

O Brasil na animação russa dos anos 20: *O Correio*, de Mikhail Tsekhanóvski

David Gomiero Molina¹

Resumo: O artigo analisa a visão de Brasil presente na animação soviética *O correio*, de Mikhail Tsekhanóvski (1889-1965), e compara as versões do filme realizadas pelo autor em 1929 e 1964, com destaque para a primeira. Trabalha-se, igualmente, o poema de mesmo título que inspirou a animação, escrito em 1927 e destinado ao público infante-juvenil pelo escritor Samuil Marchák. Como pano de fundo, investiga-se a construção da imagem internacional de Brasil nas primeiras décadas do século 20 – em especial a “diplomacia de prestígio” implementada pelo Barão do Rio Branco – sob o contexto das políticas públicas e dos movimentos estéticos em voga nos primeiros anos da revolução bolchevique.

Palavras-chave: Mikhail Tsekhanóvski; animação soviética; Samuil Marchák; relações Brasil-URSS.

¹ Universidade de Chicago.

Os anos 1920 marcam a entrada, de forma mais ostensiva, das Américas e particularmente do Brasil na consciência cultural de literatos e cineastas soviéticos, o que caracteriza um momento bastante especial da relação Brasil-União Soviética. Na década em questão, autores como Ilf e Petrón e Samuil Marchák dançam maxixe e sonham um Brasil (especialmente um Rio de Janeiro) em suas obras, nas quais o país – marcado por um certo “exotismo” rítmico e físico (das pessoas e da paisagem) – ora surge como um outro distante e ensolarado da Rússia nevada, ora como irmão assolado por questões políticas e sociais similares, tais como corrupção e proteção de grupos oligárquicos poderosos (encarnada entre nós na política de valorização do café). Nesse quesito, para Ilf e Petrón, a grande diferença entre o Rio de Janeiro e a Rússia soviética estava no grau de explicitude da malandragem brasileira: o que, na visão dos autores, ocorria, na Rússia, a portas fechadas, no Brasil era praticado às claras e tornava-se, em

certos casos, até mesmo política governamental (Ilf e Petrón, 2015).

O intuito deste artigo é analisar um elo cinematográfico em meio a essa corrente de representações brasileiras na União Soviética dos anos vinte, a saber, a animação *O correio* produzida pelo ilustrador e animador russo Mikhail Tsekhanóvski em 1929. Para compreender a visão de Brasil presente na obra de Tsekhanóvski com mais profundidade, porém, passaremos, antes, por quatro temas importantes: 1) o contexto histórico da União Soviética nos anos vinte, privilegiando em especial as mudanças sociais que servem de pano de fundo para o internacionalismo do comunismo soviético naquele momento; 2) a política externa brasileira de 1905 a 1927, sobretudo a chamada “diplomacia de prestígio” do Barão do Rio Branco e da política externa hiperativa de alguns de seus sucessores, que colocam o Brasil, talvez pela primeira vez desde Pedro II, de volta ao campo de visão cultural e político russo; 3) a fonte literária da animação, o poema de mesmo nome, *O*

correio, do poeta Samuil Marchák, que serve como uma espécie de homenagem à capacidade de integração protoglobalizante do sistema de correios internacional e 4) o projeto estilístico-cinematográfico do próprio Tsekhanóvski. Ao final, compararemos a visão de Brasil apresentada por Tsekhanóvski em duas versões autorais da animação *O correio*: a versão muda de 1929 e a sonora de 1964.

1. A Revolução Russa e o contexto cultural soviético nos anos 20

A revolução russa de 1917 – o golpe bolchevique de outubro/novembro –, é importante ressaltar, não visava apenas mudar a estrutura administrativa do país. Para além da estatização de propriedades e coletivização de terras em cooperativas que buscassem uma distribuição mais equitativa dos meios de produção, o governo bolchevique liderado por Vladimir Lênin via-se como arquiteto de uma nova cultura proletária, a qual ultrapassaria em qualidade e rigor as anteriores produções culturais

