UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

FABIANA MORABITO

A RÚSSIA PELO CINEMA DE NIKITA MIKHALKOV

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

FABIANA MORABITO

A RÚSSIA PELO CINEMA DE NIKITA MIKHALKOV

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras. **O exemplar original está disponível no Centro de Apoio à Pesquisa Histórica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (CAPH-FFLCH).**

De acordo

Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini, pelo exemplo, pelas conversas enriquecedoras, pelo olhar crítico e inquieto.

Aos demais professores, que contribuíram com opiniões e críticas: Profa. Dra. Neide Jallageas de Lima, Profa. Dra. Elena Vássina e Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide.

Ao meu pai, pela paciência e generosidade.

Ao meu irmão, pelas conversas.

À minha mãe, por acreditar em mim.

À CAPES, pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa.

Ao meu pai,

meu alicerce,
meu exemplo,
meu amigo.

Notas de tradução

Todas as traduções são livres, exceto quando mencionadas. As falas dos personagens foram retiradas diretamente dos filmes. Segue tabela de transliteração do russo para o português adotada neste trabalho:

<i>Alfabeto russo</i>	<i>Transcrição para registro catalográfico ou linguístico</i>	<i>Adaptação fonética para nomes próprios</i>
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de <i>e, i</i>
Д	D	D
Е	E	E, Ié
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z	Z
И	I	I
Й	I	I ou -
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Sch (Chtch)	Sch (Chtch)
Ъ	-	-
Ы	Y	Y
Ь	-	-
Э	Ê	Ê
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia

Resumo

MORABITO, Fabiana. *A Rússia pelo cinema de Nikita Mikhalkov*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2013.

A proposta central desta pesquisa é analisar os filmes do cineasta russo Nikita Mikhalkov produzidos no período pós-soviético, sem, contudo, desconsiderar as demais obras do momento soviético. O estado de dissolução de valores na Rússia pós-soviética e a falta de parâmetros, principalmente dos jovens, motivaram Mikhalkov a produzir filmes cuja forma e conteúdo fossem acessíveis e emblemáticos, aproximando-se do cinema blockbuster e persuadindo o espectador através do uso incessante de símbolos. Seu público-alvo são os jovens, porém sua crítica se estende a todos os afetados pelo capitalismo, sistema que o cineasta considera ser nocivo ante a “misteriosa alma russa”. Diante disso, o trabalho questionará sua proposta no momento atual.

Palavras-chave: 1. Nikita Mikhalkov 2. Cinema 3. Período pós-soviético 4. Análise fílmica 5. Rússia

Abstract

MORABITO, Fabiana. *Russia through the cinema of Nikita Mikhalkov*. 2013. Master Thesis – FFLCH, University of São Paulo, 2013.

The main purpose of this research is to analyze the movies produced by the Russian film-maker Nikita Mikhalkov during the post-Soviet period, but without disregarding the other works from the Soviet period. The state of dissolution of Russian values in the post-Soviet Russia and the lack of parameters, mainly related to the youth, motivated Mikhalkov to produce movies in which the form and the content were accessible and emblematic, coming close to the blockbuster conventions and persuading the viewer by the incessant use of symbols. His target audience is the young public, but his critics extend to all people who have been affected by capitalism, a system that he considers to be harmful to the “mysterious Russian soul”. This dissertation will question his approach in the post-Soviet period.

Key-words: 1. Nikita Mikhalkov 2. Cinema 3. Post-Soviet period 4. Film analysis 5. Russia

Sumário

1. Introdução.....	8
--------------------	---

PARTE I

2. A vida e a obra de Nikita Mikhalkov	11
2.1. Mikhalkov, ator e cineasta	17
2.2. O período soviético.....	19
2.2.1. <i>O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos</i>	19
2.2.2. <i>Escrava do amor</i>	22
2.2.3. <i>Peça inacabada para piano mecânico</i>	25
2.2.4. <i>Cinco noites</i>	29
2.2.5. <i>Alguns dias na vida de I.I. Oblómov</i>	31
2.2.6. <i>Os parentes</i>	35
2.2.7. <i>Conversas privadas</i>	36
2.2.8. <i>Olhos negros</i>	38
2.2.9. <i>Urgá</i>	42
2.3. O período pós-soviético	46
2.3.1. <i>Anna dos 6 aos 18</i>	48
2.3.2. <i>Cansados pelo sol</i>	54
2.3.3. <i>O barbeiro da Sibéria</i>	57
2.3.4. <i>12</i>	57
2.3.5. <i>Cansados pelo sol 2 e 3</i>	59
3. Cinema, linguagem e ideologia	61
3.1. Cinema e ideologia no período pós-soviético	63
3.2. O nascimento de uma nação através do cinema	67
3.3. Cinema e linguagem	70
3.3.1. Forma x conteúdo: modelo ocidental? O blockbuster como gênero cinematográfico	74

PARTE II

4. O período pós-soviético: conjecturas da proposta mikhalkoviana	80
5. A apropriação do passado em <i>Cansados pelo sol</i>	83
6. Ocidente/Oriente em <i>O barbeiro da Sibéria</i>	101
7. Blockbuster e realidade na retratação da Segunda Guerra Mundial em Spielberg e Mikhalkov	129
8. Conclusão	159
Filmografia	
Referências bibliográficas	

1. Introdução

A produção cinematográfica de Nikita Mikhalkov como diretor pode ser dividida em dois grandes blocos. O primeiro compreende os filmes produzidos no período soviético, cujo contexto e forma se aproximam mais do cinema de autor. Seu cinema é caracterizado pelo experimentalismo da linguagem cinematográfica, ilustrando parte de sua tradição artística. O segundo marca as obras produzidas após o colapso da União Soviética, mais próximas do cinema blockbuster. A linguagem mais transparente, porém carregada de símbolos e ideologia, está intrinsecamente ligada à sua proposta de salvar a Rússia através do cinema. O trabalho se aprofundará no segundo bloco.

Seu *début* como diretor ocorre na década de 1970, quando produziu *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos* (1974). Este filme já apresenta uma das técnicas marcantes de seu cinema: o retorno ao passado como meio de apresentar padrões de comportamento. Os filmes posteriores confirmaram sua trajetória como diretor renomado, principalmente *Peça inacabada para piano mecânico* (1977) e *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov* (1979), ambos baseados em importantes obras literárias. Seus últimos filmes produzidos antes do colapso da União Soviética apresentam características que serão retomadas após 1991, já ilustrando uma mudança na forma e no conteúdo cinematográficos. *Olhos negros* (1987) é o exemplo mais emblemático, pois a linguagem se aproxima em demasia daquela do blockbuster.

A política de Gorbachev e a desintegração da União Soviética, em 1991, consolidam a forma e o conteúdo de seus filmes, e Mikhalkov passa a apostar em narrativas mais comerciais e de conteúdo transparente. *Anna dos 6 aos 18* (1994), filme que levou 13 anos para ser concluído, representa uma ruptura no modo de Mikhalkov conceber suas obras. Os filmes produzidos no período pós-soviético – a trilogia *Cansados pelo sol* (1994, 2010), *O barbeiro da Sibéria* (1998) e *12* (2007) – revelam o descontentamento e a frustração do cineasta em relação a uma Rússia que considera agora caótica e desorientada devido à perda de parâmetros comportamentais antes ditados pelo socialismo. A forma pela qual Mikhalkov apresenta a nova Rússia é fator determinante da promoção de sua ideologia.

Diferentemente de muitos cineastas que reproduziram os aspectos negativos da Rússia pós-soviética, como a ascensão da oligarquia russa, os gângsteres e a prostituição, Mikhalkov evoca o passado para questionar o presente. Alegoricamente, retoma o czarismo, os grandes

expurgos stalinistas, a Segunda Guerra Mundial e as duas guerras da Tchetchênia para resgatar e impor valores morais e sociais que ele julga ausentes no período atual.

A proposta mikhalkoviana no período pós-soviético é complexa e por vezes se autocontradiz, pois o cineasta nega o socialismo ao mesmo tempo em que elege a Segunda Guerra Mundial como parâmetro de patriotismo e nacionalismo para a Rússia atual. Assim como o presidente Vladímir Putin, cuja campanha política igualmente se assenta no orgulho que a Grande Guerra Patriótica¹ deixou no imaginário coletivo russo, Mikhalkov intercede politicamente para ratificar sua visão político-ideológica. Vivendo entre a política e a arte, o cineasta se torna um ator na vida real e, ainda, um personagem real em seu mundo fictício. A falta de limites em sua proposta atrai críticas e repulsa no meio cinematográfico russo.

Analisar sua obra pelos vieses história/ficção e forma/conteúdo permite questionar como o potencial dramático do cinema contribui para o entendimento do passado e do presente. Todos os filmes contribuem, cada um a seu modo, para compor a Rússia de Mikhalkov e estabelecê-la de acordo com seu ideal. Para tanto, o modelo hollywoodiano de cinema parece ser o fio condutor de muitos de seus filmes do período pós-soviético, cujas armadilhas visuais aproximam o espectador da história, além de promover teorias ideológicas fincadas num passado distante.

¹ Segunda Guerra Mundial

PARTE I

2. A vida e a obra de Nikita Mikhalkov

Em 24 de janeiro de 2012², alguns dias antes da reeleição de Putin como presidente da Rússia, o ensaísta e filósofo russo Víktor Aksiutchits pronunciou, em rede nacional, seu parecer sobre o país. “O que está acontecendo na Rússia?”, indagou, ressaltando que há um ponto de bifurcação no limiar do caos e do renascimento. O clima de incerteza em relação ao futuro do país – instaurado com o colapso da União Soviética e agravado pelas reformas políticas malsucedidas – imperava no cenário sociocultural, sendo uma das principais questões do século XXI. Sentado a seu lado, Nikita Mikhalkov expunha sua opinião sobre o contexto atual, baseando-a em suas perspectivas de cineasta e de cidadão. Mikhalkov conclui sua teoria anticapitalista, desenvolvida principalmente no período pós-soviético: a atmosfera do país assemelha-se àquela da Revolução de 1917, porém, mesmo com o pluralismo político, a Rússia deve achar seu próprio caminho, sem copiar modelos estrangeiros.

A situação atual na Rússia é amplamente assimilada pelos artistas, que reproduzem obras que refletem o clima de instabilidade e de incerteza do período pós-soviético. Muitos desses discursos demonstram como os novos russos ferem os princípios democráticos e constitucionais, ilustrando o *bardak* (caos) e o *diki kapitalism* (capitalismo selvagem) na vida da população e expondo uma sociedade que dificilmente se reconhece nas bases do antigo sistema socialista. Outros artistas, contudo, propõem um caminho de reflexão através de uma realidade alternativa que é inspirada nas páginas da história. Nikita Mikhalkov se enquadra nesse último modelo.

Com o colapso da União Soviética, a forma de lidar com o passado e o presente se tornou uma questão crucial para determinar o futuro do país. Muitos consideravam o comunismo uma maldição e um desvio de rota do antigo império czarista, propondo uma ruptura com o passado comunista; outros acreditavam que era necessário olhar para as conquistas do socialismo e glorificá-las; um terceiro grupo preocupava-se em retratar a realidade vivida, e não encobri-la com histórias ou eventos heroicos.

As obras de Mikhalkov produzidas no período pós-soviético procuram tanto exaltar um passado imperialista quanto resgatar valores morais e patrióticos³ do comunismo, culminando

² Ver KAVKAZA (2012). O vídeo trata das eleições presidenciais e das eleições parlamentares que aconteceram em dezembro de 2011, gerando protestos da população.

³ Apesar de Mikhalkov negar o socialismo e apontar os danos causados por esse sistema, alguns traços do comunismo serão resgatados como meio de exaltar o patriotismo. A Segunda Guerra Mundial é o momento histórico em que Mikhalkov não somente acusará Stálin e seu governo de destruir os sonhos dos russos, mas também se apropriará do evento histórico mais importante do socialismo para estimular orgulho pelo próprio país.

em filmes que se distanciam da realidade e se aproximam de contos de fadas ou de histórias heroicas e patrióticas imbricadas no imaginário popular.

O *Manifesto a favor do conservadorismo ilustrado* (Manifest Prosveschónnogo Konservatizma, 2010), um texto de quase 70 páginas publicado pelo cineasta, discute a grandiosidade e a importância da história da Rússia no processo de elevar o país, novamente, ao patamar das grandes potências. Ao afirmar que “a euforia da democracia liberal⁴ já acabou. É hora de agir!⁵”, Mikhalkov ressalta a necessidade de a Rússia encontrar seu próprio caminho. As mazelas do mundo pós-moderno são, para o cineasta, a democracia liberal e os modelos estrangeiros adotados na Rússia. O culto a valores conservadores da monarquia, intensificado pela criação de mitos no cinema, poderá instaurar essa sociedade idealizada por Mikhalkov.

O manifesto ainda elucida a urgência de um líder para guiar os cidadãos rumo ao progresso. Sua interpretação de Alexandre III em *O barbeiro da Sibéria* (1998) faz parte da construção de uma imagem pública que pudesse ser aceita pelo povo. Após desistir de concorrer à Presidência em 2000, o cineasta elegeu Putin como o líder de que a Rússia precisa, fazendo declarações públicas que o favorecem.

