos oficiais do Exército dos EUA) de *Vstrecha na Elbe* [Encontro no Elba] (1949), de Grigori Aleksandrov. *Shkola zlosloviya* [Escola de fofoca] (1952), de Abram Room, uma comédia ambientada entre a aristocracia britânica do século XVIII, promove imagens negativas da decadente elite inglesa, mas, até mesmo por ser baseado numa sátira de costumes de um autor irlandês, Richard Sheridan, não é tão ácida e contundente. Apesar de ser oportuna para o momento de queda do Império Britânico e de suas antigas elites, além de ser possivelmente vista também como uma sátira social à sociedade soviética pela disseminação de intrigas e boatos.

Disparidades econômicas e sociais, superficialidade da democracia liberal, falsidade da liberdade individual e coletiva, de expressão e política, na prática, repressão policial onipresente (poder-se-ia dizer totalitária) baseada em classe e raça, segregação racial e ação de grupos supremacistas gerando *pogroms*, desumanidade do capitalismo, religião não apenas como ópio social mas também como mais uma entidade criminosa que dá base ao regime, como a máfia e a Klan, inexistência do império da lei ou isonomia, lumpesinato ludibriado pelo sistema, corrida armamentista tendo como objetivo o controle e exploração mundiais, etc. No filme de Abram Room e Pavel Armand cabem não apenas todas as críticas socialistas e sociais-democratas como também a inversão da propaganda

americana. Todas as acusações da retórica americana antissoviética retornam na película como antiamericanas.

Eduard Tisse, o diretor de fotografia que quase sempre acompanhou a Eisenstein, realizando filmes como *A greve*, *O encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *O Velho e o Novo*, *Romance sentimentale* (rodado para um estúdio francês em uma viagem de ambos ao Ocidente), *El desastre en Oaxaca*, *¡Que viva México!*, *Miséria e fortuna de uma mulher* (rodado na Suíça), *O prado de Bezhin/Traição na campina*, *Aleksandr Nevski/Cavaleiros de ferro*, *Ivã, o Terrível* partes 1 e 2, mostra-se irreconhecível em *Serebristaya pyl*. Foi o segundo filme da parceria com Abram Room. O primeiro fora *V gorakh Yugoslavii* [Nas montanhas da Iugoslávia], 1946. No filme não há espaço para o lirismo ou simbolismo e complexidade das imagens da década de 1920, montagens operísticas e novos ângulos dos anos 1930, o estilo que tanto impressionava nos filmes feitos com Eisenstein, mesmo os mais conservadores realizados sob pressão stalinista e do cânone do realismo socialista. Seu modelo não são os construtivistas e as vanguardas, mas sim o cinema clássico de Hollywood. Suas imagens são as mais convencionais e claras possíveis. No didatismo para a Guerra Fria, toda a inovação poderia ser um desvio da mensagem. Em perspectiva, prevalece um hieratismo quase egípcio, algo que não dê espaço para a dúvida, como a arte egípcia era concebida. Um pé delineado de lado, um tronco quase frontal e a cabeça novamente de perfil, se são uma contorção impossível para o naturalista, enviam uma imagem inequívoca para quem a vê<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> “Os pintores egípcios tinham um modo de representar a vida real muito diferente do nosso. Talvez isso se relacione com a finalidade diferente que tinha de ser servida por suas pinturas. O que mais importava não era a boniteza, mas a inteireza. A tarefa do artista consistia em preservar tudo o mais clara e permanentemente possível. Assim, não se propuseram bosquejar a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito. Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas que asseguravam que tudo o que tinha de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza. O método do artista, de fato, assemelhava-se mais ao do cartógrafo do que ao do pintor [...]. Se tivéssemos que desenhar tal motivo, ponderaríamos primeiro sob que ângulo o focalizar. A forma e as características das árvores somente poderiam ser vistas dos lados, a forma do tanque somente seria visível se fosse vista de cima. Os egípcios não tinham tais escrúpulos ao abordar o problema. Desenhavam simplesmente o tanque como se fosse visto de cima e as árvores de lado. Os peixes e pássaros no lago, por outra parte, dificilmente seriam reconhecíveis se vistos de cima, de modo que foram desenhados de perfil. Numa cena tão simples, podemos facilmente entender o procedimento do artista [...]. A cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenharam lateralmente. Mas, se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente que usualmente o consideramos. Portanto, um olho de frente era plantado na vista lateral da face. A metade superior do corpo, os ombros e o tronco, são melhor vistos de frente, pois desse modo vemos como os braços estão ligados ao corpo. Mas braços e pernas em movimento veem-se muito

Uma fotografia e cenografia exuberantes poderiam desviar o público das mensagens pungentes do filme. Beleza e técnica poderiam se constituir em distração. Não deveria existir espaço para dúvidas, ambiguidades e aspectos acessórios. Nem a música de Mikhail Chulaki, compositor de obras orquestrais, balés, óperas e de trilhas para outros filmes, então ganhador de três prêmios Stalin, futuro diretor do Bolshoi, se destaca – com quatro breves exceções. Assim, pesam mais as representações dos atores, como o abandono e terror na face das crianças negras no gueto, os olhares esbugalhados e elevados de seus moradores que sabiam que a cruz em chamas significava enforcamento, um *pogrom* à americana<sup>42</sup>.

A maior diferença entre o cinema do stalinismo tardio e o cinema clássico hollywoodiano, para além de um se ambientar e transmitir valores socialistas e o outro capitalistas, está na construção dos personagens. Os teóricos chamam a atenção para a necessidade da construção psicológica dos protagonistas. Eles devem ser apresentados como indivíduos com seus dramas, personalidade, história próprios<sup>43</sup>. Já o cinema com mensagens políticas da URSS de Stalin baseia-se em tipologias. Os personagens não se tratam de pessoas reais nem mesmo em biografias, segundo Dobrenko<sup>44</sup>. Eles apenas encarnam classes, ideias, governos. São desprovidos de profundidade ideológica, que escapa às necessidades do regime. Estão lá para expor, verbalizar e personalizar material político. O autor talvez tenha se excedido (pois o cinema escapista soviético não funcionava da mesma forma). *Russkiy vopros* e *Maksimka* certamente não possuem o drama psicológico dos personagens literários de George Orwell, e mesmo *Proshchay*,

---

mais claramente de lado. Essa é a razão pela qual os egípcios, nessas imagens, nos parecem tão estranhamente planos e contorcidos. Além disso, os artistas egípcios achavam difícil visualizar um pé ou outro visto de um plano exterior. Preferiam o contorno claro desde o dedão para cima. Portanto, ambos os pés são vistos de dentro e o homem no relevo parece ter dois pés esquerdos. Não se deve supor que os artistas egípcios pensavam que os seres humanos tinham essa aparência. Seguiam meramente uma regra que lhes permitia incluir tudo o que consideravam importante na forma humana. Talvez essa rigorosa adesão à regra tivesse algo a ver com a finalidade mágica da representação pictórica”. GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 45.