burguesas. Logo após a revolução, Lênin substituiu o ministro da cultura por uma nova agência, o *Narkompros*, Comissariado do Povo para a Educação, sob a direção do intelectual revolucionário Anatóli Lunatchárski (1875-1933). Seu primeiro ato foi implantar uma diretriz, difundida ainda em novembro de 1917, que afirmava que a educação deveria ter um papel primordial em um governo democrático popular. A medida, de fato, democratizou o acesso a instituições de ensino superior, deu início a uma campanha de combate ao analfabetismo e promoveu uma fissão entre a Igreja Ortodoxa e o sistema educacional (Fitzpatrick, 2002b). Deste período também é a criação do *Komsomol*, a Liga Comunista Jovem, que procurava inculcar os novos valores de igualdade, raciocínio lógico e rejeição dos vícios da sociedade tsarista – especialmente o álcool – em jovens de 14 a 28 anos. Um grupo ainda mais jovem formado nesse período foi o dos pioneiros, facilmente reconhecidos por seu uniforme com uma flanela vermelha em volta do pescoço. Inspirados nos escoteiros americanos,

esses jovens juravam proteger a pátria, viver de acordo com as diretrizes de Lênin e fazer o que fazem todos os grupos de escoteiros ao redor do mundo: nós em cordas, o exercício da sobrevivência na floresta e a dedicação ao trabalho comunitário (Fitzpatrick, 2002a).

Outra característica social importante dos anos 20 na União Soviética é a emancipação das mulheres. Uma figura importante nesse período foi a renomada revolucionária Aleksandra Kollontai (1872-1952), que serviu como comissária de previdência social no governo Lênin. Algumas medidas importantes do período foram: a remoção do casamento das mãos da Igreja Ortodoxa e a transformação da cerimônia num rito puramente secular, em que o casal ia ao cartório (o ZAGS) e saía de lá casado; e a admissão de casos de divórcio unilaterais (qualquer uma das partes poderia terminar um casamento, lei que permitiu que milhares de mulheres se desvencilhassem de situações de violência doméstica). Uma última medida foi a legalização do aborto, considerada inicialmente uma

medida temporária, isto é, uma resposta ao número crescente de crianças abandonadas, o qual havia aumentado exponencialmente com as várias revoluções, com a Grande Guerra (I Guerra Mundial) e com a longa guerra civil que perpassa o período (Schneider, 2017; Stites 1978; Ilic, 2018).

Como mencionado acima, a religião foi um alvo direto da revolução: além da destruição de igrejas e a apropriação de relíquias religiosas para o pagamento de dívidas, a mudança do calendário juliano para o gregoriano - que alinhou a União Soviética com os outros países ocidentais - desagradou profundamente a Igreja (o calendário juliano era marcado por festas religiosas) (Young, 1997; Shevzov, 2003).

Nas artes e na literatura, a despeito da violenta guerra civil liderada por Lev Trótski, grande defensor da revolução comunista internacional, houve uma verdadeira explosão criativa com a revolução de 1917, em especial, após a instituição da Nova Política Econômica, a NEP, que permitiu um grau de abertura, uma economia de mercado limitada, o que aliviou um

pouco os custos econômicos da guerra e do processo de estatização da economia. Entre as vertentes artísticas principais destaca-se o futurismo russo, que tem em Vladímir Maiakóvski (1893-1930) sua figura mais conhecida. O futurismo de Maiakóvski é marcado pela celebração de máquinas e tecnologia, do próprio comunismo (e da figura do líder) e pela rejeição-reinvenção de estruturas poéticas anteriores, o que implica em certo desdém pela literatura clássica de Púchkin, Gógol, Tolstói, Turguêniev e Dostoiévski. Nas artes visuais, a contribuição fundamental adveio do construtivismo de Vladimir Tátlin e El Lissitzky, que celebra a matéria ela mesma, a forma incompleta, a construção que antevia o futuro da mulher e do homem soviéticos (Kiaer, 2008; Lodder, 1985). No cinema, o período vê o embate entre visões de montagem: o cinema de atrações de Serguei Eisenstein (1898-1948) - presente, por exemplo, no clássico *O encouraçado Potemkin*, de 1925 - e o documentarismo ou cine-realismo de Dziga Viértov (1896-1954), uma espécie

de continuação cinematográfica do construtivismo de Tátlin.

Em suma, esse é o contexto soviético em que surgem as obras de Marchák e Tsekhanóvski, que abordaremos nas seções finais deste artigo: um país em plena guerra civil, que implantava a Nova Política Econômica, ao mesmo tempo em que tratava com carinho a educação e as políticas sociais, e que ainda sonhava, nas artes e na vida, com utopias futuras que adviriam do comunismo ainda em formação. É nesse momento que o Brasil retorna ao campo de visão dos russos, e isso se dá como resultado de uma política externa extremamente ativa nos 15 anos anteriores. Voltemo-nos, então, para a atuação internacional do Brasil até 1927.