Para Mikhalkov, é necessário:

- a) Estabelecer e manter a ordem e as leis no país
- b) Prover segurança nacional e cultural
- c) Assegurar prosperidade a todos
- d) Restaurar o senso de orgulho e de responsabilidade
- e) Garantir justiça e proteção social aos cidadãos russos
- f) Resguardar os direitos e a liberdade dos compatriotas que vivem longe da terra-mãe
- g) Reparar o poder do Estado russo
- h) Apoiar a criação de uma nova sociedade civil russa
- i) Fortalecer a autoridade moral do governo
- j) Manter um crescimento econômico dinâmico e sustentável
- k) Garantir justiça aos russos e respeito à legislação, ao trabalho, à terra e à propriedade privada⁶

⁴ Entende-se, neste trabalho, que democracia liberal ou neoliberalismo é a forma de governo em que o Estado não interfere na economia ou nos direitos do cidadão.

⁵ *Apud* BOYKO (2010) e SCHMID (2011). Do original: Эйфория либеральной демократии закончилась! Пришла пора - делать дело!". Cf. MIKHALKOV (2010).

⁶ *Apud* BOYKO (2010), SCHMID (2011) e KRASNOW (2010).

Esses e outros questionamentos sobre a necessidade de avaliar a situação do país são explorados no manifesto. Mikhalkov retoma, logo nas primeiras páginas, a importância da história do país na reconstrução da identidade nacional. A ruptura com o passado, mesmo totalitarista, é, para o cineasta, um dos empecilhos ao progresso: “Estamos convencidos – desistindo de nos separar do passado, entenderemos o presente e garantiremos o futuro”⁷; é preciso acreditar na Rússia, fortalecer o espírito da nação e restaurar a imagem positiva do país internacionalmente⁸.

O manifesto é mais objetivo que seus filmes produzidos no período pós-soviético. Se eles fossem analisados separadamente, sem considerar o texto nem entender sua participação na vida política do país, a proposta mikhalkoviana estaria, ainda assim, relacionada à necessidade de promover valores sociais no contexto pós-soviético, que são diferentes daqueles que regeram a Rússia por 70 anos. Mikhalkov se apropria de eventos históricos que possam servir de modelo, além de acionar a memória pública pela criação de heróis nacionais já explorados no cinema ou na literatura. O conjunto de sua obra no período pós-soviético visa à autenticidade e à reafirmação de sua proposta, apontando para a presença da ortodoxia cristã na vida das pessoas (hoje já muito enfraquecida) e a necessidade de olhar para o passado socialista e monarquista a fim de resgatar valores hoje rejeitados.

Esteticamente, Mikhalkov se apropria do gênero blockbuster⁹ como meio de atrair o público nacional ao cinema e retardar a crise cinematográfica da década de 1990. O cineasta escolhe cuidadosamente a forma e o conteúdo de seus filmes, fazendo uso de técnicas cinematográficas e ideológicas do cinema americano, como o close-up. Além disso, seus filmes do período pós-soviético serão grandes produções cinematográficas. Os efeitos especiais, os atores internacionalmente conhecidos e a linguagem mais transparente, porém persuasiva, aproximam seu cinema do hollywoodiano.

Tematicamente, sua proposta de salvar a Rússia através do cinema é articulada nos filmes nacionalistas e pró-Putin, com a construção de uma imagem política e patriótica. Apesar de Mikhalkov utilizar a história como sua aliada, os fatos são manipulados, desafiando a história oficial. A proposta mikhalkoviana no período pós-soviético está centrada na busca do nacionalismo e do patriotismo russos perdidos após o colapso do socialismo e na retratação de

7 Na década de 2000, sua maior preocupação é a maciça presença de filmes hollywoodianos nos cinemas, atraindo a atenção de grande parte da população. Do original Мы убеждены — перестав делить прошлое, мы обретаем настоящее и гарантируем будущее. Cf. MIKHALKOV, 2010, p. 1.

⁸ *Apud* BOYKO (2010)

⁹ Este trabalho levará em conta a forma e o conteúdo dos filmes, recorrendo a outras obras e publicações apenas para reforçar as ideias aqui sugeridas.

um passado impositivo, como é o caso de *Cansados pelo sol*. Política e cultura são inseparáveis na apreensão das obras do cineasta.

A trajetória cinematográfica de Mikhalkov retorna à década de 1970 com princípios que diferem em alguns aspectos daqueles do período pós-soviético. Desde seu primeiro filme como roteirista e diretor, Mikhalkov constrói a base de seu pensamento, que se tornará radical nas décadas de 1990 e 2000. O questionamento dos valores morais do presente, em oposição àqueles do passado, permeia consistentemente a obra de um cineasta preocupado com as transformações de seu país. Ao mesmo tempo, Mikhalkov critica as épocas retratadas ao ilustrar o impacto dos sistemas políticos na vida das pessoas.

Na época da produção de *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos* (Svói sredi tchujikh, tchujói sredi svoikh, 1974), o processo de desestalinização promovido por Nikita Khrushchev já se havia enfraquecido, permitindo a reconsolidação do comunismo. O distanciamento histórico impedia uma visão genuinamente fundamentada na filosofia leninista-marxista. O filme retoma a deterioração do socialismo ante a corrupção e a falta de escrúpulos daqueles que se infiltram no governo para levar vantagem. Apesar de retornar à Revolução Russa, seus filmes são alegorias do tempo presente de produção.

Em *Escrava do amor* (Rabá liubvi, 1976), Mikhalkov se apropria do gênero melodramático, porém o subverte para questionar a relação vida pública/vida particular. Num jogo metalinguístico, “o filme dentro do filme” contorna a importância do cinema no processo de conscientização da protagonista e em seu caráter mediador da realidade, que é claramente manipulada pelo governo. A decadência da aristocracia russa, inativa e ociosa diante da própria incapacidade de ação, é discutida ao ser descrita diante da nova estrutura do governo, de sobreposição da vida pública à vida privada. Apesar de ser uma homenagem à atriz do cinema mudo Vera Kholódnaia (1893-1919), o filme critica o caráter estritamente comercial e prazeroso dos filmes comerciais – no caso, do cinema mudo – e a essência apolítica e antididática desses filmes. Essa abordagem é bastante contraditória se comparada a suas obras mais recentes, pois Mikhalkov adere à forma do cinema comercial hollywoodiano para atrair o público e mediar ideias e pensamentos. É possível que ele tenha sido influenciado pelo cinema de seu mestre Mikhail Romm¹⁰ (1901-1971), que acreditava na função política do documentário. Em *Escrava do amor*, por seu caráter legitimador e representativo da realidade,

¹⁰ Cineasta e professor do VGIK. Lecionou cineastas conhecidos, como Tengüiz Abuladze, Grigóri Tchukhrai, Vassfli Chukchin, Gleb Panflov e Guéorgi Danélia.

o documentário e os arquivos de imagem aparecem como uma maneira eficiente de conscientizar o público de seu papel na sociedade.

Em *Peça inacabada para piano mecânico* (Neokóntchennaia piessa dliá mekhanícheskogo pianino, 1976), o tom nostálgico é novamente trazido às telas, acentuando a discrepância entre o mundo da ideia e o mundo da ação. O filosofar da intelligentsia é substituído pelo mercantilismo, tendo pouco espaço para mentes – como a do protagonista, Platonov – questionadoras de um futuro melhor.

Já em *Cinco noites* (Piát vetcherov, 1979), os apartamentos comunitários do período de Khrushchev servem de pano de fundo para narrar o reencontro de um casal que foi separado pela Segunda Guerra Mundial. Transparente no conteúdo e trazendo atores carismáticos, o filme questiona o período em questão, mas se rende a uma narrativa linear e comercial.

Em *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov* (Néskolko dnei iz jízni I.I. Oblómov, 1979), Mikhalkov recupera o oblomovismo¹¹ para questionar, mais uma vez, a apatia e o comodismo da aristocracia russa. O tom filosófico e quase suicida vislumbra a possibilidade de uma vida próspera que nunca se alcançará. Oblómov, de Mikhalkov, é intenso em sua maneira de pensar, mas indolente na hora de agir. Suas tentativas são frustradas, deixando-o convicto de sua inutilidade na sociedade.

Os parentes (Rodniá, 1982) e *Conversas privadas* (Bez svidételei, 1983) centram a história em personagens femininas, lidando com escolhas e consequências. Apesar de as protagonistas serem diferentes em muitos aspectos, ambas são mães zelosas e dedicadas, acentuando o peso da instância familiar na educação dos filhos.

Olhos negros (Ótchi tchórníe, 1987) e *Urgá* (Urgá: território liubvi, 1991) são filmes coproduzidos com estúdios internacionais. O olhar estrangeiro sobre a Rússia e o impacto da ocidentalização nos costumes ancestrais são abordados nesses filmes. O período de produção das duas obras já era afetado pela política de abertura de Gorbachev na década de 1980¹².

Anna dos 6 aos 18 (Anna: ot chesti do vossemnádtsati, 1994), que pode representar uma ruptura entre os períodos soviético e pós-soviético, revela um diretor que confronta abertamente as consequências dos governos de Brejnev e de Gorbachev na sociedade. O pronunciamento sobre a política do país, aliado às suas aparições públicas, também é pensado para satisfazer sua proposta ideológica de mudar o presente a partir de seus filmes.

¹¹ O termo será retomado mais adiante.

¹² Apesar da crítica de Mikhalkov em relação à década de 1980, é justamente nesse período que ele e outros cineastas puderam se expressar abertamente, revelando, assim, certa contradição.

Com exceção do filme *12* (2007), as produções cinematográficas pós-soviéticas (*Cansados pelo sol 1, 2 e 3* e *O barbeiro da Sibéria*) procuram retratar a Rússia de 1877 a 1945, numa tentativa de distanciamento da cultura ocidental¹³ e representação de traços tipicamente nacionais, como o *samovar*¹⁴, os santos e os campos e os heróis russos. Nancy Condee (2009, p. 85) sugere que esse isolamento também é intensificado por reproduções arcaicas da Rússia, como o encanto pastoril que o Ocidente perdeu. Nas obras de Mikhalkov, planos gerais desdobram a paisagem, revelando os imensos campos que se tornam personagens ativos. Com as reproduções de uma Rússia imperial e socialista, Mikhalkov organiza símbolos e alegorias num discurso estruturalmente imaginado.

Mikhalkov, contudo, participa ativamente da política de seu país, dificultando uma distinção de sua atuação na vida pública e na vida artística. Para Beumers (2005, p. 1), Mikhalkov vive entre “o governo e a inteligência dissidente, o cinema popular e o cinema de autor, o patriotismo e o nacionalismo, o artista e o profeta, o contador de histórias e o moralista”. Para completar, sua amizade com Putin e a concentração de poderes em suas mãos (Mikhalkov é presidente da União dos Diretores, do Festival Internacional de Filmes de Moscou, do Fundo de Cultura e da Academia Nacional, organizador do *Águia de Ouro*¹⁵) intensificam o questionamento acerca da função de seu cinema no momento pós-soviético. Até seu irmão, Andréi Kontchalóvski, critica sua participação na vida política, afirmando que esse comportamento o está arruinando (KONTCHALÓVSKI, 2011).

Mikhalkov sempre ocupou posição de destaque e influência no campo artístico e político. Ele é dono de uma empresa de produção, a *TriTe*¹⁶, e organizador do *Arquivo Russo* (Rossiski Arkhiv), que publica textos sobre a história da Rússia (CONDEE, 2009, p. 88). Logo após o colapso da União Soviética, Mikhalkov foi consultor do governo em assuntos culturais; em 1991, fez parte da comissão da Unesco também em relação a assuntos culturais; em 1993, foi eleito presidente da Fundação de Cultura da Rússia (BEUMERS, 2005, p. 5). Mikhalkov foi

¹³ O modelo ocidental estudado neste trabalho está relacionado principalmente aos EUA e ao imperialismo de valores que serve de modelo para outros países. O consumismo e o individualismo são duas das principais características desse modelo que vão de encontro ao socialismo. Entende-se, neste trabalho, que o colapso do comunismo não confirmou a vitória do modelo ocidental, mas que este foi objeto de emulação durante o governo de Gorbachev, culminando no declínio do sistema vigente. As fraquezas do modelo ocidental são mensuráveis na comparação com o socialismo e com o que a Rússia se transformou nas décadas de 1990 e 2000.

¹⁴ Utensílio usado para servir chá.

¹⁵ Prêmio Nacional de Cinema

¹⁶ Na metade da década de 1980, Mikhalkov fundou o estúdio TriTe depois de ter trabalhado para a Mosfilm desde 1974 (BEUMERS, 2005, p. 82). Os três T correspondem a *trud*, *továrischestvo* e *tvórtchestvo* (trabalho, companheirismo e criatividade). Mikhalkov já se mostrava preocupado em analisar o passado e o patrimônio cultural. O termo *továrischestvo* (товарищество) se aplica à forma de tratamento usada no período soviético, *továrisch* (товарищ), que significa “companheiro”.

eleito presidente da União dos Diretores, que teve um papel importante na perda de poder da Goskino durante a perestroika e a glasnost de Gorbatchev. Mikhalkov procurava “proporcionar direção e autoridade a uma associação que estava desmoronando e se preocupava apenas com os serviços médicos e sociais de seus membros, (...) enquanto questões urgentes em relação a direitos autorais, distribuição e preocupações artísticas estavam aquém dos interesses da associação” (*apud*, p. 6).

Sua filmografia e seus trabalhos como ator – principalmente em seus próprios filmes – dimensionam essa afirmação ao apresentar um artista preocupado com o impacto que seus filmes causam no público. A narrativa moralista, os personagens heroicos, o questionamento em relação à sociedade em que vive, o uso de temas polêmicos e importantes dentro do cenário russo orientam a relação cineasta/político.

As obras produzidas no período soviético apresentam características importantes para entender seus filmes do momento pós-soviético e como e por que Mikhalkov repensou sua proposta ideológica.