<sup>42</sup> Apesar de que alguns autores classificarem atualmente os linchamentos coletivos nos EUA como *pogroms*, tal não é mencionado no filme, apesar de embaixadores e outras autoridades soviéticas contemporâneas lembrarem tais perseguições em termos similares. LUMPKINS, Charles. **American pogrom: the East St. Louis race riot and black politics**. Athens: Ohio University Press, 2008.

<sup>43</sup> BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

<sup>44</sup> DOBRENKO, Evgeny. **Stalinist cinema and the production of history: museum of the revolution**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

*Amerika!* possui algum trabalho de reflexão com a protagonista, dividida entre o medo do comunismo e a crescente realidade totalitária do interior da embaixada americana. Mas a análise de Dobrenko certamente se encaixa à perfeição em *Serebristaya pyl* e especialmente em *Zagovor obrechyonnykh*.

A trama de *Serebristaya pyl* se passa na pequena cidade sulista de Fortskill. Dois trustes, o Eastern Chemistry Trust, com Mack Wood como presidente, enfrenta o Southern Trust, de Upton Bruce [Vladimir Belokurov – que representou os vilões Morrow em *Zastava v gorakh* e Martin Bormann em *Sekretnaya missiya*] na luta pela compra da patente de uma arma revolucionária, financiada até o momento por Bruce. Este é acompanhado pelo ex-professor de Química e então general McKennedy [Rostislav Plyatt, que interpretou os vilões general Bravura em *Zagovor obrechyonnykh*, o capitão Schwalb em *Smelye lyudi* e novamente um soldado nazista em *Zoya*], que trabalha secretamente para a companhia rival. O que expressa a sordidez e traição burguesas, segundo os soviéticos. Representa o capitalismo, sem honradez ou caráter, como a fala de General McKennedy – “Eu seria uma pessoa sem escrúpulos, Bruce, se eu sequer pensasse nisso” [em promover o Eastern Trust apesar de estar nominalmente a serviço do Southern Trust]. McKennedy e o outro general que lhe transmite informações para se engajar na missão militar-comercial açambarcariam 2% dos lucros líquidos de um contrato de centenas de milhões de dólares, se conseguissem a vitória do Eastern Trust sobre o Southern Trust na aquisição da patente. O “pó de prata” ou pó prateado do título, também chamado no filme de pó cinza-prateado, com a capacidade de eliminar toda a vida de uma grande área e apagar qualquer rastro de radioatividade em poucos dias (o conceito da bomba de neutros surgiria apenas alguns anos depois, em 1958), destinava-se à interesses não econômicos (eliminar a população e resguardar os recursos e instalações) mas político-militares (eliminar provas que incriminariam um governo num genocídio).

A “cozinha do diabo”, como é chamado o laboratório do cientista Samuel Steal [Mikhail Bolduman] permite uma comparação para o público soviético com a eletrificação em seu país, que, na publicidade governamental, se servia para as grandes plantas industriais que modernizavam a nação, também atingiam os isbás dos camponeses. “Steal consome mais energia do que toda essa cidade e todas as

suas fábricas<sup>45</sup> para manter seu laboratório. Uma eletrificação para o progresso e outra para a morte.

A película acusa o Exército americano de fazer experimentos químico-biológicos em prisioneiros de guerra chineses e coreanos. A imprensa notificou na época acusações de guerra biológica na Coreia<sup>46</sup>. O cientista pede por eles, mas o industrial não tem acesso a eles. Precisa usar suas conexões políticas para obter prisioneiros negros do sistema carcerário americano. Os EUA desenvolviam testes nucleares seguidos por manobras militares envolvendo equipamento e pessoal na época. Os Exercícios Desert Rock, realizados em Nevada, duraram de 1951 a 1957. Apenas o quarto exercício envolveu 7350 soldados na área atingida pela radiação. Os soviéticos realizariam experimento similar apenas no ano seguinte ao filme, em setembro de 1954, no Exercício Militar de Totskoye, comandado pelo próprio marechal Zhukov, que envolveu 45 mil soldados. Uma série de experimentos químicos-biológicos-nucleares foram realizados pelo governo e forças armadas dos EUA, na virada dos anos 1940-50, utilizando-se de suas populações urbanas, rurais, carcerárias e tropas, apenas para mencionar casos em solo americano<sup>47</sup>. Em julho

---

<sup>45</sup> Seria ir longe demais insinuar uma crítica velada ao modelo econômico stalinista baseado na produção de bens de capital, que em poucos anos seria colocado em xeque pelos revisionistas de Khrushchev, que incentivaram a indústria leve e de bens de consumo.

<sup>46</sup> Em 23 de fevereiro de 1953 emissoras de rádio chinesas denunciaram os EUA por uma suposta ação bacteriológica. Como prova, os chineses utilizaram dois pilotos americanos capturados que sofreram interrogatório. E em seguida, reforçaram seu argumento com novos interrogatórios de prisioneiros, como o coronel Walker Mahurin. O *The New York Times* chamou a atenção para o caso em março. Outro prisioneiro de guerra, o comandante da marinha Ralph Bagwell, apontou para o processo de indocinação. Segundo Lech (LECH, Raymond. **Broken soldiers**. Urbana: University of Illinois Press, 2000, p. 1-3), o uso da fome contribuiu para a extração de todos os dados e declarações dos prisioneiros. 43% dos prisioneiros de guerra dos EUA na Coreia do Norte e China morreram, especialmente de fome. Mais de 3 mil homens. 1500 deles ainda repousam na Manchúria. Como comparação, 4% dos prisioneiros americanos morreram nas mãos de nazistas e italianos, 34% na dos japoneses, 45% dos alemães na URSS e 60% dos soviéticos levados para a Alemanha. O tenente-coronel Charles Fry aponta que a maioria de seus colegas morreu no início de 1951. Quando repatriados, esses prisioneiros de guerra foram acusados de traição pelo governo americano. 21 prisioneiros de guerra americanos preferiram a deserção à repatriação (HARRIS, Sheldon. **Factories of death: Japanese biological warfare, 1932-1945, and the American cover-up**. Nova York: Routledge Press, 2002). Bom material para *Sob o domínio do mal*, publicado em 1959, e que exhibe ex-prisioneiros como um perigo potencial.