2. Diplomacia de Prestígio e Hiperativismo Diplomático (1905-1927)

A grande figura da diplomacia brasileira nas primeiras décadas do século 20 foi José Maria da Silva Paranhos Jr., o Barão do Rio Branco (1845-1912). Filho de um importante estadista brasileiro do século 19, o

Visconde do Rio Branco, o Barão foi ministro das relações exteriores do Brasil entre os anos 1902 e 1912, e teve uma atuação fundamental na projeção internacional do país na década seguinte. Algumas das principais ações do Barão nesse período incluem a compra mal disfarçada do Acre junto ao governo da Bolívia ratificada no tratado de Petrópolis de 1903; o uso de um americanismo pragmático para proteger os interesses externos do Brasil, como a contenção dos movimentos imperialistas europeus e o avanço da economia²; e, o ponto que é o mais importante para os objetivos deste texto, a saber, o emprego da chamada diplomacia de prestígio, a qual visava aprimorar a presença e a relevância do Brasil mundo afora (SANTOS, 2018).

Nesse período, o Barão envia representantes brasileiros a todos os países da América do Sul, o que é um grande avanço se levarmos em conta que, no governo Campos Sales (de 1898 a

1902), o Brasil só contava com enviados em quatro países do continente; ele também eleva, em 1905, a legação brasileira nos Estados Unidos à condição de embaixada; envia representantes para o Japão e recebe diplomatas otomanos no Rio de Janeiro; organiza, em 1906, a Conferência Interamericana do Rio, marcada pela construção do Palácio Monroe³; coordena a participação do Brasil na conferência de Haia de 1907, conhecida pelo célebre discurso de Rui Barbosa (1849-1923), uma defesa do princípio da igualdade jurídica entre as nações; e articula a escolha de um brasileiro como primeiro cardeal sul-americano junto ao Vaticano, Dom Joaquim Arcoverde.

As duas grandes revoluções pelas quais passa a cidade do Rio de Janeiro neste período, a reforma sanitária promovida por Oswaldo Cruz e a Reforma Pereira Passos – uma revisão do espaço urbano da cidade aos moldes do Barão Haussmann em Paris –

² É neste período que os Estados Unidos passam a defender a chamada Doutrina Monroe, “a América para os americanos” e se tornam os maiores consumidores de café do Brasil num momento em que o produto é ainda a estrutura basilar da economia brasileira.

³ O palácio Monroe foi concebido originalmente para ser o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de St. Louis, em 1904 e haveria de ser a sede do Senado Federal. Foi demolido em 1976 a partir de uma autorização do presidente Geisel.

contribuíram para uma mudança no reconhecimento internacional da cidade: vista anteriormente como o “cemitério dos estrangeiros”, a capital passa a ter uma fachada atrativa e começa a sediar dezenas de conferências regionais (Chalhoub, 2018; Carvalho, 1987).

Quando em fevereiro de 1912, no meio do carnaval, morre o Barão do Rio Branco, uma multidão sai às ruas para prestar homenagens ao estadista. O legado do Barão para a projeção internacional do Brasil é, de fato, difícil de exagerar: segundo seu biógrafo Luis Cláudio Vilafañe Santos, a passagem pelo barão à frente do Ministério das Relações Exteriores gera consequências como a visão internacional do Brasil como um país que valoriza o direito internacional; o reaparelhamento das forças armadas, tanto o exército (que envia jovens oficiais para treinamento na Alemanha) como a marinha (o Brasil compra, da Inglaterra, alguns dos navios mais poderosos do mundo); a definição (sem guerra) de 10 fronteiras com os vizinhos latino-americanos; um americanismo de tipo pragmático, usado como estratégia para viabilizar os

interesses nacionais; e, o mais importante aqui, a valorização do prestígio internacional brasileiro. De país ignorado, periférico, abandonado e confuso (características que eram atribuídas igualmente ao restante da América Latina), o Brasil consegue, enfim, recuperar um pouco do respeito internacional que tivera durante o império. (Santos, 2018; Ricupero, 2016)