2.1. Mikhalkov, ator e cineasta

Nascido em 21 de outubro de 1945 em Moscou, Nikita Serguêievitch Mikhalkov é descendente da intelligentsia e da aristocracia russas. Aos oito anos, chorou pela morte de Stálin, que deixou para trás uma história marcada por sangue e perseguições. Mikhalkov viveu parte de sua adolescência num período de maior liberalização das artes, decorrente do processo de desestalinização de Nikita Khrushchev¹⁷. Esse período marcaria uma maior autonomia nas artes e na cultura se comparado com o ápice da ideologia comunista, “um período retratado como de progresso positivo (...) até a consolidação de objetivos econômicos e de uma sociedade afluyente e madura” (LAWTON, 2002, p. 21).

Seu pai, Serguêi Vladimirovitch Mikhalkov (1913-2009), era poeta, roteirista e um dos autores de literatura infantil mais conhecidos na URSS. Escreveu também o texto dos hinos soviético e russo, respectivamente em 1943 e em 2000. Não obstante, sua mãe também possuía herança artística renomada. Natália Petrovna Kontchalóvskaia (1903-1988) era filha do pintor

¹⁷ O discurso secreto de Nikita Khrushchev, pronunciado em 1956, denunciava os horrores praticados por Stálin. O período, conhecido também como degelo ou desestalinização, trouxe maior liberdade artística e política, com a aprovação de filmes que antes poderiam ter sido condenados à censura (por exemplo, *Quando voam as cegonhas* e *A balada do soldado*).

Piotr Kontchalóvski (1876-1956) e neta de Vassíli I. Súrikov (1848-1916), o que lhe garantiu uma formação artística bastante sólida.

A genealogia da família de Mikhalkov retorna ao escritor Aleksandr Púchkin e a outras personalidades históricas. É possível associar o sucesso de Mikhalkov à importância de sua família no cenário cultural do país. Sua família deixou de ser alvo de acusações antissoviéticas devido, principalmente, ao primeiro discurso feito por Stálin na Segunda Guerra Mundial. Stálin conclamou o povo russo a resistir à ameaça alemã, estribando-se na história de seu país ao citar Tolstói, Tchaikóvski, Púchkin, Lomonósov e Súrikov, bisavô de Mikhalkov (KONTCHALÓVSKI, 2011). Apesar da ascendência aristocrática, sua família não podia ser condenada por crimes políticos e foi protegida pela relevância artística.

O irmão mais velho de Mikhalkov, Andréi Mikhalkov-Kontchalóvski, também cineasta, produziu importantes filmes. Professor de cinema na Faculdade de Birkbeck, em Londres, Kontchalóvski conheceu importantes cineastas: Andréi Tarkóvski, Mikhail Romm, Francis Ford Coppola. É possível encontrar ressonância ideológica e política na obra dos dois irmãos¹⁸. Seus filmes do período soviético são questionadores da realidade e pertencem a um cinema mais próximo ao de autor. Já no período pós-soviético, a crise da indústria cinematográfica da década de 1990 e a predominância da cultura ocidental nas artes serão determinantes na produção de obras para atrair o público russo ao cinema¹⁹. Os dois cineastas adequam-se à demanda atual e produzem filmes americanizados. Exilado nos Estados Unidos durante a década de 1980, Kontchalóvski aprendeu técnicas hollywoodianas que orientaram a produção do filme em 3D *O quebra-nozes* (The nutcracker, 2010). Ao voltar à Rússia, produziu filmes como *Casa de tolos* (Dom durakov, 2002), que explora a presença tchetchena no imaginário russo, lembrando o filme *12* (2007), de Mikhalkov, que trata do mesmo assunto.

A formação de Mikhalkov está diretamente relacionada ao seu percurso como ator e diretor. O cineasta frequentou o Conservatório de Moscou, onde aprendeu a tocar piano, e fez parte do grupo de teatro do estúdio de Konstantin Stanislávski (1863-1938). Estudou também

¹⁸ A necessidade de produzir filmes russos para a audiência doméstica, e que pudessem ser alegorias do tempo presente, é a maior semelhança entre a obra e a ideologia dos dois irmãos. A crítica ao modelo ocidental na cultura e na sociedade é preponderante em Mikhalkov. A maior diferença está no fato de que Kontchalóvski não acredita que seus filmes, ou os de Andréi Tarkóvski e Ingmar Bergman, possam mudar o mundo. Para ele, os filmes afetam algumas pessoas por um período específico. Mikhalkov, contudo, modula sua teoria de salvação pelo cinema e acredita na instauração de valores pela sétima arte. Cf. KONTCHALÓVSKI, 2011.

¹⁹ Kontchalóvski acredita que, por causa do sistema de distribuição, que é privado e não possui regulamentação do Estado, as empresas americanas controlam a indústria cinematográfica na Rússia, absorvendo a maior parte do lucro das bilheterias. A necessidade de resgatar, ou criar, um cinema genuinamente russo é, para o cineasta, importante para afirmar valores e princípios através da imagem cinematográfica. Cf. KONTCHALÓVSKI, 2011.

na escola de Schúkin²⁰ de 1963 a 1967. Seu primeiro trabalho como roteirista foi *O sol brilha para todos* (Sontse sviétit vsem, 1959), de Konstantin Vóinov, seguido de *Nuvens sobre Borsk* (Tútchi nad Bórskom, 1960), de Vassíli Ordínski, e *As aventuras de Kroch* (Prikliutchênia Krocha, 1961), de Guénrikh Oganissian. Estreou como ator em *Eu ando por Moscou* (Ia chagáiu po Moskvé, 1963), do diretor georgiano Guéorgi Danélia, sendo bem recebido pela crítica. Foi expulso da escola de Schúkin em 1967 por ter perdido inúmeras aulas enquanto filmava. Guéorgi Danélia o recomendou ao Instituto de Cinematografia (VGIK) para estudar direção com Mikhail Romm. Formou-se em 1971 e produziu *Um dia calmo no fim da guerra* (Spokóinyi den v kontsé voiny, 1970) como trabalho de conclusão de curso.

2.2. O período soviético

2.2.1. O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos

Mikhalkov começou a carreira como roteirista e diretor de longas-metragens com *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos*, produzido depois de servir o Exército. Na última década antes de seu *début* como diretor, o processo de desestalinização caminhava para o período de estagnação da época de Brejnev. As transformações nas esferas cultural e política conquistadas pelo antecessor de Brejnev, Khrushchev, estavam se enfraquecendo e o poder comunista começava a se restabelecer²¹. As políticas pragmáticas consolidaram o comunismo em vez de instigar debates de sua adaptação na sociedade contemporânea²². O olhar aguçado da censura continuava reprovando a produção e a distribuição de muitos filmes contrários à bandeira soviética, como é o caso de *A felicidade de Ássia*²³ (Istória Ássi Kliátchinoi, kotóraia liubila, da ne vychla zámuj, 1966), de Kontchalóvski. Outros filmes também foram banidos por retratar a sociedade negativamente, não exaltando a ideologia socialista.

²⁰ Escola de teatro que fazia parte do teatro Vakhtángov, em Moscou.

²¹ Nos últimos anos do período de Khrushchev, o comunismo começava a recuperar seu poder, reprovando e condenando artistas russos. Em 1964, Joseph Bródski é preso por parasitismo (desemprego); em 1958, Boris Pasternak é impedido de aceitar o Prêmio Nobel por *Doutor Jivago*. O período de Brejnev, conhecido como estagnação, irá aumentar a censura em relação à arte e à política. Para mais informações sobre as artes no período de Khrushchev, ver KHRUSCHEV, 1956; RICHMOND, 2003, p. 14-25; THOMPSON, 1993, p. 77-105.

²² Há diferentes interpretações sobre o governo de Brejnev. Alguns teóricos e estudiosos acreditam que esse foi o início do enfraquecimento do sistema socialista, enquanto outros ressaltam a estagnação e o conservadorismo desse período e o fortalecimento do comunismo. Cf. CAREY, 2000; RICHARDSON, 2011; BEUMERS, 2005, p. 10-20.

²³ O filme havia sido liberado pela censura em 1966, mas passou por diversas modificações em 1967, quando já estava pronto. Foi depois banido e liberado apenas em 1987, durante o governo de Gorbachev.

Mikhalkov dirigiu, coescreveu²⁴ e atuou em *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos*. Essa combinação de papéis será uma marca em seu cinema. Diferentemente de outros diretores de sua geração, Mikhalkov evitou temas contemporâneos, e a narrativa deste e da maioria de seus filmes acontece no passado, incorporando os principais debates de seu tempo, dos chamados “jovens cineastas” (BEUMERS, 2005, 173). Essa expressão designa os diretores que começaram a fazer filmes depois da era de Khrushchev, período que trouxe maior liberdade em relação à produção artística, mas que foi novamente inibido por Brejnev a partir da década de 1970.

Em *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos*, Mikhalkov recupera o western americano e o transporta para os campos da Rússia, num misto de cinema policial e de aventura. Já é possível observar um cineasta preocupado com as questões sociais de seu tempo, revividas pelo retorno ao passado. O filme se desenrola entre 1917 e 1922, retomando a Revolução Russa, o fim da Primeira Guerra Mundial e a Guerra Civil²⁵. A formação do Exército Branco e do Exército Vermelho, a vitória dos bolcheviques na Revolução e a situação de pobreza resultante dos períodos de guerra são explorados nesse filme, que estabelece a relação maniqueísta bandido/mocinho. Simbolicamente, Mikhalkov instaura a luta entre aqueles que procuram manter o socialismo contra os que pretendem destruí-lo.

Egor Chílov, interpretado por Iúri Bogatyrióv²⁶, e seu amigo Lipiáguin recebem ordens vindas da Tcheká²⁷ de proteger um trem que leva 500 mil rublos em barras de ouro para Moscou, para comprar comida para alimentar famílias famintas. Chílov é sempre tratado com desconfiança, pois seu irmão foi morto enquanto servia no Exército Branco. Na noite anterior à viagem, Chílov aparece desfigurado em seu apartamento. O trem parte mesmo assim, mas é surpreendido por ex-integrantes do Exército Branco, que roubam o ouro e matam Lipiáguin. O trem é novamente roubado pela gangue liderada pelo cossaco Brylov, irmão de Chílov, que estava supostamente morto. Logo, a narrativa tem uma reviravolta, pois Chílov está vivo, porém com amnésia, drogado e sedado. Seus companheiros suspeitam dele e querem prendê-lo, mas Chílov foge para tentar recuperar sozinho o ouro roubado. Ele então se junta à gangue de seu

²⁴ O filme foi adaptado do romance *Ouro dos bolcheviques* (Krásnoe zóloto) por Eduard Volodárski e Nikita Mikhalkov, fazendo uma referência ao Exército Vermelho.

²⁵ Mikhalkov recorre à Guerra Civil russa em *O conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos* e *Escrava do amor*. Artisticamente, a Guerra Civil serviu de pano de fundo para a criação de grandes heróis do cinema, e Mikhalkov se apropriará novamente desse evento histórico para firmar sua ideologia política. A Revolução Russa foi responsável pela ruptura com o passado czarista e pela implantação do comunismo.

²⁶ Iúri Bogatyrióv estará presente em outros filmes do cineasta.

²⁷ Polícia secreta da URSS. Foi criada por Lênin em 1917 e era responsável pela repressão de atos contrarrevolucionários, pela manutenção do Gulag etc.

irmão e conhece um tártaro que havia escondido o ouro. Chílov o convence a devolver o ouro e entregá-lo aos mais necessitados. Brylov descobre o plano de seu irmão, rouba o ouro e, depois de uma perseguição violenta, acaba morrendo. Nesse ínterim, seus colegas descobrem que havia um traidor na Tcheká que trabalha para o Exército Branco. Chílov, apesar de não entender por que seus amigos haviam desconfiado de sua integridade, retorna com o ouro.

Mikhalkov celebra com Chílov os ideais da Revolução Russa e do marxismo-leninismo. O tema da preservação das conquistas do socialismo questiona o período em que o filme foi produzido, acentuando a desvirtuação dos valores do socialismo. A era de Brejnev é o primeiro momento do socialismo que Mikhalkov critica abertamente, talvez por já ser politicamente consciente²⁸. As conquistas do socialismo, como a vitória contra os alemães na Segunda Guerra Mundial e a elevação da URSS a superpotência, não devem ser esquecidas, mas sim recuperadas como meio de reinstaurar as bases do sistema socialista. O individual guiado pelo coletivo é uma das questões recuperadas por Mikhalkov.

Assim, Chílov simboliza esse espírito coletivo. Apesar de ele ser conduzido por valores pessoais, suas obrigações em relação ao governo ditam suas escolhas:

Apesar de agir sozinho, ele [Chílov] é guiado pelo espírito de coletividade (...) e pelo desejo de alcançar o desenvolvimento da sociedade. Ele dá apoio às pessoas e acredita nos objetivos do socialismo e na capacidade de reeducar até os ladrões (BEUMERS, 2005, p. 22).

O conhecido entre os alheios questiona passado e presente, trazendo uma discussão acerca dos valores socialistas na era Brejnev. A interdependência das esferas coletiva e social em prol do desenvolvimento da nação é um sacrifício que, no filme, é recompensado, distinguindo os bons dos maus. Chílov recupera o ouro roubado e limpa seu nome, sendo merecedor da posição que ocupa na sociedade.

2.2.2. Escrava do amor

Ainda durante as filmagens de *O conhecido entre os alheios*, Mikhalkov foi convidado pela Mosfilm a assumir a produção de *Felicidade inesperada*²⁹ (Netcháiannie rádsti, 1974),

²⁸ Mikhalkov já era adulto durante o governo de Brejnev e, por isso, capaz de perceber com maturidade as transformações em seu país.