<sup>47</sup> Experimentos envolvendo alimentos radioativos com bebês no Tennessee e Massachusetts (LEBARON, Wayne. **America's nuclear legacy**. Commack: Nova Publishers, 1998); pacientes hospitalares que recebiam doses fatais de radiação em São Francisco (PERNI, Holliston. **A heritage of hypocrisy**. Union Dale: Pleasant Mount Press, Inc., 2005); negros vítimas de queimaduras na Virgínia; detentos de Holmesburg, Pensilvânia, testados pela Dow Chemical, Johnson & Johnson, e o Exército; esterilização por transplante testicular humano e animal-humano na prisão de San Quentin, São Francisco; carcerárias com hepatite viral na Pensilvânia (HORNBLUM, Allen. **Acres of**

de 1953 aprovou-se uma lei que exigia que experimentos humanos necessitavam da aprovação do Secretário do Exército – somente naquele ano, seis experimentos com agentes nervosos foram aprovados. O cientista assistente, ao desconfiar da irradiação do pó cinza-prateado sem a existência de cobaias animais, retruca ao cientista nazista Kurt Schneider [Gennadi Kirillov, o vilão Walter Scott, embaixador americano, em *Proshchay, Amerika!*] que não estão em Buchenwald. Ao descobrir o uso dos negros no experimento, ele e a plateia não ficam tão seguras da afirmação. Uma nova ligação dos Estados Unidos com os nazistas. Reforçada com a ameaça de Schneider de colocar seu colega junto com as cobaias humanas. “E nenhuma alma aparecerá em sua defesa neste piedoso Estado cristão”. A aplicação por parte do militar de uma injeção que causa ataque cardíaco sem deixar vestígios também reforça a mensagem. Se os soviéticos conheciam as acusações chinesas de guerra bacteriológica, ainda não estavam inteirados das experiências com seres humanos que de fato ocorriam nos EUA. O Ministro do Cinema da URSS o considerou cru e não acurado em termos de verdade artística<sup>48</sup>.

Upton Bruce afirma que não deseja ver a crueldade com os animais que servem de cobaia. Mas toma parte pessoalmente na prisão e acusação do grupo de negros que servirá para o experimento em seres humanos. A burguesia é misantropa na representação soviética. Seus interesses não são apenas

---

**skin:** human experiments at Holmesburg prison. Nova York: Routledge, 1998); 7 mil militares no Projeto Chatter e Bluebird para desenvolvimento do soro da verdade por meio de drogas como maconha, cocaína e LSD; fregueses de prostitutas aliciadas pela CIA capturados para lavagem cerebral e controle da mente - o diretor da CIA, Allen Dulles, reclamou de não ter “cobaias humanas suficientes para experimentar essas técnicas extraordinárias” (MCCOY, Alfred. **A question of torture:** CIA interrogation, from the Cold War to the War on Terror. Nova York: Metropolitan Books, 2006, p. 28); pulverização de agentes biológicos em São Francisco (MORENO, Jonathan. **Undue risk:** secret State experiments on humans. Nova York: Routledge, 2013, p. 233); testes hormonais da Harvard que resultavam em abortos (LOUE, Sana. **Textbook of research ethics:** theory and practice. Nova York: Springer, 2000); crianças deficientes mentais com hepatite viral (PAOLA, Frederick; WALKER, Robert; NIXON, Lois (orgs.). **Medical Ethics and Humanities.** Sudbury: Jones & Bartlett Publishers, 2009); prisioneiros de Ohio com células cancerígenas; pulverização radioativa em três pequenas cidades em Washington; contaminação de fetos e bebês com radiação em Iowa, Nebraska e Detroit (GOLISZEK, Andrew. **In the name of Science.** Nova York: St. Martin's Press, 2003); Frank Olson, um cientista do governo – que conheceria atividades de guerra biológica e de tortura de americanos feitos prisioneiros na Coreia pelo governo (como os repatriados soviéticos por Stalin após a guerra), dopado com LSD e morto (LEE, Martin; SHLAIN, Bruce. **Acid dreams, the complete social history of LSD:** the CIA, the sixties, and beyond. Nova York: Grove Press, 1992.

<sup>48</sup> CANNING, Charlotte. **On the performance front:** US theatre and internationalism. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

econômicos, ligados à exploração de classe, mas também a uma eugenia racial mundial, teorizados na leitura liberal spenceriana<sup>49</sup> de Darwin.

Doris Steal - "Mary! Esses negros estão vigiando minha vida. Você está fofocando assim que eu viro as costas".

McKennedy - "nossos filhos e netos poderão dizer "Ubi terra, ibi America", "Onde há terra, há a América" [...]

Jen O'Connel - Mas você não acha, general, que se isso acontecer, a terra se tornará um lugar muito monótono?

McKennedy - Lugar chato? Por que um lugar chato, senhorita O'Connel?

Doris Steal - O que há de errado com isso, Jane? Em todo o mundo, apenas os Estados Unidos da América! [...]

Upton Bruce - Demoraria tão pouco, droga, para sermos capazes de trazer ordem. Cerca de 50.000 aeronaves com bombas atômicas seriam suficientes. Ou o quê, sr. Steal? Um ataque de verdade. É o suficiente. Então você pode enviar bons policiais americanos... e duas cadeiras elétricas [...].

McKennedy - O sr. O'Connel está certo. Sempre existe um elemento de risco nessas coisas. Mas temos um ditado: onde não há risco, também não há vida real. O que exatamente é a vida? A vida é acima de tudo uma luta. Uma luta implacável pela existência. E o homem que sobrevive, que é mais ousado, mais forte e mais adequado. Nós, americanos, estamos acostumados a chamar essa luta geral de "lei da selva". E tudo isso já foi estabelecido uma vez por Charles Darwin [...].

McKennedy - Charles Darwin nunca o reivindicou. É você e seus senhores que afirmam isso.

Samuel Steal - Em nossa casa sempre há discussões subversivas (SEREBRISTAYA..., 1953).