O primeiro sucessor do Barão à frente do Ministério das Relações Exteriores do Brasil foi o catarinense Lauro Müller (1863-1926). Em resposta a uma guerra civil que rapidamente se agravava no Paraguai, Müller envia um telegrama ao embaixador em Washington com o objetivo de perguntar aos Estados Unidos o que fazer da situação. O então embaixador brasileiro em Washington, Domício da Gama, que substituiu Joaquim Nabuco, fica indignado com a subserviência do ministro, argumentando que isso prejudicaria o prestígio internacional do país – tão duramente conquistado no período anterior. Na historiografia futura das relações internacionais brasileiras, o telegrama de Müller tornar-se-ia uma

espécie de símbolo da política externa do país durante todo o período até 1930, o que é, na verdade, uma enorme simplificação. A política externa que se segue à chancelaria do Barão é, até 1927, caracterizada não por um americanismo ideológico - há, inclusive, várias rugas com os Estados Unidos, em especial, no que concerne ao preço do café - mas, como sugere Eugênio Vargas Garcia, por uma divisão de prioridades entre as Américas e a Europa. Do lado americanista, o Brasil, ao lado de Chile e Argentina, participa da Conferência de Niagara Falls, de 1914, criada para tentar resolver a questão de Vera Cruz, uma intervenção feita pelos Estados Unidos no México em 1913; igualmente, o Brasil não entra na Primeira Guerra Mundial logo no começo, em parte porque os Estados Unidos também haviam declarado neutralidade, e em parte porque o Brasil queria continuar fazendo comércio com os países europeus beligerantes. A desculpa jurídica para a não participação do Brasil na guerra foi, contudo, a presença de uma cláusula pacifista na constituição brasileira de 1891; o Brasil, porém, volta atrás em sua

decisão, não apenas por conta da participação americana na guerra, mas por questões comerciais anglo-francesas, que encorajam o rompimento de relações diplomáticas com a Alemanha. Há, portanto, no período, interesses divididos: tanto europeus quanto estadunidenses (Garcia, 2006).

Ao fim da guerra, o Brasil terá três representantes na Conferência de Paz de Paris, uma delegação bastante substancial, cujo prestígio aumentou ainda mais quando o chefe da delegação, Epitácio Pessoa (1865-1942), é eleito Presidente da República durante as negociações. O Brasil se torna membro fundador da Liga das Nações e tem participação ativa nas decisões do conselho da Liga como membro não-permanente.

A extrema atividade externa do Brasil, que denota um certo "hiperativismo", termina com a conferência de Locarno, em 1925, na qual se reúnem os chanceleres Aristide Briand, da França, Lord Chamberlain, do Reino Unido e Gustav Stresemann, da Alemanha. Com medo de uma aproximação ainda mais íntima entre

Alemanha e União Soviética, as outras potências europeias decidem que a Alemanha deveria ser reincorporada ao sistema internacional como membro permanente do conselho da Liga das Nações. O Brasil, porém, se opõe categoricamente a essa posição e ameaça se retirar caso a Alemanha se juntasse. Como a estrutura do conselho da Liga era um tanto idealista – todas as decisões tinham de ser tomadas por consenso – o voto negativo do Brasil era, para todos os efeitos, um veto à entrada da Alemanha. A intransigência do país foi muito malvista pelos colegas europeus, e levou o Brasil a se retirar da Liga das Nações em 1925, decisão que foi confirmada no ano seguinte. A partir de 1927, portanto, no governo Washington Luís, a atuação externa brasileira seria muito mais discreta, direcionada ao próprio continente: após anos de atividade internacional intensa em fóruns multilaterais, o Brasil, dos anos finais da década de 20 até a tomada do poder por Getúlio Vargas em 1930, passaria a se

preocupar tão só com a América e as Américas (Garcia, 2000).