²⁹ *Felicidade inesperada* é baseado na vida de Vera Kholódnaia, primeira estrela dos filmes russos mudos. Morreu em 1919, aos 25 anos. Estima-se que a atriz atuou em mais de 50 filmes, porém poucos deles sobreviveram ao tempo.

dirigido por Rustam Khamdámov e escrito por Fridrikh Gorenchtein e Kontchalóvski. Devido a alguns problemas entre Khamdámov e a Mosfilm³⁰, a produção foi interrompida e o diretor abandonou as filmagens. Mikhalkov recusou a proposta de terminar o trabalho de Khamdámov, pois não queria continuar um filme de um diretor esteticamente tão diferente³¹. Por causa das restrições do set e do baixo orçamento, Mikhalkov e seu cameraman, Pável Lébechev, decidiram criar um novo filme, porém era necessário que ele se passasse na mesma época e se baseasse na mesma heroína, Vera Kholódnaia³². Com a ajuda de Kontchalóvski, Gorenchtein e Aleksandr Adabachian, *Escrava do amor* foi escrito.

Vera Kholódnaia e suas versões no cinema

Os 30 primeiros minutos do filme certamente enganam o espectador. Mikhalkov centra a narrativa na figura da atriz Olga Voznessénskaia (Elena Solovéi), uma jovem que pouco questiona a realidade e preocupa-se apenas com seu estrelato. Devido às interrupções das filmagens por causa da falta de rolo de filme e da ausência do ator principal, que permanece em Moscou, Olga inquieta-se no set de filmagem. O set e a interpretação caricata dos personagens retratam visualmente a burguesia. Mikhalkov questiona o declínio da aristocracia no momento pós-Revolução em vários filmes e, aqui, a crítica é mais visual que narrativa. Enquanto Olga definha na ociosidade, Víktor Potótski, o cameraman do filme que se torna amigo e confidente de Olga, convida-a a conhecer o que faz profissionalmente fora do set de filmagem. Até então, tanto Olga quanto o restante da equipe de filmagem vivem distantes da realidade, usufruindo privilégios burgueses anteriores à Revolução. Potótski é um cineasta independente, que registra

³⁰ Beumers (2005, p. 29) explica que tanto a falta de habilidade de Khamdámov em relação à edição quanto sua relutância em seguir o roteiro levaram a Mosfilm a suspender a filmagem. O filme estava quase pronto, porém ainda não editado. Desse material, apenas 20 minutos foram preservados. Mikhalkov, nos créditos do filme, explica que somente ele teria 300 mil rublos para produzir o novo filme, orçamento que restou do filme de Khamdámov.

³¹ Esteticamente, os dois filmes são muito diferentes. Khamdámov movimenta a câmera incessantemente, sempre à procura de ângulos que possam inferir ou sugerir algo. Os planos em plongée e contraplongée e o jogo de sombras lembram o cinema expressionista alemão. A manipulação do tempo, o uso de voz over, os close-ups e os planos gerais intercalados rapidamente pouco evocam o cinema de Mikhalkov, que procura fazer uso de uma câmera mais estática e observadora. Os 20 minutos de filme reafirmam a diferença estética entre os dois diretores.

³² A primeira figura é a atriz Vera Kholódnaia no filme *Silêncio, minha tristeza, silêncio* (Moltchi, grust... moltchi!). As demais são de Elena Solovéi em *Felicidade inesperada* e em *Escrava do amor*, personagens inspiradas na atriz do cinema mudo.

a realidade russa em imagens de arquivo que se assemelham a um documentário. Quando Olga assiste ao documentário, sua inércia e apatia em relação à vida política de seu país são substituídas por uma reflexão que a faz perceber que o mundo é algo além dos filmes de entretenimento. A discrepância entre a realidade do documentário e a ilusão das comédias mudas instaura o cinema como instrumento de representação da realidade, um passo determinante no processo de conscientização das pessoas³³.

A crítica de Mikhalkov é bastante atual e é visual e discursivamente construída em suas obras. Seus filmes produzidos no período soviético são mais experimentais, porém o conteúdo reforça sua mensagem ideológica. Assim como em *O conhecido entre os alheios*, as falas dos personagens são determinantes para a propagação de sua mensagem. Em *Escrava do amor*, o diretor do filme mudo Aleksandr Kaliáguin reconhece a trivialidade de seu cinema de entretenimento: “Eu entendo você! Sei que o que estamos fazendo é terrível, trivial e estúpido”. Kaliáguin confessa a Olga a inutilidade de fazer filmes que não questionam a realidade. Esse diálogo é diretamente confrontado com o documentário de Potótski, que mostra friamente a Rússia atormentada pelo Exército Branco. Mikhalkov se torna parcial ao questionar os valores do Exército Branco e retratar heroicamente o bolchevique Potótski, um jovem que representa a insatisfação da Rússia pós-revolucionária.

Escrava do amor também explora a divisão entre vida pública e vida privada e a interdependência dessas duas esferas. Muitos dos filmes censurados nesse período apropriaram-se do gênero melodramático, porém retratando a vida particular. Depois da morte de Stálin, o gênero do melodrama começou a retratar aspectos da vida privada, mas a censura ainda fiscalizava de perto o conteúdo desses filmes. O objetivo dos melodramas era:

Expor as obsessões secretas da vida privada e celebrar a intensidade emocional, enquanto os bolcheviques procuravam purificar o público e erradicar as neuroses em torno dessa esfera – mas ambos acabaram por invadir as fronteiras que dividiam o público do privado e o coletivo do individual (NEUBERGER, 2002, p. 259).

Contudo, assim como em *O conhecido entre os alheios*, que recupera o western americano para os campos russos, em *Escrava de amor* Mikhalkov subverte o gênero

³³ É possível relacionar a função que Mikhalkov atribui ao documentário produzido por Potótski ao filme-documentário que produzirá décadas depois, demonstrando parte de sua tradição e influência artísticas. Tanto em *Escrava do amor* quanto em *Anna dos 6 aos 18* Mikhalkov recupera, a seu modo, essa tradição.

tradicional e confere representações que vão além da retratação da vida particular do personagem:

Em *Escrava do amor*, a narrativa, a mise-en-scène e a direção de arte são combinadas para retratar o fim ambíguo e moral da burguesia e do cinema comercial. Essa retratação é um espelho do ressurgimento de outro tipo de cinema comercial e dos prazeres burgueses no período pós-stalinista. Em ambos os casos, uma vida de prazeres e emoções individuais se choca com as responsabilidades públicas e com o espírito coletivo, heroico e utópico. *Escrava do amor* sugere que, quando um deles é valorizado mais que o outro, algo crítico é perdido e tanto a esfera individual quanto a coletiva são prejudicadas (NEUBERGER, 2002, p. 263).

A apropriação do gênero melodramático é importante para entender os filmes subsequentes do diretor. A manipulação de ideias já consagradas alcançará o ápice em seus filmes do período pós-soviético, retratando a sociedade em que vive, maniqueisticamente, a partir de pontos de vista do passado. A encenação exagerada da obra, porém condizente com a proposta de Mikhalkov, é fruto de uma produção melodramática, bem diferente daquela observada em *O conhecido entre os alheios*. O certo e o errado são questionados ao extremo quando personagens, em sequências extrapoladas, são transformados pela sociedade, tendo, no geral, um fim trágico. Assim, a partir da contraposição das esferas privada e pública, Mikhalkov sacrifica a heroína e o herói do filme em nome do sonho da Revolução e dos ideais do comunismo.

Uma das poucas contradições observadas no conjunto de suas obras é a volta a um passado pontual e significativamente importante para o desenvolvimento do país, lembrando ao espectador as razões pelas quais a Revolução e outros eventos aconteceram. Alguns de seus filmes posteriores retomarão a decadência da burguesia e a ociosidade dessa classe nos períodos pré e pós-revolucionário. A caracterização de personagens que desempenham uma função na sociedade de acordo com seus princípios morais, e que passam a ser representantes dessa sociedade, está intimamente ligada à proposta mikhalkoviana de consolidação ou resgate de valores tidos como perdidos. O espírito coletivo, como disposto no primeiro filme, e a consciência do papel ativo do indivíduo no progresso do país, como em *Escrava do amor*, são dois dos valores que Mikhalkov irá recuperar no momento pós-soviético.

2.2.3. Peça inacabada para piano mecânico

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo nacionalismo russo, mostrando, como Dunlop (*apud* LAWTON, 1992, p. 231) afirma, um desejo de preservação da etnia russa, da instância familiar já deteriorada e da herança cultural. Esse olhar para o passado também percebeu a necessidade de preservar a literatura clássica do século XIX.

O diálogo entre literatura e cinema é uma das formas mais populares da indústria cinematográfica soviética e pós-soviética. Horton (1992, p. 14) explica que a literatura tem sido o esteio da cultura nacional, e a herança espiritual e filosófica foi sempre de grande importância para os diretores soviéticos e pós-soviéticos³⁴.

O talento de Mikhalkov em trazer a literatura para o cinema foi logo reconhecido com *Peça inacabada para piano mecânico* (Neokóntchennaia piessa dlia mekhanícheskogo pianino, 1976), adaptação da peça *Platonov*³⁵, de Tchekhov³⁶. O filme é um misto de comédia, drama e vaudeville, sendo ao mesmo tempo caótico e melodramático. A obra ilustra a decadência da intelligentsia russa e da burguesia e guarda bastante similaridade com *Escrava do amor*.

Vários amigos, inclusive Platonov, se encontram na casa de campo de Anna Petrovna Voinítseva (Antonina Churánova), onde passam uma tarde conversando e refletindo sobre a vida. O choque de ideias e gerações é construído nos personagens e em seus discursos e ações. O filme retrata a intelligentsia pré-revolucionária e seus sonhos e frustrações. Platonov e outros personagens da peça fracassam em concretizar os sonhos da juventude e acabam apenas filosofando sobre uma Rússia melhor, revelando a inatividade no presente. A intelligentsia russa, representante da velha ordem, choca-se com o mundo material e industrializado.

Mikhalkov estrutura o filme com uma série de interlúdios carnavalescos intercalados com diálogos mais sérios e profundos (BEUMERS, 2005, p. 46). O tom de humor e brincadeira interposto por insights mais reflexivos é observado logo no início do filme. Nikolai Triliétski, interpretado por Mikhalkov, joga xadrez com Voinítseva. Triliétski conta uma história

³⁴ Górkí, Dostoiévski, Tchekhov e Tolstói estão entre os escritores mais adaptados para o cinema. Vale lembrar que a importância da figura do escritor tem resquícios no nascimento do cinema russo, quando Aleksandr Drankov filma Tolstói na comemoração de seu 80º aniversário. Em 1926, Pudóvkin adapta *A mãe* (Mat, 1926), de Górkí, filme que transforma Vera Baranóvskaia, atriz do teatro de Stanislávski, em mártir da Revolução Russa.

³⁵ *Platonov*, primeira peça publicada por Tchekhov, em 1878, é também conhecida por *Peça sem nome* e *Órfão de pai*. A obra foi rejeitada pelo teatro Mályi, em Moscou, e nunca foi encenada durante a vida do autor.

³⁶ Nessa mesma época, seu irmão Kontchalóvski produziu *Tio Vânia* (Diádía Vânia, 1971), também uma adaptação cinematográfica de Tchekhov. As primeiras cenas de *Tio Vânia* são justaposições de imagens de arquivo que revelam um tom apocalíptico, sendo comparadas com as cenas da peça adaptada. Apesar de abordagens diferentes, a temática se repete: pessoas conversando sobre arte ou sobre um passado ou sonhos não mais alcançáveis.

engraçada sobre um de seus flertes e todos se observam, num ápice de ociosidade. Muitas das cenas lembram o início do cinema, com uma câmera parada e os atores que se movimentam dentro desse espaço. A história engraçada, porém fútil, é logo substituída por pensamentos mais sérios e reflexivos, verbalizados por Serguêi Pavlovitch Voinítsev (Iúri Bogatyrióv): “Vejo a ideia nacional como um tipo de nuvem carregada de umidade vivificante, prestes a precipitar-se nos campos da cultura fecundados com as sementes do progresso”.

A relação ficção/realidade estabelecida sugere a falta de atitude e ação dos personagens, que carregam sonhos e ideais que, na realidade, não foram conquistados quando eles eram adultos. Cenas grotescas e carnavalescas revelam sentimentos contidos, que são discutidos mas não resolvidos. Platonov chega à casa de campo com sua esposa, Sáchenka (Ievguênia Grútchenko), tida como uma mulher submissa e sem graça. Logo seu antigo amor, Sófia Iegórovna (Elena Solovéi), é apresentada ao espectador. Os dois haviam estudado juntos e apaixonaram-se, mas acabaram seguindo caminhos diferentes. Platonov queria se formar, melhorar o mundo e alcançar uma posição de destaque, mas falhou como homem na visão de Sófia, pois não conseguiu cumprir seus ideais da juventude. Tornou-se professor, abandonando a faculdade e casando-se com outra mulher, seguindo uma vida bastante comum. As cenas são tensas, porém cínicas e engraçadas, sempre no limiar da tragédia e do grotesco.