Darwin se torna importante pois também é reivindicado por Engels como correlato de Marx no avanço científico, de descobertas das leis que regem o mundo – Darwin das biológicas e Marx das históricas. Ao invés de Smith, Ricardo, Locke, ou até mesmo de Malthus, o embasamento teórico-filosófico do inimigo torna-se uma leitura equivocada, uma inferioridade e desonestidade intelectual<sup>50</sup>. A insinuação não seria possível com Malthus, e o darwinismo social de Herbert Spencer se encaixa melhor na trama da segregação racial e no papel de "polícia do mundo" do presidente Harry Truman, que seria segundo a propaganda da URSS

---

<sup>49</sup> OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 174.

<sup>50</sup> O regime, sob Stalin, promoveu sua própria versão do darwinismo e do evolucionismo (além do legado do botânico Michurin), a partir do controle das instituições de ensino e pesquisa pelo agrônomo charlatão Lysenko, que, em essência, impôs ao país as concepções equivocadas de Lamarck, que previa a transmissão hereditária de características físicas e fisiológicas adquiridas e não natas, sem as citar. MEDVEDEV, Z.; MEDVEDEV, R. **Um Stalin desconhecido**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

uma estratégia para conquistá-lo, de renovar o imperialismo em bases muito mais brutais e raciais. Por conseguinte, caberia ao rival soviético defender a paz e a liberdade mundiais. Uma inversão da premissa de Alexis de Tocqueville para o século XX<sup>51</sup>. Não se trata da defesa da imagem original da União Soviética como farol para o mundo por meio da Revolução, e seu papel de liderança e coordenação de todos os partidos comunistas no poder ou não. Não se fala em revolução social. Mas sim em autonomia estatal. Um quadro do processo de descolonização que se iniciara poucos anos antes. Já os Estados Unidos seriam a continuidade dos desígnios nazistas – previamente derrotados pelos próprios soviéticos.

Diante da acusação dos conservadores de que não é um americano honesto e genuíno – o que se estende para todo o campo progressista, com os manifestantes pacifistas que se reúnem no centro da cidade ao seu redor, Charles Armstrong [Aleksandr Khanov] afirma que “estamos orgulhosos de Lincoln, Washington e Roosevelt.. Estamos falando de nossa excelente e antiga democracia, mas o que fazemos é completamente diferente das nossas palavras”. Debate semelhante ocorre na casa dos Steal, entre os representantes do nascente complexo industrial-militar e o soldado desmobilizado e pacifista Allan O’Connel [Nikolai Timofeyev], enteado de Steal.

Allan O’Connel - Em nosso tempo, um uniforme americano pressiona demais os ombros de um homem decente [...]. Estive em um dos campos de extermínio de Hitler há muito tempo. Arruinou meu espírito.

Upton Bruce - Agora eu o conto entre os vermelhos.

Doris Steal - Meu filho não pode ser vermelho!

McKennedy - Bruce! Allan! Meus amigos! Claro, as pessoas próximas dos comunistas expressam insatisfação com a nossa política externa. Mas os vermelhos querem paz! Mas queridos amigos! Nós queremos isso também! Mas temos que concordar. A autoridade da América não deve vacilar. Preocupamo-nos com a autoridade dos Estados Unidos. Sr. O’Connel! Vamos falar mais simplesmente? Sou um soldado ativo do exército americano...

... você é um soldado desmobilizado do exército dos EUA. Você ama a paz e eu amo a paz. Os Estados Unidos são mais importantes e mais caros do que nossas vontades e opiniões pessoais. Os EUA usaram uma armadura para criar ordem em todo o mundo. Você pretende, soldado desmobilizado do Exército dos

---

<sup>51</sup> De que a história do século XX seria a da luta entre a promoção da liberdade pelos EUA e o da servidão pela Rússia czarista.

Estados Unidos, ajudar sua terra natal com isso? Como está seu amor pela pátria, sr. O'Connel?

Allan O'Connel - Minha terra natal, General, são 140 milhões de americanos. E 135 milhões deles querem trabalhar e viver em paz. Esta é exatamente minha terra natal; e eu amo essa América. Mas você está falando pela América de invasores e violência. A guerra na Coréia não é suficiente para você. Você está se preparando para uma grande guerra [...]. Suas esperanças não se tornarão realidade. Antes de iniciar o seu roubo, você deve ser pisoteado [...]. Não queremos mais ruínas e dezenas de milhões de vítimas - aceite! Para isso, temos de te dar as costas antes que você jogue suas bombas atômicas, tubos de ensaio com bactérias, o chamado pó cinza-prateado... e todas as suas consequências cruéis. Você esqueceu de aprender com seus antecessores, que foram enforcados em Nuremberg (SEREBRISTAYA..., 1953).

A justiça não atinge os vilões. A eles é destinado o curso inexorável da História, com o fim revolucionário do capitalismo, a destruição da burguesia enquanto classe e a vitória do regime soviético e do proletariado mundial, segundo os manuais marxista-leninistas do partido – e, após a derrota da maior potência econômica europeia, que dispunha da indústria de quase todo o continente, não parecia ser uma ilusão distante:

Allan O'Connel - Vamos, meus amigos, para não acabarmos sob as rodas da administração da Justiça americana. Olhem para esses rostos – os rostos dos chacais de duas pernas!

Upton Bruce - Agora o xerife falará com você!

Allan O'Connel - Em algum momento você terminará seus dias na força, de acordo com o julgamento dos povos.

Upton Bruce - Não se esqueça, O'Connel, de que para você ainda existe neste mundo a cadeira elétrica!

Allan O'Connel - Você pode me executar, mas isso não salvará você (SEREBRISTAYA..., 1953).

Allan O'Connel, despedido de seu trabalho em Chicago por sua vinculação política com o movimento pacifista, logo no início da película afirma que: “Compartilho o destino de muitas pessoas na América. Especialmente soldados da linha de frente” – algo significativo para os ex-soldados soviéticos, desmobilizados aos milhões e agora empregados na reconstrução da parcela europeia do país. Talvez seja demais supor uma possível leitura do filme por parte do público, pelos soviéticos que lutaram na Grande Guerra Patriótica e se viram sob prisão, escrutínio ou deportação por parte do Estado, por pertencerem a etnias tidas como

suspeitas, por terem sido aprisionados pelos nazistas ou mantido demasiado contato com ocidentais.