3. Samuil Marchák: *O correio, o poema*

É justamente no ano de 1927 que o poeta de literatura infanto-juvenil soviético Samuil Marchák (1887-1964) escreve o poema *O correio*⁴. O poema possui 10 divisões e 26 estrofes, e apesar de contar com várias mudanças de métrica, predomina o tetrâmetro trocaico. O trecho inicial serve apenas como introdução do herói do poema, o carteiro: “Quem bate à minha porta carregando uma bolsa pesada?”, pergunta-nos o eu lírico; “é ele, o carteiro de Leningrado transportando cartas de Tiflís, Taganróg, Tambóv e Baku”. No segundo trecho encontramos uma primeira tentativa frustrada de entrega de carta para o camarada Jitkóv. Jitkóv não está em casa; voou para Berlim. No terceiro, acompanhamos Jitkóv enquanto voa pelos ares; atrás dele, entretanto, estão os carteiros diligentes,

⁴ Para um espetacular resumo da obra de Marchák e sua colaboração com vários ilustradores, Tsekhanóvski inclusive, ver MOUNTIAN, D. (2020). Monteiro Lobato e

Samuel Marchák através de seus ilustradores. RUS (São Paulo), 11(15), 63-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168155>

transportando a carta de trem até a Alemanha. Segue-se, então, a primeira das muitas tentativas, no poema, de dar a cada um dos carteiros locais um certo caráter nacional – veremos a seguir como será descrito o carteiro brasileiro – mas aqui estamos em Berlim, e diz-se do carteiro alemão que os botões de sua casaca brilham “como a eletricidade” e as dobras de sua calça estão passadas “de acordo com as regras da ciência” (O estereótipo do alemão racional, pontual, trabalhador e científico vem de longe na literatura russa: seu exemplo mais conhecido é o personagem Stolz no romance *Oblómov*, de Gontcharóv). A busca pelo camarada Jitkóv em Berlim, porém, também não dá em nada: Jitkóv parte para Londres!

Na metade do poema, Marchák mais uma vez apela para uma visão mais estrutural do sistema de correios internacional: ao invés de focar no enredo em questão – as sucessivas tentativas de entrega da carta e as várias viagens de Jitkóv pelo mundo – o poeta olha tudo de cima, vê a carta como a parte de um todo, o exemplo de um processo regrado que apresenta uma

certa honra e beleza em sua sistematicidade (lembrem-se que a lógica e a eficiência são valores importantes do chamado novo homem soviético dos anos 20). A quinta divisão do poema, então, celebra o envio da carta como parte de um embrulho que é mandado regularmente de Berlim a Londres. O envio tem certa magia exatamente por não requerer uma entrega individual, isto é, que uma pessoa fisicamente leve a carta de um a outro país.

Na seção seguinte, a sexta, descendo do ônibus, o senhor Smith – o carteiro inglês, com seu boné azul – caminha em Londres pela rua Bobkin e bate à porta do endereço em questão, em busca do camarada Boris Jitkóv. O porteiro atende e, olhando por cima de seus óculos, diz a frase fatídica: “Boris Jitkóv...partiu para o Brasil”. A alternância entre indivíduo e sistema acontece mais uma vez no trecho seguinte, o qual foca na partida do navio que carrega a carta de Jitkóv para o Brasil. Toda a ênfase está no guardar das malas, no proteger as cartas do mar, enfim, nos meios e forças que permitem

que a carta persiga Jitkóv até a distante América do Sul.

Eis aqui a oitava parte do poema na íntegra⁵:

Sob as palmeiras do Brasil,
Exausto de calor
Caminha Dom Basílio,
O carteiro brasileiro.

Carrega nas mãos uma carta
Amassada e estranha.
No selo – um carimbo postal
Estrangeiro.

A inscrição acima do nome indica
Que o destinatário
Deixou o Brasil,
Retornou a Leningrado.

(MARCHÁK, 1933)⁶

Como é possível perceber no trecho, o poema de Marchák não revela muito sobre a visão de Brasil do autor para além de três detalhes, os quais também caracterizarão a versão cinematográfica de Tsekhanóvski: 1) as palmeiras; 2) o calor; e 3) o nome do entregador, Dom Basílio, que para além das ressonâncias de nobreza (“Dom” Quixote, “Dom” Pedro I) e dos paralelos com aquele outro

Basílio, o “Primo” do romance publicado em 1878 pelo português Eça de Queiroz, não dizem quase nada, ou até confundem a visão de Brasil do autor. Como veremos a seguir, as imagens de Tsekhanóvski contribuem para aprofundar a visão de Marchák.

Nos últimos dois trechos do poema, a carta é, enfim, entregue. Ao final, ouvimos a voz do próprio Jitkóv, que nos dá mais um detalhe sobre a visita ao Brasil: ele estivera na Amazônia. O poema termina com uma celebração do trabalho postal: “Glória e honra aos carteiros, cansados e empoeirados; glória e honra, com uma bolsa pesada na alça”⁷.