No meio do filme, há uma interpretação teatral. A peça de que todos participam é um dos poucos momentos onde não há provocações, jogos ou cinismo: é criada a ilusão de uma sociedade democrática (BEUMERS, 2005, p. 47). Alguns dos personagens se permitem criticar e comparar a velha e a nova ordem, criando uma discrepância na vida real que é resolvida quando os atores estão ensaiando. A relação ficção/realidade é novamente retomada. Para intensificá-la, Mikhalkov faz uso de uma história ou de um mito para questionar a realidade, numa referência metalinguística. Platonov conta a história de sua vida durante o jantar, mas muda o nome dos personagens. Sófia, que conheceu Platonov quando ele ainda era jovem e cheio de sonhos, reconhece a narrativa contada, mas o restante dos personagens desconhece a verdade. A infelicidade de Platonov se resume a algo com que ele mesmo concorda: “Eles [Platonov e Sófia] imaginaram uma vida grandiosa, numa celebração contínua. (...) Ela foi embora e nunca mais voltou. (...) Ele se tornou um homem comum”. As falas de Platonov são incisivas e ríspidas, revelando um homem amargurado pela vida que planejou, mas não se realizou: “Nós só conversamos... Sobre a alma russa, sobre propriedade, sobre ideias. Sua língua ainda não definhou? (...) Conversamos, comemos, dormimos e tudo o mais com a

consciência limpa! Temos a autoestima dos europeus mas o desenvolvimento dos asiáticos³⁷”. A inatividade dos russos é reconhecida por Platonov: “Quando você se formou? Há três anos? E o que você está fazendo? Nada! E você continuará fazendo nada pelos próximos cinco anos³⁸”.

O uso da alegoria no filme instiga a análise dessa estratégia fora da tela. Alegoricamente, Mikhalkov faz uso de personagens teatrais, literários e imaginados por ele para questionar o presente e o futuro do país.

MIKHALKOV, Nikita. *Peça inacabada para piano mecânico* (1976)

Peça inacabada para piano mecânico é uma adaptação cinematográfica que ousou modificar instâncias narrativas e mudar radicalmente o fim³⁹. O filme preservou traços do estilo tchekhoviano, como comicidade e tragicidade, mas, principalmente, a atmosfera pastoril e das datchas russas. O fato de os envolvidos na produção terem levado somente livros do teatrólogo, discutindo também outras obras suas, favoreceu a produção do filme, que é considerado o melhor de Mikhalkov. E o tom nostálgico, aquele já percebido em sua primeira obra, retrata Platonov remoído de sentimento e de culpa por não ter sido o que havia planejado.

³⁷ Excertos retirados do filme.

³⁸ Essa crítica pode estar relacionada à intensa participação de Mikhalkov na vida política do país no período pós-soviético, pois, ao contrário dos personagens de sua obra, ele não se acomoda na propagação de teorias que podem não ser concretizadas. Para ele, teoria e prática estão entrelaçadas, conjugadas como meio de se alcançar um fim. As “conversas informais” dos personagens não evoluem para a prática, porém Mikhalkov age claramente de forma oposta.

³⁹ Platonov, de Tchekhov, morre no fim da peça, mas o personagem de Mikhalkov é salvo por sua esposa, até então secundária no desenvolvimento da narrativa.

2.2.4. *Cinco noites*

O tom nostálgico é recuperado em *Cinco noites* (Piát vetcherov, 1979), filme que se passa na década de 1950. A reconstrução dos apartamentos comunitários, habitados por figuras diversificadas, contribui para o desenvolvimento do romance entre Tamara Vassílieva (Liudmila Grútchenko) e Aleksandr Petróvitch Ilhin (Stanisláv Liubchin). Tamara e Ilhin se conheceram durante a Segunda Guerra Mundial e foram por ela separados. O reencontro, 18 anos depois, é narrado em cinco noites.

Cinco noites foi produzido em 25 dias, entre a primeira e a segunda parte de *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov*. Nessa mesma época, seu irmão filmou *Siberiade* (1979), em que Mikhalkov atuou⁴⁰. *Cinco noites* é baseado na peça de teatro de Aleksandr Moisséievitch Volódin, escrita em 1957.

Ilhin visita sua namorada, Zoia (Valentina Telítchkina), em Moscou, e lembra-se, ao olhar pela janela do apartamento, de que havia morado do outro lado da rua 18 anos antes. Ilhin decide visitar Tamara, uma antiga paixão, que havia lhe alugado um apartamento durante a Segunda Guerra Mundial. Quando os dois se encontram, há empatia, mas um certo constrangimento que será mais tarde explicado. O espectador depara com uma mulher amargurada, que tem dificuldade em ceder diante de algo inesperado. Ilhin mente dizendo ser engenheiro-chefe. Diz ter se formado em química, mas nunca chegou a obter o título de bacharel, já que foi expulso do instituto por enfrentar um professor. Tamara é diretora de uma fábrica. Mora em um apartamento comunitário com seu sobrinho Slava (Igor Nefiódov), que foi por ela adotado quando sua irmã morreu na Segunda Guerra Mundial. Na quarta noite, Ilhin diz que quer largar seu emprego e propõe a Tamara que fujam para o norte. Tamara nega, pois o trabalho ainda é o centro de sua vida. Ilhin quase a abandona novamente, mas decide voltar e o casal fica junto.

MIKHALKOV, Nikita. *Cinco noites* (1979)

⁴⁰ Kontchalóvski, neste filme, procura entender o significado do homem soviético na década de 1970 pela análise das gerações anteriores. Inicialmente, a verba era para a produção de um filme sobre petróleo, mas o cineasta criou um filme que questiona a conexão do homem com a terra.

O conteúdo do filme é bastante transparente, propondo pouco questionamento, como nos filmes anteriores. *Cinco noites* é filmado em preto e branco e há predomínio do preto, sugerindo uma reflexão do período pós-guerra pela direção de arte. A câmera permanece parada na maior parte do tempo, e o filme trabalha o espaço interno, explorando a vida privada das pessoas dentro de apartamentos comunitários. O telefone e a cozinha são públicos, mas até mesmo a sala de Tamara se torna um espaço coletivo para os vizinhos verem TV.

Tamara se assemelha à personagem Kátia de *Moscou não acredita em lágrimas* (Moskvá slezam ne viérit, 1979), de Vladímir Menchóv. Produção ganhadora do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1980, foi o primeiro grande representante dos chamados filmes comerciais ou populares, que deveriam representar os valores socialistas, e tratar de temáticas que se repetiriam no decorrer da década de 1980 e foram resgatadas na década de 1990 (LAWTON, 2002, p. 22). O filme:

Caracteriza-se por um enredo literário convencional, num estilo cinematográfico clássico [no sentido de clássico hollywoodiano] (...), e reitera os valores tradicionais como base da sociedade, enquanto deixa de lidar com os perturbadores problemas ligados ao desaparecimento desses valores (*idem*, p. 22).

Moscou não acredita em lágrimas conta a história de três amigas num período de 20 anos, suas alegrias e tristezas, ambições e medos, conquistas e derrotas. O filme começa em 1957, durante os anos de Khrushchev, até chegar à administração de Brejnev.

Cinco noites e *Moscou não acredita em lágrimas* fazem uso de estratégias narrativas e cinematográficas vigentes na época de produção: a mulher protagonista que se constitui como sujeito no trabalho; as demais mulheres se enquadram em tipos sociais, intensificando o questionamento em torno da ‘mulher-objeto’, ou seja, a parasita⁴¹; a narrativa transparente do cinema hollywoodiano, que sugere, implicitamente, questões políticas e sociais ligadas ao

⁴¹ Lawton (2002, p. 21) descreve as três personagens como tipos sociais – a *trabalhadora*, a *parasita* e a *camponesa* –, e a identidade delas é consolidada já no início da narrativa: Kátia, a *trabalhadora*, é apresentada como mulher guerreira, que trabalha numa fábrica mas se esforça para conseguir um emprego melhor. É independente e inteligente, mas se torna mãe solteira ainda muito jovem. Sua trajetória ilustra o progresso e o desenvolvimento, pois ela se torna diretora-geral; Ludmila, a *parasita*, acredita que um bom casamento a levará ao mundo do glamour que tanto almeja. Porém, acaba se casando com um jogador alcoólatra, o que resultará em divórcio; Antonina, a *camponesa*, aceita a função de mãe e de dona de casa. Decide se casar e morar com o marido e os filhos no interior. É um modelo positivo, porém secundário.

governo de Khrushchev e Brejnev; a mudança temporal de uma época de inocência e de sonhos para aquela que descreverá as consequências de seus atos, lembrando Platonov; Tamara e Kátia se desiludiram emocionalmente e centram-se na vida profissional para criar seus herdeiros; ambos os diretores não confrontam a situação da mãe solteira nem demonstram como a personagem conseguiu alcançar uma posição de destaque; a educação da juventude segundo os princípios socialistas é apenas mencionada em algumas partes, mas não explorada; a função do homem no contexto familiar é tratada superficialmente etc.

Em *Cinco noites*, os sentimentos são estilizados e as regras do jogo são claras (BEUMERS, 2005, p. 55). Ilhin precisa impressionar Tamara com suas conquistas profissionais, e por isso mente. Tamara reconhece a insatisfação da vida pessoal que lhe é oferecida por Ilhin. O público e o privado se entrecruzam, mas convivem harmoniosamente no final, quando Tamara e Ilhin ficam juntos. Talvez esse filme comece a apresentar a orientação estética dos filmes de Mikhalkov, ou seja, a predileção pelo estilo hollywoodiano de contar histórias. A falta de aprofundamento psicológico em detrimento da construção de uma narrativa envolvente será cada vez mais frequente em suas obras, principalmente a partir de *Olhos negros*.

2.2.5. Alguns dias na vida de I.I. Oblómov

Alguns dias na vida de I.I. Oblómov é o filme mais filosoficamente questionador de Mikhalkov. Retirado das páginas do livro de Ivan Gontcharóv, Oblómov é o retrato do homem supérfluo e intelectual do século XIX. Inativo profissionalmente graças à ascendência aristocrática e por ter herdado todos os seus bens, sem ter lutado por eles, Oblómov passa grande parte do filme dormindo, quando não está brigando com seu fiel e frankensteiniano mordomo Zakhar (Andréi Popóv)⁴².

A primeira parte do filme explora a divergência entre Oblómov e seu amigo Andréi Chtolts, que tenta convencê-lo a mudar seu estilo de vida. A segunda parte do filme traz a personagem Olga como sua salvadora, motivando-o a acordar todos os dias de manhã para encontrá-la. Olga lhe foi apresentada por Chtolts e estava passando um tempo com sua mãe em sua datcha. Chtolts viaja para a Europa e Oblómov, residindo alguns dias em sua datcha, que é próxima à de Olga, começa a se apaixonar pela moça. Olga se declara para Oblómov, que sabia

⁴² Há inúmeras leituras possíveis do filme de Mikhalkov, como a questão do complexo materno reiterado nos flashbacks; a tradicional interpretação literária da cidade de São Petersburgo como depressiva e sombria, fazendo um paralelo com outros personagens que enlouqueceram ou foram para o mundo do crime; a aplicação desse arquétipo social na Rússia do século XIX etc. A breve análise que segue focará a comparação com o romance de Gontcharóv, a crítica de Dobroliúbov e a interpretação desse personagem para a Rússia da década de 1980.

de uma possível relação entre ela e Chtolts. Ele recua diante da felicidade por medo e por achar que ele não é bom o bastante para ela. Olga se casa com Chtolts e tem dois filhos. Oblómov se casa com outra mulher, que não é apresentada no filme, e tem um filho. O protagonista morre, ainda novo, de ataque do coração e Chtolts cuidará de seu filho.

O mundo de Oblómov não é extraordinário nem original, pois se assemelha àquele do Hamlet de Shakespeare e à eterna elucubração “ser ou não ser”, ou, ainda, ao de Evguêni Onéguin, de Púchkin, como afirmaria Dobroliúbov⁴³. Porém, seu mundo é mórbido e sábio à sua maneira, encontrando refúgio do tédio e das complicadas relações sociais nas horas e horas dormidas.

“Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”, já dizia Nietzsche (2003, p. 95-96), apontando para o perigo de olhar profundamente para o próprio ser, questionando, metafisicamente, a razão da existência humana. Oblómov não sabe por que é do jeito que é, mas sabe, contudo, que não pode viver sem entender o sentido da vida. E, olhando para dentro de si, comparando-se com a sociedade letrada e preocupada com o acúmulo de diplomas, Oblómov desafia o pensamento em voga. Para ele, não há utilidade em ter fatos e histórias desordenadamente dispostos em seu cérebro sem haver um proveito, que tampouco serviria para encontrar sua própria libertação⁴⁴. Esse é o retrato que Mikhalkov faz de Oblómov.

A atribuição de valor poético e filosófico à obra de Gontcharóv era feita pelos conservadores, que viam nas críticas literárias do período uma ameaça ao status feudal e aristocrático. Com a publicação do livro de Gontcharóv, em 1859, o famoso artigo do crítico Nikolai Dobroliúbov intitulado *O que é o oblomovismo?*⁴⁵ contribuiu para que a obra fosse

⁴³ Nikolai Aleksándrovitch Dobroliúbov afirma que Oblómov é um tipo nacional russo e os traços que o caracterizam podem ser observados em obras mais antigas, como *Evguêni Onéguin*, de Púchkin. Com o tempo, a literatura reproduziu o mesmo arquétipo social, mas com algumas alterações que acabaram constituindo um novo significado. Cf. DOBROLIÚBOV, 1956, p. 344.

⁴⁴ Mikhalkov e Gontcharóv abordam a questão filosófica de forma parecida. Mikhalkov permite que o personagem profira um monólogo longo e emocional, sem oferecer uma resposta imediata, mas relacionando-o à segunda parte do filme, quando Oblómov parece encontrar maior sentido na vida na presença de Olga. Já em Gontcharóv, como elucida Dobroliúbov, Oblómov se rende ao estado cansativo e tedioso simplesmente por não tentar entender o mundo ao qual pertence: como, por exemplo, suas propriedades que geram dinheiro; quais são as mercadorias comercializadas etc. Dobroliúbov completa que a relação de Oblómov com a sociedade não é entendida por que ele é incapaz de apreender como a própria vida funciona. Em Mikhalkov, o momento filosófico de Oblómov o constrói como um homem profundo e questionador, e não somente como um nobre que não é capaz de colocar as próprias meias sem a ajuda de um servo.