Para um sistema politicamente estável como o do stalinismo tardio, manifestações e repressões sociais eram inimagináveis. A guerra civil dos nacionalistas brancos e a semi-declarada no campo durante os anos 1920 e começo da década de 1930, bem como a de muçulmanos na Ásia Central, eram um passado distante após a vitória que o fizera avançar até o coração da Europa<sup>52</sup>. A oposição manifestava-se sob a forma bárbara e sanguinária da guerrilha na Ucrânia e Báltico alimentada com o auxílio ocidental, que provocavam também as únicas vítimas raciais após as deportações em massa efetuadas por Stalin durante a guerra, com a caça de minorias étnicas promovida pelos guerrilheiros nacionalistas ao lado de seu combate antissoviético. As greves eram inconcebíveis numa ditadura do proletariado. Até que reemergiram rapidamente nos anos Khrushchev. Distúrbios raciais, repressão aos grevistas e manifestantes eram uma condição da sociedade americana que era aproveitada pela propaganda soviética sem uma contrapartida acusatória. A paz social interna soviética, retoricamente baseada na igualdade, era comparada com as causas da agitação e da repressão comandadas pelo regime rival, profundamente desigual em seu quadro social e na aplicação parcial e interessada da lei.

As pretensões políticas do regime estadunidense para a Europa Ocidental e o próprio espectro político americano seriam explicitadas pelo general McKennedy: “De maneira pacífica, agiremos até que enviaremos todo o vermelho da Europa Ocidental para trás das grades. Mesmo com a participação de alguns vermelhos claros” – a fração mais à esquerda dos sociais-democratas do período, na época, com uma plataforma bem distinta de seus atuais sucessores políticos.

Doris Steal - E nossa aclamada polícia, que criará a ordem americana em todo o mundo, mas não pode fazê-la em casa!

Harry Steal - Só fico com raiva quando nossos meninos pegam os negros e assim começam os protestos em todo o mundo.

Upton Bruce - E na vanguarda, é claro, escritores soviéticos.

Doris Steal - Quem se importa como lidamos com nossos negros?

McKennedy - Você está certo, senhora. Por trás de todas essas manifestações está o Comitê Nacional do Partido Comunista dos Estados Unidos. E por trás desse comitê - os russos vermelhos!

---

<sup>52</sup> OVERY, Richard. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Doris Steal - O que? Todos aqueles nas ruas são vermelhos russos?  
Upton Bruce - Não é bem assim, sra. Steal. Mas às vezes parece-me que esses melhoradores do mundo nos colocam na ponta dos pés.  
McKennedy - Você acha isso, Bruce? Como fosse! O importante é que tudo corra bem para nós. De maneira pacífica, agiremos até que enviaremos todo o vermelho da Europa Ocidental para atrás das grades. Mesmo com a participação de alguns vermelhos claros. E depois... (SEREBRISTAYA..., 1953).

A repressão aos manifestantes pacifistas e a perseguição policial aos negros segregados insere a acusação soviética de que a democracia liberal “burguesa” é uma falácia, uma máscara para a verdadeira ditadura – ao contrário da “democracia popular” ou ditadura do proletariado soviética. As cenas da prisão local abarrotada de dissidentes políticos e minorias perseguidas é uma perfeita inversão das denúncias americanas sobre o sistema soviético.

Xerife Smiles - Envolveu-se em política!  
Flossy Bates - Eu não fiz nada disso! Eu soquei um sacerdote no nariz, mas não me envolvi em política. Eu conheço as leis [...]. E seus touros não me deixaram ir, mas me colocaram em um carro com negros. Você não tem o direito de fazer isso – trancar uma dama branca com negros (SEREBRISTAYA..., 1953).

O sacerdote anglicano Gideon Smith (Valeriy Lekarev) prega por uma cruzada contra o comunismo, ordenada pelo próprio Cristo, que resolveu aparecer em meio ao seu culto, segundo ele, e recebeu perguntas como a do senador Howard (Joseph McCarthy? No auge da carreira, ordenando investigar as Forças Armadas em 1953) “Quanto tempo os vermelhos ficarão contra nós?”. Em sua teologia da prosperidade, afirma que Deus iluminaria os homens de negócio em suas decisões comerciais. E diante da senhora Steal (Sofiya Pilyavskaya), faz um lobby de origem divina para o Southern Trust para a aquisição do pó cinza-prateado. Repete o feito, em roupas de gangster, e em nome do próprio chefe Joe Twist (Aleksandr Pelevin), “irmão em Cristo”, e lembra que o seu ex-patrão e falecido marido de Doris Steal, professor O’Connel, acabara seus dias envenenado. Além de participar da tortura do cientista Steal para revelar os segredos da nova arma radioativa. Valeriy Lekarev, como costume no cinema soviético – e não apenas nele – costumava representar vilões. No mesmo ano fora Napoleão Bonaparte em *Korabli shturmuyut bastiony*. Sofiya Pilyavskaya fora a traiçoeira e

sabotadora Ministra da Alimentação Khristina Padera em *Zagovor obrechyonnykh*. Aleksandr Pelevin interpretara o chefe da SD (*Sicherheitsdienst des Reichsführers-SS*), a inteligência do partido nazista, e do serviço de informações sucessor da *Abwehr*, o *Reichssicherheitshauptamt*, RSHA, Walter Schellenberg, em *Sekretnaya missiya* [Missão secreta], 1950.

A religião de matiz conservadora é vista como misticismo, obscurantismo, charlatanismo e mesmo crime organizado, sendo associada com envenenadores. É classista e racista - Gideon Smith está sempre acompanhado por uma claqué ruidosa de brancos de classe média que sabotam a manifestação pacifista ou pela elite política, econômica e militar em suas visitas à casa dos Steal - quando não em conluio com o quadrilheiro Joe Twist. Essa imagem é bem diferente da criada para o sacerdote negro, que procura acalmar o gueto em apoplexia diante do iminente ataque da Ku Klux Klan. Este, não creditado especificamente no letreiro inicial, mas, como Ben Robinson (Dimitri Kolmogorov) e Mary Robinson (Zana Zanoni – nascida Zinaida Nikolaenko, ucraniana. Apesar da existência de uma colônia italiana nos antigos entrepostos genoveses do mar de Azov, na NEP, quando iniciou sua carreira, atores às vezes ainda assumiam nomes diferentes ou mesmo exóticos), e todos os figurantes negros em Fortskill e no gueto, nesta película, e muitos outros nas demais produções soviéticas anti-anglo-americanas, são brancos, eslavos, pintados de negros. Aparece junto à população pobre do *slum*, da “favela”. Além dessa relação classista, há ainda outra efetuada pela trilha de Mikhail Chulaki.