4. Mikhail Tsekhanóvski: O correio, a animação

O interesse de Mikhail Tsekhanóvski (1889-1965) pela animação começa como uma tentativa de alinhar a prática de ilustrações de obras literárias

⁵ Tradução do autor.

⁶ Texto original: “Под пальмами Бразилии,/От зноя утомлён,/Шагает дон Базилио,/Бразильский почтальон./В руке он держит странное,/Измятое письмо./На марке – иностранное/Почтовое клеймо./И надпись над фамилией/О том, что

адресат/Уехал из Бразилии/Обратно в Ленинград.”

⁷ *Ibid.* Texto original: “Честь и слава почтальонам,/Утомлённым, запылённым./Слава честным почтальонам/С толстой сумкой на ремне!”

(especialmente obras para crianças) com os vários movimentos de vanguarda que caracterizaram a arte soviética dos anos 1920, entre eles o construtivismo e o futurismo. Como a esmagadora maioria dos diretores do período, porém, Tsekhanóvski nunca atingiu o ideal modernista da abstração total, não apenas porque o chamado “formalismo” começava a ser duramente criticado pelas autoridades soviéticas, mas também porque os artistas respondiam predominantemente a encomendas específicas. A principal influência no estilo de ilustração de Tsekhanóvski vem da escola de desenho fundada por Vladimir Lébedev (1891-1967) em Leningrado na mesma época. Como escreve Laura Pontieri, Lébedev via no livro ilustrado infantil um gênero artístico importante, no qual o ilustrador e o autor dividiam a responsabilidade sobre o direcionamento estético da obra (ambos os nomes, do autor e do

ilustrador, apareciam nas capas das publicações do período) (Pontieri, 2012).

O correio, de 1929, foi o primeiro filme de Tsekhanóvski e surgiu a partir de uma série de ilustrações que ele produzira para o poema de Marchák em 1928. Ao animar suas próprias ilustrações, Tsekhanóvski escolhe um estilo de animação “moscovita”, em recortes⁸. No ano seguinte, porém, em 1930, Tsekhanóvski acrescenta uma composição musical de Vladimir Dechevóv (1889-1955) ao filme original, transformando *O correio* na primeira animação sonora da história do cinema soviético. Essa versão, entretanto, com o tempo foi perdida. Em 1964, contudo, Tsekhanóvski volta ao projeto e refaz totalmente o filme, utilizando também um arranjo da composição original. Na nova versão o animador abandona os recortes da primeira versão, preferindo utilizar uma técnica mais atual: o desenho em folhas de celuloide

⁸ A versão original do filme pode ser acessada em:

https://www.youtube.com/watch?v=p9_wDyAp1tI&ab_channel=%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1

https://www.youtube.com/watch?v=p9_wDyAp1tI&ab_channel=%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1

transparente. O resultado é um filme completamente diferente⁹.

Na versão original de 1929, a característica fundamental de *O correio* é o ritmo. Como enfatiza Pontieri, a composição dentro do quadro e a edição das imagens criam um fluxo de representações que controla a tensão da narrativa, ao mesmo tempo em que acenam diretamente para o construtivismo de Lissitzky ou Tátlin. Outro fundamento crucial é a mudança de andamento produzida pela alternância entre imagem e intertítulos. Estes últimos aparecem na tela com caracteres de diversos tamanhos e formatos, reproduzindo por meio da diversificação do estilo tipográfico as mudanças de tom dos versos de Marchák (Pontieri, 2012, p. 5-36). A principal característica que os filmes de Tsekhanóvski dividem com a arte de vanguarda, portanto, é o ritmo. Tsekhanóvski escreve em seu diário que a essência de *O correio* é o movimento puro, e que o “prazer em assistir o filme

deve surgir da sensação de movimento ininterrupto e diverso” (Tsekhanóvski, 2001). De fato, o dinamismo da tecnologia, da energia e das máquinas – a fé no futuro mecânico – é uma das tônicas do filme.