⁴⁵ O artigo foi publicado em 1859 na revista *Sovreménnik* (*O contemporâneo*) durante o discurso público que precedeu a emancipação dos servos. Dobroliúbov era um dos grandes críticos literários do século XIX, ao lado de Vissarión Belínski e Nikolai Tchernichévski. Para ele, a literatura deveria servir como um guia positivo para a sociedade, elevando o bem e condenando o mal. O texto consultado foi a versão inglesa *What is Oblomovism?* (*O que é o oblomovismo?*). Ver DOBROLIÚBOV, 1956, p. 343-56.

considerada um dos grandes clássicos da literatura russa do século XIX. Os líderes políticos e os críticos literários estavam procurando um personagem ficcional que justificasse as transformações políticas da época, e Dobroliúbov epitomou Oblómov como resultado do sistema feudal predominante e da degeneração de “homens supérfluos” em um estado vegetativo (BEUMERS, 2005, p. 56)⁴⁶.

A falta de ação reaparecerá em Oblómov, mesmo que se retroceda ainda mais no tempo, mas o modo pelo qual o filme foi construído implica uma interpretação além daquela já observada pelos críticos do século XIX em relação à obra de Gontcharóv⁴⁷. O destaque que Mikhalkov confere à infância de Oblómov, com vários flashbacks que evidenciam a vida feliz do pequeno russo, e a exteriorização de pensamentos através de diálogos, e não somente pelas imagens, revelam também uma crítica à aceitação do sistema vigente. A crítica maior reside nos valores da aristocracia e na inércia de seus herdeiros, que, apesar de serem amados pelos pais, se tornam adultos frustrados e dependentes. Chtolts é um homem esbelto, inteligente e educado e somente alguém como Oblómov, sua antítese, oferece argumentos para criticá-lo. O romance também ilustra a forma pela qual Oblómov foi educado pelos pais. A inapetência e a inatividade do Oblómov adulto são, no romance, decorrentes da *oblómovschina*⁴⁸ (oblomovismo), e o autor a considera uma doença. Tendo sempre à disposição vários servos para satisfazer até os mais banais desejos do pequeno Oblómov, a necessidade de um servente foi sempre reiterada pelos pais. “O que você está fazendo? Por quê? Para que servem Vaska, Vanhka e Zakharka?”⁴⁹, diziam os pais quando Oblómov tentava fazer algo por conta própria. O romance claramente critica as consequências dessa educação na vida de uma criança. Mikhalkov, contudo, explora os flashbacks de outra forma⁵⁰.

Mikhalkov, assim, estabelece claramente a importância da infância na formação do sujeito adulto quando mostra, pelos flashbacks, o modo pelo qual Oblómov e Chtolts foram criados. Oblómov, como já dito, possuía tudo, material e emocionalmente. É o Peter Pan que

⁴⁶ Ainda devido às discussões acerca do romance de Gontcharóv, os pensadores russos se dividiram em ocidentalistas, representados por Chtolts, amigo de Oblómov, e eslavófilos, tendo Oblómov como centro (BEUMERS, 2005, p. 57).

⁴⁷ Beumers (2005, p. 59) afirma que Mikhalkov destrói o mito de Oblómov criado pela crítica russa. O livro de Gontcharóv e o filme de Mikhalkov recortam momentos diferentes. Em Mikhalkov, o paralelo entre a ociosidade de Oblómov na parte 1 do filme e a tentativa de sair da inércia na parte 2 confronta o personagem criado por Gontcharóv, que parece ser incapaz de sair dessa situação. O livro é construído na ausência de ações, enquanto o Oblómov de Mikhalkov, é carismático e filosófico. Tanto a interpretação de Mikhalkov quanto o romance de Gontcharóv descrevem a incapacidade de Oblómov de sair de sua prostração.

⁴⁸ Gontcharóv utiliza o termo para explicar o comportamento de Oblómov na fase adulta, relacionando-o à sua infância.

⁴⁹ Fragmento retirado do filme.

⁵⁰ Gontcharóv narra vários sonhos de Oblómov em um longo capítulo, explicando a aurora de sua vida. Mikhalkov, por sua vez, insere vários flashbacks, retornando à infância do protagonista.

tem o carinho materno e vários servos a seu bel-prazer. Chtolts, ainda adolescente, foi enviado pelo severo pai a São Petersburgo para que pudesse aprender a ganhar o próprio pão. Os dois personagens são antitéticos, porém se completam no filme. Apesar do aspecto determinista na descrição do comportamento de Oblómov, a crítica de Mikhalkov recai sobre o papel do homem na sociedade, seja na de Nicolau I, seja na de Brejnev.

Assim, como Dobroliúbov (1959, p. 348) conclui, a indolência e a apatia de Oblómov são resultado da educação e do ambiente, pois ele poderia ter trilhado outro caminho caso estivesse imerso em outra realidade – como a de Chtolts, por exemplo. O problema é o oblomovismo e não Oblómov em si, afirma o crítico. Esse tipo social não vê sentido na vida e não consegue definir racionalmente sua relação com o outro (*idem*, p. 348)⁵¹.

A última cena, recorrente na obra de Mikhalkov, representa a nostalgia por uma Rússia do passado, idealizando a infância perdida nos campos russos (BEUMERS, 2005, p. 63) na figura de uma criança que corre livremente em direção à mãe. Ao som de Serguêi Rakhmáninov, Mikhalkov se apropria de Oblómov para reforçar sua ideia de pátria e natureza que se intensificará em obras posteriores, culminando num nacionalismo utópico.

MIKHALKOV, Nikita. *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov* (1979)

2.2.6. Os parentes

Os parentes (1982), seu filme subsequente, foi produzido no último ano de Brejnev no poder. A censura continuava banindo filmes que propusessem reflexão acerca da vida privada ou de sua subserviência em relação à esfera pública. Andréi Kontchalóvski e Andréi Tarkóvski emigraram para o exterior.

Os parentes é a primeira comédia-drama de Mikhalkov, situada na Moscou de 1980. O filme inicia-se no interior, quando Maria Konoválova (Nonna Mordiukova) vai visitar sua filha

⁵¹ Dobroliúbov completa que esse tipo social pode ser comparado com outros heróis da literatura russa, como em *Evguêni Onéguin*, de Púchkin, porque seus heróis, assim como Oblómov, não conseguem ver sentido na vida e são incapazes de encontrar uma ocupação profissional que os satisfaça, desistindo, assim, da sociedade (DOBROLIÚBOV, 1956, p. 348).

na cidade. No trem, Konoválova conhece Iúri Liápin (Andréi Petrov), um senhor que desempenhará o breve papel de par romântico da risonha e extrovertida mãe. Konoválova é apresentada ao espectador como uma mulher de poucas maneiras, que fala alto e se impõe sem pestanejar, emblema da mãe dominante do período soviético. Apesar de inicialmente não querer dividir um compartimento de trem com um homem, Konoválova se embebeda e comporta-se como criança ao lado de Iúri. Sua filha, Nina (Svetlana Kriutchkova), assemelha-se à Olga de *Escrava do amor*, pois se preocupa com roupas e flertes. Seu marido, Stássik (Iúri Bogatyrióv), que fugiu com outra mulher, é tido como um homem superficial, preocupado com bens materiais. Nina não educa sua filha Irina, que tem um comportamento bastante descontrolado. Para conferir dramaticidade à personagem Irina, Fiódor Stukov, um menino, a interpreta. A imagem de uma criança rebelde e infeliz, viciada em TV e música americana do Boney M., é intensificada pela falta de feminilidade de um menino. Esse comportamento é tido pela mãe como normal e típico das crianças dos centros urbanos.

O relacionamento entre Maria e Nina é conflituoso, principalmente no que diz respeito à educação de Irina e ao comportamento do marido, Stássik. O elo entre ambas poderia ser considerado normal se não fossem as cenas de descontrole de Maria, que age de acordo com sua consciência, sem se preocupar com a opinião dos outros. Seu comportamento, mesmo que bem-intencionado, é criticado no filme por transformar a vida das pessoas ao redor. Quando Maria decide visitar seu ex-marido, Vladímír Konoválov Vóvtchik (Ivan Bórtnik), é perceptível um sentimento de responsabilidade da parte de Vladímír. Inicialmente, ludibriando sua ex-esposa ao dizer que é engenheiro-chefe de uma grande empresa, a mesma coisa que Ilhin fez em *Cinco noites* para não desapontar Tamara, Vladímír diz o que Maria queria ouvir, pois, enquanto casados, esse era seu desejo. Logo, Mikhalkov apresenta um personagem desequilibrado, bêbado e infantil e revela que ele trabalha num cargo muito inferior ao mencionado. A frustração de Vladímír em relação à própria vida é entendida por Maria como sendo culpa de sua atual esposa, pois Vladímír é doente, em decorrência da bebida. Maria decide visitar a esposa de Vladímír e tirar satisfações, mas encontra apenas seu filho, Kirill, um dos primeiros papéis de Oleg Ménchikov. Maria desestrutura as relações familiares por achar que pode consertá-las, explicando o título do filme e sua importância para a narrativa.

O isolamento da vida moderna é novamente sugerido pela incidência de espaços fechados, assim como em *Cinco noites*. Mikhalkov parece criticar a cidade grande, questionando a perda de valores ao contrastar os personagens urbanos Nina e Stássik com a rural Konoválova.

A última cena do filme mostra três gerações reunidas e a vida da cidade de Moscou (imagens a e b). Mikhalkov recupera a cena inicial do filme (imagens c e d), enfatizando que as coisas na província não mudaram e os valores morais positivos não podem ser corrompidos pela cidade grande (BEUMERS, 2005, p. 75). A crítica à corrosão de valores puros e genuínos é reiteradamente recuperada nos filmes de Mikhalkov, relacionando os campos e a natureza a essa pureza de espírito. Beumers (*idem*, p. 76) completa que *Os parentes* mostra como as pessoas destroem seu mundo espiritual, procurando coisas que não fazem sentido, como ilusões ou sonhos que acabam construindo nosso sentido de vida.

c

d

MIKHALKOV, Nikita. *Os parentes* (1982)

2.2.7. Conversas privadas

Conversas privadas, de 1983, foi seu filme subsequente. Baseado na peça homônima de Sófia Prokófieva, de 1981, foi escrita para o teatro, sendo composta de diálogos apenas entre dois personagens que já foram casados. Na época de produção do filme, Mikhalkov estava ensaiando a peça no Teatro Vakhtángov, mas logo pensou em fazer uma produção cinematográfica em vez de teatral⁵². Mikhalkov levou os dois atores da peça para o cinema, garantindo o espetáculo teatral dentro do filme. Irina Kúrtchenko e Mikhail Uliánov são os astros de uma história de memórias e frustrações.

Mikhalkov afirma que *Conversas privadas* foi o filme mais desafiador que produziu⁵³. Ambientando-o em um apartamento, principalmente na sala, ele reclamou da falta de espaço,

⁵² Para mais informações sobre a produção do filme, ver BEUMERS, 2005, p. 77-80.

⁵³ Ver créditos do DVD.

da ausência de paisagens, da restrição da trilha sonora e da limitação de sets diferentes. Apesar de a estrutura fílmica ser parecida com a de *Cinco noites*, o apartamento coletivo onde Tamara vivia era repleto de elementos que ajudavam no desenrolar da narrativa: a vizinha que fala ao telefone, a cozinha coletiva, o casal de idosos que vê TV na casa dela etc. Já em *Conversas privadas*, apenas a TV oferecia uma quebra da rotina imposta e oferecia ao espectador algo diferente. Mesmo com as limitações, Mikhalkov afirma que foi com esse filme que percebeu a importância da paisagem, da localização e da natureza nos filmes. Ao entender o impacto da natureza e da paisagem na constituição da narrativa e da imagem cinematográfica, Mikhalkov quase que as tornará personagens de seus próximos trabalhos. *Urgá*, um de seus filmes posteriores, é um exemplo disso.

Os personagens não têm o nome revelado, são tratados apenas por Ele e Ela. O ex-marido, pai de seu filho, Dima, entra no apartamento com sua própria chave. Dima não está, mas Ele permanece no apartamento durante o filme todo. Logo começam as discussões. Ele tenta seduzir a ex-esposa e então descobre que Ela está prestes a se casar com Valentin. A discrepância entre o comportamento dos personagens é moralmente perceptível: Ela abdicou de sua felicidade para cuidar de um filho que não é seu, voltando a se casar depois de nove anos; Ele se casa novamente, mas é infeliz no casamento e prioriza a vida profissional, exibindo um comportamento corrupto. No filme, Ela é paciente e inteligente, enquanto Ele é agressivo e explosivo. As escolhas de vida, que se refletem no modo de agir, tornam-se a atração principal. Mikhalkov⁵⁴ afirma que, para demonstrar a degeneração da burocracia soviética, a maquiagem de Uliánov foi mudada, discretamente, cena a cena, transformando-o em um monstro no fim da narrativa.