O cântico dos fanáticos conservadores de Smith não se parece em nada com músicas evangélicas americanas, como as dos mórmons, por exemplo. Tampouco a música entoada pelo sacerdote negro na favela trata-se de um *gospel* ou *spiritual* da população negra. Ambas são baseadas claramente no canto bizantino da Igreja Ortodoxa Russa. Para a audiência soviética isso era muito significativo. A mensagem é a de que a fé e a igreja poderiam servir aos poderosos e ao dinheiro, ou estar ligada ao povo. A distinção era propícia após a Concordata de Stalin com a Igreja, em 1943, em meio à política de reavivar o nacionalismo russo e a religião tradicional, parte importante de sua identidade. Com ela, a secessão entre a Igreja Ortodoxa e os Renovacionistas, ou Igreja Viva, adeptos do regime, rapidamente se

encerrou com a absorção da última pela primeira. Era uma reabilitação parcial da religião, com o lembrete de que seus membros sacerdotais nem sempre seriam isentos (isto é, fiéis ao partido e sua visão de mundo a partir da classe trabalhadora). A partir dessa construção de uma representação da religião do inimigo na Guerra Fria partia-se para uma recomendação para o comportamento da fé e da religião institucionalizada interna à URSS. A trilha sonora ganha corpo nesse momento. Ela, que existira muito brevemente em poucos momentos sem diálogos no filme, ressurgiu e torna-se elemento principal – seja para abafar o discurso de Armstrong, seja para reanimar os negros ameaçados.

O resto da trilha parece estar mais ligada ao trabalho do tcheco Antonín Dvořák em sua 9ª Sinfonia, dita Do Novo Mundo, do que um conhecimento direto da musicalidade americana. Como o tema do *spiritual* que marca o encontro de Mary e Ben Robinson. A trilha é reunida e resumida nos créditos iniciais. O público é preparado com blues e jazz melancólicos e uma marcha militar cadenciada por tambores ameaçadores que perfazem um crescendo. O militarismo americano parece esmagar sob suas botas os ritmos populares. O tema do corrupto e cínico McKennedy é humorístico, um xilofone que faz lembrar os trabalhos onomatopéicos de Leroy Anderson. Tambores marciais seguidos por um tema farsesco são o da Ku Klux Klan. Perfazem a ligação desta com o exército e a polícia, afirmadas nas imagens com a indiferença das forças de segurança diante de sua demonstração no centro da cidade, seu início atemorizante e ameaçador com tochas, chamas, capuzes e sombras, e ao mesmo tempo a facilidade com que a Klan é desbaratada pela união e barreira corporal formada pelos progressistas na entrada da favela negra.

O bar é visto como local de depravação, de domínio do lumpesinato: meretrizes e proxenetismo, bebida, vício e exploração, bêbados (o que era mais um lembrete interno para as campanhas antialcoolismo, relacionando-o ao inimigo), um grande quadro de boxeadores - lembrando da selvageria americana e do “cada um por si” -, ponto de encontro de criminosos, controlado por gangsteres, uma mostra da decadência do capitalismo também entre as classes baixas. É no bar que os membros da Klan se organizam e são animados com whisky e Coca-Cola oferecidos pelo mafioso Joe Twist, que procuram evitar que os negros aprisionados

sejam enviados para Chicago, onde talvez fossem absolvidos, os raptando para o enforcamento coletivo. Em outros filmes, como *Zastava v gorakh, Sekretnaya missiya, Nezabyvaemyy 1919 god* (Winston Churchill, notório amante da bebida para além de qualquer propaganda soviética, aparece rodeado por ela neste filme e no anterior), *Vstrecha na Elbe, Padenie Berlina, e Zagovor obrechyonnykh*, os personagens cercados por bebida alcoólica são poderosos burgueses, políticos e militares. Já em *Serebristaya pyl*, como em *Russkiy vopros e Proshchay, Amerika!* os bêbados são os lacaios vindos do lúmpen. Nos filmes soviéticos, os anglo-americanos comumente são retratados como alcoólatras, invertendo novamente a representação politicamente interessada hollywoodiana para os seus próprios fins de propaganda.

Em *Russkiy vopros* faz-se alusão clara a um assassinato do presidente Franklin Roosevelt, e não em uma morte natural causada por um derrame e o declínio de sua saúde em decorrência da poliomielite. Stalin acreditava que Roosevelt fora envenenado pelos setores mais conservadores de seu partido, que confiavam no alinhamento com seu vice de Missouri, e que pretendiam alijar a Inglaterra de um papel de igual status no mundo do pós-guerra<sup>53</sup>, configurando-o como bipolar e com campos unidos, sem uma divisão do campo capitalista entre o Império Britânico e o emergente império americano<sup>54</sup>. Sua impressão pessoal acabou por chegar às telas de cinema, com o filme de Mikhail Romm, disseminando uma teoria da conspiração entre o público que ainda não tivera contato com ela e reforçando as impressões daqueles, mais alinhados com a linha dura do partido, que a tomavam como certa. Se o trabalho de Romm é visual e sonoramente menos simplificado que o de Room e Armand, ainda assim a mensagem é simples e direta.

*Serebristaya pyl* incomodou muito o governo americano por tocar, acima de tudo, na questão racial, que manchava a imagem pública americana diante do mundo naquele momento. Apesar de não ter sido exibido nos EUA, recebeu notas

---

<sup>53</sup> WILSON, James. **Churchill and Roosevelt**: The big sleepover at the White House: Christmas 1941-New Year 1942. Columbus: Gatekeeper Press, 2015.

<sup>54</sup> O embaixador americano em Moscou, Averell Harriman, foi interpelado pelo próprio Stalin, no Kremlin, sobre as condições de saúde e de morte de Roosevelt. Segundo o embaixador, fora o momento em que presenciara o pético secretário-geral em seu estado mais abalado. Foi preciso acalmá-lo com promessas da continuidade da linha de Roosevelt agora sob o comando de Truman (BUTLER, Susan. **Roosevelt and Stalin**: portrait of a partnership. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015).

de repúdio do governo. Seu representante na ONU o acusou de ser uma ficção extravagante. O *New York Times* o descreveu como o mais venenoso filme antiamericano na história da indústria cinematográfica soviética<sup>55</sup>. Hollywood produzia filmes antissoviéticos que não se diferenciavam muito, como, por exemplo: *Fui comunista para o F.B.I.*, 1951, de Gordon Douglas; *Invasion, U.S.A.*, 1952, de Alfred Green; *A Cortina de Ferro*, 1948, de William Wellman; *Nuvens da tempestade* [The woman on pier 13, “I married a communist”], 1949, de Robert Stevenson; *Nunca me deixes ir*, 1953, de Delmer Daves; *The Red menace*, 1949, de R. G. Springsteen.<sup>56</sup>