Mas... e o Brasil? O trecho dedicado ao Brasil no filme de Tsekhanóvski começa com a imagem de um homem fumando um charuto e suando. Vê-se, a seguir, um grupo de pessoas carregando bagagens para dentro do navio. Uma chaminé lança fumaça. A geometria de ângulos chama atenção: a primeira visão que temos do navio é de cima, voltado para o topo da tela. Depois vemos o navio se movimentar em direção ao limite direito da tela. O corte seguinte é uma visão de lado do navio, gerando uma sensação de tridimensionalidade que só se desenvolve na cena seguinte. **(Figura 1)**

⁹ Para a versão de *O correio* refeita em 1964 ver: https://www.youtube.com/watch?v=khF47qdAHvU&ab_channel=%D0%9C%D1%83%D0%B%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8

[%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%B8%D0%A1%D0%BE%D1%8E%D0%B7%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC](https://www.youtube.com/watch?v=khF47qdAHvU&ab_channel=%D0%9C%D1%83%D0%B%D1%8C%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8)



Figura 1

Pouco tempo depois há uma nova mudança de perspectiva: vemos as nuvens se movimentando, o olhar de alguém que vê os céus do convés. Com um corte súbito marcado por um raio, Tsekhanóvski direciona, finalmente, a frente do navio para a parte inferior da tela mostrando mais um ângulo do barco em sua tridimensionalidade. Tendo passado por todos os pontos cardeais, o animador agora cria um senso de expectativa ao alternar entre imagens de uma onda que se quebra no limite direito da tela, raios e o movimento do barco, que ameaça se chocar...contra a tela.

A velocidade dos cortes aumenta conforme os raios ameaçam o navio. Quando a tensão chega a um ponto culminante, Tsekhanóvski experimenta mostrar o navio num ângulo vertical

inusitado: a proa do navio voa pelos ares, prestes a se chocar contra a superfície da água. Para além da redução dos intervalos entre as imagens, o suspense do episódio só aumenta com a alternância entre composições verticais e horizontais. Em meio à tempestade, temos a primeira visão do Brasil: uma praia com palmeiras que balançam ao vento.



Figura 2

No trecho seguinte caem na água alguns dos tripulantes do navio. Um sinal de alerta é emitido e os marinheiros correm para tentar se salvar. Quando todos os tripulantes agarram uma boia com a inscrição “Europa,” faz-se clara a imagem da América do Sul como lugar longínquo, desestabilizante e perigoso. Lembremos do poema de Marchák: nele, o carteiro é um herói por passar por

dificuldades e perigos para fazer o seu dever, motivo que também anima o documentário de Viértov (também de 1929), *O homem com a câmera de cinema* (neste, porém, é o cineasta que passa por contratempos reais para capturar a imagem perfeita). A instabilidade direcional da cena termina com a aparição do cão do camarada Jitkóv (aqui sob o nome Prutkóv), que nada em linha reta até a costa brasileira. A seguir, vemos o próprio Prutkóv seguido do corajoso carteiro, num barquinho a vela.

Quando chegamos à praia, finalmente conhecemos Dom Basílio, o carteiro brasileiro. **(Figura 2)** Todo de branco, entre as palmeiras, ele caminha com sua bolsa e chapéu, e portando na boca algo que parece ser um cachimbo longo. Eis a visão de Brasil de Tsekhanóvski em 1929: roupa branca, cachimbo, natureza, praia, calor.

Apesar de contar com um arranjo da música original de Dechevóv, a versão sonora de 1964 é, esteticamente, mais convencional. O trecho brasileiro começa no mesmo lugar, no acesso ao navio, mas desta vez tudo é mais óbvio e explicitado. Se a aparição do Brasil no

filme anterior retratava uma paisagem praiana ambígua, aqui vemos imagens com a assinatura do Rio de Janeiro. Apesar da convencionalidade da representação dessa segunda versão, há ecos importantes da primeira no movimento das ondas, no corte entre o sinal de alerta e o movimento dos marinheiros, e na linearidade do cão, que ainda nada em direção à costa.

Abandonando os intertítulos, a chegada ao Brasil agora é marcada por um selo que celebra o país com espigas de trigo. Aqui, também, podemos observar a primeira das duas grandes inovações na representação do Brasil na nova animação de Tsekhanóvski: a celebração da fauna brasileira. De fato, seguem-se imagens de um caranguejo, de um louva-deus - Prutkóv e seu cachorro, como o verdadeiro Vladímir Nabókov caçando borboletas - e um tamanduá. Vê-se também uma pirâmide com características um tanto mexicanas ao fundo. Essa contaminação entre imagens de México e Brasil na União Soviética é característica e pode ser encontrada até os anos 70.