É possível traçar uma comparação entre as personagens femininas de *Conversas privadas* e de outros filmes já analisados. Em seu primeiro filme, *O conhecido entre os alheios*, Mikhalkov dá pouco destaque à mulher, inserindo uma personagem feminina apenas nos flashbacks. Já em *Escrava de amor*, Olga é transformada na personagem principal, claramente influenciada pelos valores ocidentais. Em *Alguns dias da vida de I.I. Oblómov*, a protagonista Olga é tida como mulher caricatural de um modelo ocidental, acreditando num modo de vida preestabelecido. Em *Peça inacabada para piano mecânico*, Sófia é novamente apresentada como uma mulher mimada e com ideais ocidentais. Porém, Mikhalkov insere outra personagem feminina, imaculada e ingênua, contrastando com Sófia. A esposa de Platonov, Sáchenka, é o

⁵⁴ Ver créditos do filme.

oposto de Sófia, e Platonov é salvo por ela. Em *Cinco noites*, Tamara é uma solteirona que se realizou na vida profissional e familiar. Zoia, namorada de Ilhin no início da narrativa, é a mulher-objeto, extremamente preocupada com sua aparência e a opinião dos outros. Em *Os parentes*, Maria é o retrato da mãe russa: decidida, despojada e despreocupada com a moda, diferentemente de sua filha, que mora na capital. Em *Conversas privadas*, Ela dedica sua vida a cuidar de um filho que não é seu, procurando a felicidade na instância materna.

Os dois tipos de mulher construídos nos filmes de Mikhalkov estão diretamente relacionados com a pureza e a preservação dos valores morais russos que são corrompidos pelo Ocidente. Tamara, Maria e Ela refletem a capacidade de autossacrifício e por isso alcançam a felicidade. As demais personagens continuam infelizes ou morrem. Mikhalkov retomará sua proposta de preservação dos valores morais essencialmente russos nos filmes do período pós-soviético, trazendo Jane, de *O barbeiro da Sibéria*, como uma mulher-objeto, representante do modelo ocidental, e Duniacha, a camponesa humilde que se sacrifica pela nação. Os demais exemplos são personagens masculinos.

2.2.8. Olhos negros

Na segunda metade da década de 1980, as políticas de Gorbachev reorientaram o cenário cultural e político na Rússia. A comunicação com o Ocidente intensificou-se e os produtos e as artes ocidentais se alastraram pelo país. A doutrina Brejnev foi oficialmente abandonada e o comunismo começava a se enfraquecer. A queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989, e o término da Guerra Fria, em 1990, foram decisivos para o colapso da União Soviética, em 31 de dezembro de 1991. A Rússia iniciaria o ano como um país democrático sob a presidência de Boris Yeltsin.

A política de abertura com o Ocidente determinou a filmagem das duas obras subsequentes de Mikhalkov. *Olhos negros* e *Urgá* foram coproduzidas com países europeus. Sua fama, advinda principalmente do sucesso de *Peça inacabada para piano mecânico*, chegou à Itália, que já havia comprovado o talento de Tarkóvski com o filme *Nostalgia* (1983). Mikhalkov foi convidado a ir à Itália filmar uma adaptação cinematográfica da peça tchekhoviana *A dama do cachorrinho* (Dama s sobátchkoi, 1899).

Em *Peça inacabada para piano mecânico* e *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov*, Mikhalkov adapta duas obras para a Rússia czarista, inserindo apenas personagens nativos. Em *Olhos negros*, Mikhalkov se apropria de outra peça de Tchekhov e a adapta para a Rússia

contemporânea⁵⁵, porém a partir do olhar estrangeiro, indagando se a Rússia estereotipada de Mikhalkov é aquela vista por ele mesmo ou pelo personagem que representa o Ocidente. O filme foi malsucedido domesticamente, sendo criticado por parodiar a burocracia soviética, profanar o trabalho de Tchekhov e tentar criar uma versão kitsch do conto para atrair o público ocidental (BEUMERS, 2005, p. 89)⁵⁶. O estereótipo russo é reforçado por Mikhalkov e a Rússia é vista pelo Ocidente como sendo um país de alcoólatras, de oficiais mal-educados e de festas forjadas. Mikhalkov recorre aos lugares-comuns da história russa. É possível deduzir que Mikhalkov cria um mito que não é baseado em tradições russas autênticas, mas em estereótipos imaginados ou inventados, tornando kitsch a imagem do país (*apud*, p. 82).

A história é centrada na figura de Romano, interpretado por Marcello Mastroianni, um italiano desiludido que idealiza a Rússia como o lugar da felicidade. A primeira sequência do filme apresenta o protagonista sentado em um café e Pável Alekcéiev (Paolo, em italiano – Vsévolod Lariónov), um russo em lua de mel. Romano é um homem engraçado, de comportamento excêntrico, com um ar cômico sugerido pelo bigode e pelo cabelo virado para o lado. A condição financeira e profissional de Romano é logo revelada. Filho de um humilde hoteleiro da cidade, formou-se em arquitetura, mas nunca exerceu a profissão. Casou-se com Elisa, filha de um banqueiro rico. Viver confortavelmente na mansão onde foram morar depois da morte do pai de Elisa, poder acordar tarde por não ter responsabilidades e sempre com alguém para servi-lo moldaram seu comportamento ocioso, lembrando Oblómov, pela improdutividade, e Platonov, pelos sonhos inalcançados. Platonov queria melhorar o mundo, sendo consciente de seu papel na sociedade, mas o tempo o levou a abdicar de seus sonhos. Romano possuía o sonho de construir um grande projeto de arquitetura, mas a vida também o afastou de seus sonhos.

⁵⁵ Em 1960, Ióssif Khéifits produz *A dama do cachorrinho* (Dama s sobáchkoi), também baseado no conto de Tchekhov. O filme é mais fiel à obra original, com diálogos e sets que são facilmente reconhecíveis. Mikhalkov, contudo, parte da retratação da Rússia do século XIX, transporta o conto para a segunda metade do século XX e cria imagens mitológicas dos campos e da vida russa.

⁵⁶ A fidelidade às obras literárias ou teatrais de que Mikhalkov se apropriou para adaptação ao cinema é bastante discutível. Nas duas adaptações anteriores, ele inseriu personagens ou ideias ausentes no original que refletiam sua ideologia. O mesmo ocorre em *Olhos negros* e no conto de Tchekhov. *A dama do cachorrinho* e o filme de Mikhalkov se aproximam em alguns aspectos, e pode-se dizer que são eles que garantem organicidade à narrativa. Dmítri Dmítrievitch Gurov, o protagonista tchekhoviano, é um bancário formado em filologia, com residência em Moscou, casado e com três filhos. O início do conto descreve suas férias em Ialta, onde conhece Anna Sierguéievna e seu cachorrinho. Gurov considera as mulheres seres inferiores, não poupando opiniões destrutivas sobre elas, mas suas traições evidenciam sua incapacidade em ficar longe delas. Já em Mikhalkov Gurov se transforma em Romano, um personagem italiano cômico e sedutor que conhece a russa Anna num spa na Itália. O set, a carta que ela deixa escrita para ele, a ida de Romano à Rússia são, por exemplo, criações de Mikhalkov.

A química entre os dois é imediata e Romano conta a história de sua vida. A estrutura narrativa com o uso dos flashbacks é recorrente na obra de Mikhalkov, levando os personagens a olhar sempre para o passado, nostalgicamente. Romano é, nessas memórias, retratado como uma criança, que imita um pássaro no meio de todos ou dorme sempre que tem oportunidade. A atmosfera carnavalesca assemelha-se à de *Peça inacabada para piano mecânico*, bem como a alternância entre assuntos triviais e assuntos importantes, criando um espetáculo quase grotesco. A ociosidade também está presente na vida dos outros personagens, que passam o filme dançando ou comendo. O paralelo com Oblómov e Platonov é, novamente, perceptível.

Romano vai ao spa Montecatini Terme quando fica sabendo dos problemas financeiros da esposa. No spa, conhece a russa Anna Serguêievna, que está sempre acompanhada de um cachorrinho. Assim como no conto, a imagem de Anna é formada pelas pessoas que comentam seus trajes e comportamento, intensificando o estereótipo ocidental proposto no filme.

Após passarem a noite juntos, Anna vai embora e deixa uma carta de despedida escrita em russo. Romano encontra alguém para traduzir a carta e então percebe que está apaixonado por ela. Infeliz no casamento com Elisa, encontra um pretexto para ir à Rússia: vender os vidros inquebráveis patenteados pelo cunhado. A ironia é instaurada quando Romano tenta conseguir o visto de permissão para ir a Syssóiev, cidade de Anna. O primeiro oficial não possui tinta para assinar o papel; o outro está com as mãos dentro das mangas de seu uniforme, mesmo que tenha as duas mãos; um terceiro lhe concede o visto apenas depois de Romano pular em cima do vidro para provar que é inquebrável. Romano é ludibriado por oficiais que simplesmente não querem assinar o visto. A crítica pode estar relacionada tanto com a burocracia do socialismo quanto com a demora para resolver um assunto oficial. O último oficial que concedeu a permissão é visto como um funcionário do governo justo e ágil, por ter resolvido um problema tão rapidamente. Porém, a imagem irônica e infantil no momento da aprovação de um problema trivial satiriza as responsabilidades dos homens no poder.

Romano encontra Anna ainda casada, mas mesmo assim declara seu amor. Ele promete retornar à Itália e preparar as coisas para que ela venha morar junto, mas, ao chegar à casa de Elisa, descobre que ela está vendendo a casa por estar falida. Elisa encontra a carta escrita por Anna, mas Romano não reconhece o amor entre eles. Nove anos se passam e eles nunca mais se veem.

Romano conta a Pável que sua mulher recuperou seus bens devido a uma herança que recebeu de um parente nos Estados Unidos. Ironicamente, Romano é garçom no bar em que ambos conversam. Quando Pável pergunta a Romano o que aconteceu com a russa, ele responde

que ninguém esperaria outra pessoa por nove anos, ainda mais no século XX. Pável, revoltado, resume a história de sua vida: apaixonou-se por uma russa que é muito mais nova que ele; ela se mudou de cidade e se casou; ele a encontrou anos mais tarde, divorciada e desiludida da vida; pediu-a em casamento durante nove anos, e sempre ouviu um não como resposta; na nona vez, ela disse que se casaria com ele, mas que nunca o amaria. Pável aceitou a humilhante situação e casou-se com a russa.

Quando Romano começa a arrumar o restaurante para que possa abri-lo ao público, Pável vai buscar sua esposa. Mikhalkov não foge do esquema tradicional do cinema comercial, em que as coincidências sempre parecem forçadas. A esposa de Pável é Anna Serguêievna. O filme acaba, como a maioria de seus filmes, com uma panorâmica dos campos russos, refletindo o que é, para Mikhalkov, a alma russa.

A Rússia de Mikhalkov em *Olhos negros* é idealizada, pouco lembrando a obra original. Sua versão tchekhoviana de Romano é quase uma antítese de Gurov (personagem da obra de Tchekhov), pois este cedeu ao amor, enquanto Romano preferiu a vida da mentira ao lado da esposa, Elisa. A imagem criada é tão mitológica quanto suas representações da Guerra Civil, dos expurgos stalinistas, dos anos de Brejnev e de Gorbachev e da Segunda Guerra Mundial. O encontro final, que não é presenciado pelo espectador, permanece no terreno dos contos de fadas. Anna e Romano se reencontrarão no fim do filme, mas não é claro se ficarão juntos. O conto original também não afirma a união do casal, mas há um esforço mútuo de união.

Romano encontra-se como sujeito na Rússia e não em sua terra natal, exaltando as características naturais do país de Mikhalkov. As igrejas, os campos e os monumentos russos celebram a história e o patrimônio cultural do país, o que não acontece com a Itália. O olhar do outro para a Rússia, apesar de estereotipado, ainda reproduz a excentricidade e a originalidade do país.

Olhos negros foi a última adaptação teatral de Mikhalkov. O próximo filme explora o sentido de vida e de companheirismo nas estepes da Mongólia chinesa, exaltando, ao máximo, o poder da natureza e a degeneração causada pelo Ocidente.

2.2.9. Urgá

Urgá: território do amor (1991) é uma coprodução franco-soviética, ganhadora do Leão de Ouro no Festival de Veneza. Produzido por Michel Seidoux e pelo estúdio TriTe, *Urgá* conta a história de Gombo, um mongol que leva uma vida simples e primitiva em Hulun Blair Aimag.

Gombo mora com sua esposa chinesa, Pagma, seus dois filhos e sua sogra. O filme é interpretado por amadores – Baiartu é horticultor e Badma, cantora profissional – e, pela narrativa mais monótona, talvez seja o menos carnavalesco de Mikhalkov. Exceto, porém, pelo motorista Serguêi (Vladímir Gostiúkhin), um russo que se torna grande amigo de Gombo, mas que mantém residência no centro urbano.

Pagma costumava morar na cidade, e por isso conhece o desenvolvimento tecnológico, ainda ausente no interior. A China estipula que cada casal pode ter apenas um filho, enquanto a Mongólia permite três. A discussão em torno do número de filhos (Pagma está grávida de um terceiro filho) faz com que ela aprecie o desenvolvimento tecnológico. Pagma pede a Gombo que vá à cidade e traga preservativos e uma TV, porque, segundo a esposa, poderiam aprender coisas diferentes. A fantasia e o real se misturam quando Gombo vai à cidade, e sua perplexidade em relação àquele novo mundo é perceptível. A contradição entre interior e cidade grande é realçada pela câmera, que se movimenta mais lentamente e foca diferentemente os objetos. Gombo volta para sua família levando uma TV e uma bicicleta, mas o filme evidencia a força destruidora da civilização moderna na vida dos interioranos.