## Conclusão

A diretriz que determinava que as diferentes apresentações da arte deveriam ser claras, abertamente didáticas, otimistas e relativamente simples pertenciam ao próprio realismo socialista como exposto nos debates político-administrativos e nos jornais soviéticos no princípio da década de 1930<sup>57</sup>. O partido, por meio de seus jornais, passara a pregar a adoção de sua estética e linguagem como regra, o que veio a acontecer em 1934-35<sup>58</sup>. Nessa época ganhou corpo o conceito de *partiinost* ou “partidarismo”, ou “espírito de partido”, aos quais ligariam-se os conceitos de *naradonost* (popular, voltado para as massas) e *ideinost* (idealista, segundo a nova sociedade em construção, defensor de seus valores) como fatores que o regime esperava encontrar nas obras do campo cultural soviético e na corrente do realismo socialista<sup>59</sup>. No entanto, com o início da Guerra Fria, esses princípios recrudesceram a ponto de tornar o trabalho do pessoal técnico em algo difícil de reconhecer a partir de suas produções passadas.

---

<sup>55</sup> CANNING, Charlotte. **On the performance front: US theatre and internationalism**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>56</sup> VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria – 1945-1954**. Niterói, 2006. Tese de Doutorado. UFF. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.

<sup>57</sup> LAWTON, Anna (org.). **The Red screen**. Londres: Routledge, 1992, p. 257.

<sup>58</sup> FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; TAYLOR, Richard. **Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany**. Londres: I.B. Tauris, 1998.

<sup>59</sup> HOBSBAWM, Eric (org.). **História do Marxismo, 9: O Marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 152-153; 208.

Os novos modelos de repressão, mais precisos e eficientes, conduziram os estúdios, diretores, roteiristas e pessoal técnico em geral a pensar em modelos e se ater a comportamentos que evitassem que o filme pudesse ser visto e compreendido de maneira oposta ao que o regime gostaria, como o diretor Aleksandr Dovzhenko provavelmente não o conseguiu em *Proshchay, Amerika!*, mas que Room e Armand sim. A simplificação da linguagem fílmica diminuiu as chances de uma leitura dúbia por parte da audiência, e de mensagens ambíguas por parte dos diretores.

O alegado fim do mercado consumidor sob Stalin não se concretizou nem mesmo no stalinismo tardio. Porém, seu poder para efetuar pressões sobre a produção diminuiu. Deu-se a fuga dos filmes didáticos para o escapismo ocidental hollywoodiano, europeu ocidental e nazista dos filmes apreendidos durante a guerra, ou para filmes soviéticos que procuravam se afastar dentro do possível de temáticas políticas, como os gêneros musicais, fantasia, etc. Stalin e seu ministro Jdanov parecem ter passado a pretensão do controle absoluto da produção e linguagem fílmica como meta, ao contrário dos anos 1930, período em que filmes que contrabalançavam críticas com elogios fugiam da censura e garantiam espaço nas telas. Não existia mais esse espaço para apresentar problemas e benefícios do regime. O resultado nos filmes políticos como *Serebristaya pyl* foi a coordenação da promoção da imagem do país para o público interno e externo e o ataque aos inimigos político-ideológicos externos do momento, utilizando-se inclusive da inversão da propaganda anticomunista e antissoviética divulgada nos filmes de Hollywood.

## **Referências bibliográficas**

### **Fontes Primárias**

ADMIRAL Nakhimov [Almirante Nakhimov]. Direção: Vsevolod Pudovkin. Moscou: Mosfilm, 1946. 1 DVD (88 minutos), P&B.

ADMIRAL Ushakov [Almirante Ushakov]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm, 1953. 1 DVD (108 min), color.

GEROI Shipki [Os heróis de Shipka]. Direção: Sergei Vasilyev. Leningrado/Sofia: Lenfilm/Boyana Film, 1954. 1 DVD (137 min), color.

KORABLI shturmuyut bastiony [Basthões da tempestade dos navios/Almirante Ushakov parte II]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm, 1953. 1 DVD (108 min), color.

MAKSIMKA. Direção: Vladimir Braun. Kiev: Dovjenko Kinostudiya, 1952. 1 DVD (78 min), color.

NEZABYVAEMYY 1919 god [O inesquecível ano de 1919]. Direção: Mikheil Chiaureli. Moscou: Mosfilm, 1951. 1 DVD (108 min), color.

PADENIE Berlina [A queda de Berlim]. Direção: Mikheil Chiaureli. Moscou: Mosfilm, 1950. 2 DVDs (151 min), color.

PROSHCHAY, Amerika! [Adeus, América!]. Direção: Alexander Dovjenko; Julia Solntseva. Moscou: Mosfilm, 1951. 1 DVD (70 min), color.

RUSSKIY vopros [Questão russa]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm, 1947. 1 DVD (91 min), P&B.

SEKRETNAYA missiya [Missão secreta]. Direção: Mikhail Romm. Moscou: Mosfilm, 1950. 1 DVD (98 min), P&B.

SEREBRISTAYA pyl [Pó de prata]. Direção: Pavel Armand; Abram Room. Moscou: Mosfilm, 1953. 1 DVD (102 min), color.

SHKOLA zlosloviya [Escola de fofoca]. Direção: Abram Room. Moscou: Mosfilm, 1952. 1 DVD (161 min), P&B.

SMELIIE lyudi [Pessoas ousadas]. Direção: Konstantin Yudin. Moscou: Mosfilm, 1950. 1 DVD (95 min), color.

SPORTIVNAYA Chest [Honra esportiva]. Direção: Vladimir Petrov. Moscou: Mosfilm, 1951. 1 DVD (107 min), color.

SUD chesti [Tribunal de honra]. Direção: Abram Room. Moscou: Mosfilm, 1948. 1 DVD (90 min), P&B.

V mirnyye dni [Em dias de paz]. Direção: Vladimir Braun. Kiev: Kievskaya Kinostudiya, 1950. 1 DVD (97 min), color.

VELIKAYA sila [Grande poder]. Direção: Friedrich Ermler. Leningrado: Lenfilm, 1950. 1 DVD (106 min), P&B.

VELIKIY perelom [A grande virada]. Direção: Fridrikh Ermler. Leningrado: Lenfim, 1945. 1 DVD (108 min), P&B.

VELIKIY voyn Albanii Skanderbeg [Scanderbeg, grande guerreiro da Albânia]. Direção: Sergei Yutkevich. Tirana/Moscou: Albfilm/Mosfilm, 1953. 1 DVD (120 min), color.