Enfim, nos deparamos com o Dom Basílio de 1964. Sinais de um Rio de Janeiro pujante e um Brasil em franco desenvolvimento podem ser vistos nos nomes das empresas, distinguíveis no topo dos prédios: Pepsi Cola, RCA e Pirelli lá estão, além da referência à gasolina. A grande mudança em relação à versão de 1929 está, porém, no perfil racial do carteiro brasileiro. Em 1964 Dom Basílio muda de cor, em resposta, talvez, ao estrondoso recente sucesso nas quatro linhas do futebol daquele que talvez seja o mais célebre brasileiro de todos os tempos: Edson Arantes do Nascimento, o Pelé. Se o ritmo do Brasil na versão de 1929 caracteriza-se pelo jeito de corpo, o tempo do caminhar do carteiro brasileiro – que difere do de seus colegas europeus –, em 1964 a imagem do brasileiro típico é alterada, talvez para melhor refletir a atualidade histórica, o prestígio diplomático advindo do sucesso no esporte: um Brasil que vencera duas copas do mundo consecutivas tendo como protagonistas Djalma Santos, Didi e Pelé.

Referências

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FITZPATRICK, Sheila. **Education and Social Mobility in the Soviet Union: 1921-1934**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002a.

FITZPATRICK, Sheila. **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Educations and the Arts Under Lunacharsky**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002b.

GARCIA, Eugênio Vargas. **Entre América e Europa: A política externa brasileira na década de 1920**. Brasília: UnB, 2006.

GARCIA, Eugênio Vargas. **O Brasil na Liga das Nações (1919-1926)**. Brasília: FUNAG, 2000.

ILF, Ilia e PETRÓV, Evguêni. **Zolotoi telyonok**. Moscou: Fluid, 2015.

ILIC, Melanie (ed.) **The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union**. London: Palgrave Macmillan, 2018.

KIAER, Christina. **Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism**. Cambridge: MIT Press, 2008.

LODDER, Christina. **Russian Constructivism**. New Haven: Yale University Press, 1985.

MARCHÁK, Samuil. *Potcha*. Ilustrado por Mikhail Tsekhanóvski. Museum für Gestaltung Zürich, 1933.

MOUNTIAN, D. Monteiro Lobato e Samuel Marchak através de seus ilustradores. **RUS (São Paulo)**, [S. l.], v. 11, n. 15, p. 63-89, 2020. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168155. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/articloe/view/168155>. Acesso em: ?

PONTIERI, Laura. **Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

POTCHTA (O correio). Mikhail Tsekhanóvski. Soiuzmultifilm, URSS, 1964.

POTCHTA (O correio). Mikhail Tsekhanóvski. Sovkino: URSS, 1929.

RICUPERO, Rubens. **A diplomacia na construção do Brasil. 1750-2016**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2016.

SANTOS, Luis Cláudio Villafañe G. **Juca Paranhos, O Barão do Rio Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHNEIDER URSO, Graziela (ed.). **A revolução das mulheres: emancipação feminina na Rússia Soviética**. São Paulo: Boitempo, 2017.

SHEVZOV, Vera. **Russian Orthodoxy on the Eve of Revolution**. Oxford: Oxford University Press: 2003.

STITES, Richard. **The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930**. Princeton: Princeton University Press, 1978.

TSEKHANÓVSKI, Mikhail. "Dykhanie voli". *Kinovedcheskie zapiski* 54: 2001.

YOUNG, Glennys. **Power and the Sacred in Revolutionary Russia: Religious Activists in the Village**. University Park: Penn State University Press: 1997.

Abstract: This article analyzes the image of Brazil captured by the Soviet animation The Post by Mikhail Tsekhanovskii (1889-1965) and compares the versions of the film created by the filmmaker in 1929 and 1964, emphasizing the first. The paper also analyzes Samuil Marshak's eponymous 1927 poem that serves as the animation's literary source. As background, the paper considers Brazil's international image in the opening decades of the 20th century – especially the so-called "diplomacy of prestige" implemented by Barão do Rio Branco – and the public policy and aesthetic movements in vogue in the early years of the Bolshevik revolution.

Keywords: Mikhail Tsekhanovskii; Soviet animation; Samuil Marshak; Soviet-Brazilian relations.