VSTRECHA na Elbe [Encontro no Elba]. Direção: Grigori Aleksandrov. Moscou: Mosfilm, 1949. 1 DVD (104 min), P&B.

ZAGOVOR obrechyonnykh [Conspiração dos condenados]. Direção: Mikhail Kalatozov. Moscou: Mosfilm, 1950. 1 DVD (103 min), color.

ZASTAVA v gorakh [Posto avançado nas montanhas]. Direção: Konstantin Yudin. Moscou: Mosfilm, 1953. 1 DVD (100 min), color.

### Fontes Secundárias

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BILTEREYST, Daniel; VANDE WINKEL, Roel. **Silencing cinema: film censorship around the world**. Londres: Palgrave, 2013.

BO, João Lanari. **Cinema para russos, cinema para soviéticos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013

BUTLER, Susan. **Roosevelt and Stalin: portrait of a partnership**. Nova York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2015.

CANNING, Charlotte. **On the performance front: US theatre and internationalism**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

DAVIES, Sarah. **Popular opinion in Stalin's Russia: terror, propaganda and dissent**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DEUTSCHER, Isaac. **Stalin**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. **El Cine, una visión de la historia**. Madrid: Akal, 2008.

FERRO, Marc. **História das colonizações**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FRANCISCON, Moisés W. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial** (1945-1991). Curitiba, 2019. Tese de Doutorado. UFPR. Área de Concentração: História, Cultura e Poder.

FÜRST, Juliane. **Late Stalinist Russia: society between reconstruction and reinvention**. Londres: Routledge, 2006.

GOLISZEK, Andrew. **In the name of Science**. Nova York: St. Martin's Press, 2003.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GRECHKO, A. **Missão Libertadora das Forças Armadas Soviéticas na Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Livraria Ciência e Paz, 1985.

HALLIDAY, Fred. **Génesis de la Segunda Guerra Fría**. Cidade do México: F.C.E., 1989.

HARRIS, Sheldon. **Factories of death: Japanese biological warfare, 1932-1945, and the American cover-up**. Nova York: Routledge Press, 2002.

HOBBSAWM, Eric (org.). **História do Marxismo, 9: O Marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HORNBLUM, Allen. **Acres of skin: human experiments at Holmesburg prison**. Nova York: Routledge, 1998.

HORNBLUM, Allen; NEWMAN, Judith; DOBER, Gregory. **Against their will: the secret history of medical experimentation on children in Cold War America**. Nova York: Palgrave-Macmillan, 2013.

KENEZ, Peter. **Cinema and Soviet society: from the Revolution to the death of Stalin**. Londres: I.B. Tauris Publishers, 2001.

LAWTON, Anna (org.). **The red screen: politics, society, art in Soviet cinema**. Londres: Routledge, 1992.

LEBARON, Wayne. **America's nuclear legacy**. Commack: Nova Publishers, 1998.

LECH, Raymond. **Broken soldiers**. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

LEE, Martin; SHLAIN, Bruce. **Acid dreams, the complete social history of LSD: the CIA, the sixties, and beyond**. Nova York: Grove Press, 1992.

LEWIN, Moshe. **O fenômeno Gorbachev: uma interpretação histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- LEWIN, Moshe. **O século soviético**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- LIEHM, Mira; Antonín LIEHM. **The most important art: Soviet and Eastern European film after 1945**. Berkeley: University of California Press, 1980.
- LOUE, Sana. **Textbook of research ethics: theory and practice**. Nova York: Springer, 2000.
- LUMPKINS, Charles. **American pogrom: the East St. Louis race riot and black politics**. Athens: Ohio University Press, 2008.
- MAISKI, I. **Quién ayudó a Hitler**. Moscou: Progreso, s/d.
- MCCOY, Alfred. **A question of torture: CIA interrogation, from the Cold War to the War on Terror**. Nova York: Metropolitan Books, 2006.
- MEDVEDEV, Z.; MEDVEDEV, R. **Um Stalin desconhecido**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MILLER, Jamie. **Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin**. Londres: I.B. Tauris, 2010.
- MORENO, Jonathan. **Undue risk: secret State experiments on humans**. Nova York: Routledge, 2013.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, nº 38, p. 11-42, 2003.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- OVERY, Richard. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- PAOLA, Frederick; WALKER, Robert; NIXON, Lois (orgs.). **Medical Ethics and Humanities**. Sudbury: Jones & Bartlett Publishers, 2009.
- PERNI, Holliston. **A heritage of hypocrisy**. Union Dale: Pleasant Mount Press, Inc., 2005.
- POSPELOV, Pyotr (org.). **La Gran Guerra Patria de la Unión Soviética**. Progreso: Moscou, 1975.
- POSPELOV, Pyotr (org.). **Istoria Velikoi Otecestvennoi Voiny Soiuza**. Moscou: Voenizdat, 1960-65. 6v.

ROLLBERG, Peter. **Historical dictionary of Russian and Soviet cinema**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

SEGRILLO, Angelo. **Rússia: Europa ou Ásia? A questão da identidade russa nos debates entre ocidentalistas, eslavófilos e eurasianistas e suas consequências hoje na política da Rússia entre Ocidente e Oriente**. Curitiba: Prismas, 2016.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Souza; LAPSKY, Igor. **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SPRING, Derek; TAYLOR, Richard. **Stalinism and Soviet cinema**. Abingdon: Routledge, 2013.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria – 1945-1954**. Niterói, 2006. Tese de Doutorado. UFF. Área de Concentração: Cultura e Sociedade.

WILSON, James. **Churchill and Roosevelt: The big sleepover at the White House: Christmas 1941-New Year 1942**. Columbus: Gatekeeper Press, 2015.

YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

ZHILIN, Pavel (org.). **La Grand Guerra Patria de la Unión Soviética: 1941-1945**. Moscou: Progreso, 1985.

## Anexos



**Fig.1.** Autoestradas americanas abarrotadas de painéis publicitários, na visão soviética rodada na recentemente capitalista Lituânia. No QG do Exército em Washington, pouco antes do general McKennedy entrar, o mapa de projeção azimutal destaca rotas das esquadrilhas de bombardeiros estratégicos estadunidenses nos continentes americano e europeu em direção à URSS. SEREBRISTAYA..., 1953.



**Fig.2.** As duas faces da religião organizada: conservadora, mística, obscurantista, elitista, ou progressista, popular, igualitária. SEREBRISTAYA..., 1953.

Recebido: 18/09/2020  
Aprovado: 29/07/2021