MIKHALKOV, Nikita. *Urgá* (1991)

O filme é uma espécie de docudrama que retrata o cotidiano de uma família do interior da Mongólia, sua vida espiritual e material e a tentativa de sobrevivência de uma cultura secular, porém esquecida. Mikhalkov explora a relação Oriente/Ocidente ao apresentar as tradições de um povo que ainda se resguarda diante do mundo trazido pelo Ocidente. Mesmo que Pagma tente convencer Gombo da facilidade e da comodidade da tecnologia e das invenções modernas, ele permanece fiel e incorruptível à contaminação externa. Essa analogia é aqui simbolicamente construída e, apesar de mais direta que em filmes anteriores, ilustra o repúdio de Mikhalkov ao Ocidente, que aumentará nos filmes posteriores. A paisagem, fonte de pureza e de natividade, é novamente glorificada, compensando qualquer restrição técnica que Mikhalkov teve em obras anteriores.

O questionamento acerca da Eurásia não lida apenas com a regionalização geográfica do país (Mongólia chinesa), mas também com a hibridização cultural (russos, mongóis,

chineses) convivendo dentro de um mesmo espaço. Os costumes e as tradições são misturados, resultando no choque ou na aceitação de culturas diferentes.

Os épicos ocuparam o cenário cinematográfico nas décadas de 1900 e 2000. Em 2007, Serguêi Bodrov filmou *O guerreiro de Genghis Khan* (Mongol), também produzido na Mongólia. Apesar de ser baseado na vida de um guerreiro histórico e trazer sanguinárias guerras entre diferentes clãs, o filme se aproxima daquele produzido por Mikhalkov em vários aspectos. Ambos os filmes foram fiéis ao vestuário e aos traços culturais que caracterizam o povo mongol. O contraste produzido pelos filmes revela a sobrevivência, apesar de pequena, da antiga cultura para manter-se longe de influências externas. O filme de Bodrov questiona a situação de ex-império da Mongólia ao apresentar o país que teve o maior exército da Eurásia; Mikhalkov apresenta uma família tradicional que sobreviveu ao tempo. A tradição é marcante quando Gombo conta a seu filho a história de Genghis Khan e de seu exército, acentuando a necessidade de manter as tradições e os fatos históricos.

A primeira sequência do filme certamente oferece um insight da cultura mongol. O espectador visualiza um homem que, sentado num cavalo e segurando um laço (*urgá*), corre atrás de sua mulher, que logo desce de seu cavalo e é dominada pelo homem.

MIKHALKOV, Nikita. *Urgá* (1991)

Mikhalkov apresenta Gombo como um pai carinhoso e tranquilo, que é amado pela família. A casa improvisada onde moram é isolada e ninguém vem visitá-los, exceto seus dois irmãos. O tio Baiartu está sempre bêbado e carrega um pôster do ator americano Sylvester Stallone como Rambo. Ninguém sabe se ele está falando a verdade, porque os filmes americanos são desconhecidos da família interiorana. Seu outro irmão, que ensinou à filha a tocar acordeão, mora na cidade e trabalha como músico.

A tranquilidade trazida pela incomunicabilidade com o outro é interrompida quando o russo Serguêi dorme ao volante e quase cai dentro de um rio. Não podendo retirar seu carro sozinho, o russo tenta procurar ajuda, quando encontra um corpo sendo consumido por urubus. Assustado, volta correndo para onde está seu caminhão e grita pedindo ajuda. Gombo o escuta e o resgata. Serguêi aprenderá o modo de vida da família: o corpo é do irmão de Gombo e a tradição é deixá-lo descansar na mata e servir de comida aos pássaros; o jantar é preparado com

carne da ovelha, que é morta antes do almoço; a refeição não começa enquanto não estiverem todos sentados à mesa.

No dia seguinte, Gombo e Serguêi vão à cidade. Gombo fica estarecido diante daquele mundo que lhe é tão diferente: bicicletas, brinquedos, televisão, frutas cristalizadas. Após passar o dia na cidade, Gombo volta para casa trazendo uma TV, uma bicicleta e comida. O fim do filme é bastante fantasioso, e sonho e realidade são intercalados sem início predeterminado. Ao sentar-se no campo no caminho de volta para casa, Gombo experimenta comida enlatada e suco em caixinha enquanto olha para a TV, disposta no meio do verde. O início do sonho se dá quando Mikhalkov dirige a câmera até a TV, usando uma estratégia, bastante comum no cinema americano, de aproximar um objeto dos olhos de uma pessoa para instaurar uma mudança temporal. Gombo, andando de bicicleta, vê uma horda de guerreiros perto dele. Sua mulher está no centro dos guerreiros. Logo, o reflexo da horda na TV culmina na reprodução do filme *Rambo*, num estilo ocidentalizado de cinema. A tradição dos guerreiros é confrontada com a história de heróis cinematográficos modernos, também enraizados na memória popular. A realidade se torna ficção e a ficção, realidade.

MIKHALKOV, Nikita. *Urgá* (1991)

Quando Gombo volta para casa, todos estão felizes em vê-lo. O líder da família logo improvisa uma antena e liga a TV. Todos se reúnem em frente à TV para assistir ao que estiver passando: o encontro de Gorbatchev e Reagan em inglês e outros canais que pouco entendem. Gombo e Pagma saem da tenda e são transmitidos simultaneamente na TV (as fotos abaixo mostram o momento em que Pagma se retira da sala e, em instantes, aparece na tela).

MIKHALKOV, Nikita. *Urgá* (1991)

O significado das duas últimas sequências do filme é obscuro, podendo ser interpretado de diversas formas. A metalinguagem, já presente em seus filmes, é novamente retomada. Uma das leituras possíveis é a reiteração do questionamento sobre o cinema, primeiramente proposto em *Escrava do amor*. A vida real se torna ficção quando o casal aparece na tela de sua própria TV, indicando a importância do cinema na propagação de histórias e do passado. O lugar em que a família mora já não mais existe e o cinema – ou qualquer outra forma de difusão de memórias – permite que eles permaneçam intactos à corrosão do tempo.

A última fala do filme é a voz over do quarto filho do casal, que trabalha numa refinaria de petróleo. Sua vida é bastante diferente da de seus pais e o barulho do telefone evidencia a ruptura com suas tradições. Mikhalkov introduz esse último personagem, embora a fala seja extradiegética, para questionar a destruição dos povos mongóis antigos pela civilização moderna.

O último plano nos filmes de Mikhalkov, que são geralmente os campos russos, resume parte de sua proposta ideológica e, muitas vezes, política. Muitos deles são congelados por alguns segundos, permitindo que o espectador reflita sobre o filme ao mesmo tempo em que presencia as belezas naturais. A importância e o impacto da natureza e do set nas obras do cineasta foram por ele percebidos quando produziu *Conversas privadas*, filme claustrofóbico se comparado a outras de suas obras.

Em *Urgá*, Mikhalkov congela o plano de uma fábrica onde um dia a família de Gombo morou. A crítica é incisiva e direta: a destruição causada pela influência ocidental. Se a natureza é, para o cineasta, a alma do país, sua destruição roubaria a essência de um povo. Em *Urgá*, a fábrica, que simboliza o exterior, contribuiu para o fenecimento da tradição de um povo que poderá sobreviver somente através da memória e das histórias contadas de geração para geração. A Rússia imaginada por Mikhalkov é fincada nas suas memórias, vividas ou sonhadas, que poderá substituir aquela sociedade que ele não mais reconhece e que se transformou no espaço ocupado por uma força externa, quase inimiga.

MIKHALKOV, Nikita. *Urgá* (1991)

2.3. O período pós-soviético

A preocupação com a preservação daquilo que Mikhalkov considera a alma de um país é representada aqui ao extremo, usando símbolos e signos que são ora diretos, ora sugeridos pelos sonhos. L. Strelkov (*apud* BEUMERS, 2005, p. 96) aponta, em *Urgá*, uma preocupação que excede a ambiental:

Parece que o diretor de *Urgá* foi além do conceito de natureza propriamente dito: ele se preocupa com o ambiente, mas também com o amor que emana dele. Oriundo de um mundo contemporâneo e urbano, ele [Mikhalkov] quer louvar algumas das etnias de nossos ancestrais (...) e tentar nos convencer (ou a si mesmo) de que a natureza é vida.

O filme foi lançado ainda durante o período soviético, mas a ideologia mikhalkoviana já estava se metamorfoseando de cinema de autor em cinema mais comercial, bastante perceptível com *Olhos negros*. *Urgá* reflete uma sociedade em transição, ilustrando aquela vivida por Mikhalkov durante o governo de Gorbachev. Suas críticas em relação às políticas de Gorbachev são claramente articuladas em seu próximo filme, *Anna dos 6 aos 18*. Strelkov (*idem*, p. 97) sugere que Mikhalkov esteja tentando convencer o mundo da pureza e da importância da natureza como elemento essencial na preservação da verdadeira alma russa, levando até o Ocidente a questionar a autenticidade dos russos. Porém, como dito acima, Mikhalkov procura convencer a si mesmo, se já não está convencido, de que o mundo pós-Gorbachev pode ser mudado e que a história russa pode servir de exemplo para um retorno ao passado. A violência e o caos instaurados na Rússia pós-socialista indubitavelmente fomentam mentes conservadoras e tradicionais a negar a sociedade em que vivem, buscando modelos que presenciaram ou lhes foram contados. Assim como com o último filho de Gambo e Pagma, as tradições de sua família sobreviveram somente porque aqueles que as viveram as contaram a

outras gerações, criando um elo com um passado que pode não mais existir no espaço, mas permanece vivo no tempo.

Assim, o colapso da União Soviética redimensionou a forma pela qual Mikhalkov via ou tratava o cinema. O experimentalismo observado em seus primeiros filmes é substituído por uma linguagem que desnuda um cineasta consciente do papel do cinema na vida das pessoas. Negar a sociedade em que se vive para buscar heróis ou modelos em que as pessoas – e principalmente os jovens – possam se espelhar será a principal preocupação de seus próximos filmes (exceto *Anna*, que será analisado em seguida).

O nacionalismo quase fanático e a preocupação com sua imagem pública, aspirando a um posto na Presidência, levaram aquele ator e diretor querido por filmes como *Eu ando por Moscou* e *Peça inacabada para piano mecânico* a ser quase detestado dentro de seu país. Muitas críticas desconstroem cada cena de seus filmes do período pós-soviético, acusando-o de manipular a história e inventar uma Rússia que existe somente em sua imaginação. A crítica internacional, pelo contrário, extasia-se diante das diferentes formas de representar uma mesma Rússia e dos personagens únicos, mas que ecoam uma mesma nação. Andréi Plakhov (*apud* BEUMERS, 2005, p. 97) afirma que o público internacional o valoriza por causa de sua habilidade de cultivar o estranho e fascinante mito da alma russa sem ser cansativo nem desprezível. Apesar de certa ambivalência em suas obras, há uma consistência ideológica presente desde *Alguns dias da vida de I.I. Oblómov*, como explica Plakhov (*idem*, p. 98):

Começando com *Oblómov*, Mikhalkov confirma: perdemos nossas raízes, que se atolaram no pragmatismo e na velocidade; destruímos as bases das nossas tradições morais. Como resultado, não nos tornamos uma Europa, mas traímos nossa própria cultura nacional.

A busca por aquilo que é genuinamente russo é questionado com o documentário *Anna dos 6 aos 18*, que mescla as preocupações estéticas e políticas do diretor. A crítica direta em relação ao regime de Brejnev e de Gorbachev acentua a necessidade de buscar aquilo que define a identidade russa e resguardar valores da aristocracia russa ainda do período czarista. O czarismo é o modelo de governo que Mikhalkov elegerá como o substituto do socialismo e do capitalismo. A vida na datcha de sua mãe sugere que, além da natureza, a educação e a instância familiar são essenciais na propagação de valores morais, principalmente se estiverem relacionados com o antigo império. Se os jovens russos, em sua maioria, vivem em espaços

urbanos e têm como referência a cultura ocidental, Mikhalkov evidencia, assim como em *Urgá*, a necessidade de educar uma criança em contato com a vida que é trazida pela natureza.

2.3.1. *Anna dos 6 aos 18*

Este documentário representa quase uma ruptura na forma cinematográfica dos filmes soviéticos e pós-soviéticos de Mikhalkov. Percebe-se que, durante o período soviético, o cineasta se preocupou com o experimentalismo da linguagem cinematográfica. O gênero escolhido era mais experimental, do western e do melodrama a adaptações literárias, porém o trabalho com a imagem, os enquadramentos, os jogos de sombra e luz e o movimento de câmera eram tão importantes quanto o conteúdo ideológico.

Há reminiscências de um passado nostálgico em todos os seus filmes. Neste documentário, Mikhalkov analisa durante 13 anos o governo de Brejnev e de seus sucessores. Há, contudo, uma retórica de questionamento do presente que é analisada neste documentário ao extremo, pois ao inserir a voz over Mikhalkov pode verbalizar suas ansiedades e incertezas.

Como já foi dito, Mikhalkov retoma períodos em que ele acreditava ser representante da força e da união dos russos. Ele não desconsidera os horrores de cada época, porém ressalta, com a retomada de símbolos e mitos, como deveria ser o homem russo contemporâneo e sua identidade nacional. Nas palavras de Mikhalkov:

Quando a humanidade se esfarela, a imagem da honra desbota, (...) e a ideia de pecado e de honra desaparece. Nomeamos momentos como este de “tempos turbulentos”. E, geralmente, os vazios criados se preenchem de tudo aquilo que nunca foi, histórica ou culturalmente, natural ou normal para nós.

Anna dos 6 aos 18 acompanha a infância e a adolescência da filha de Mikhalkov durante os anos turbulentos de Brejnev, Andropov, Tchernenko⁵⁷ e Gorbachev. Pela duração temporal do filme, percebe-se um cineasta preocupado com as questões de seu tempo, com a educação na infância e com a percepção da realidade a partir do olhar da criança, o que explica sua ambição em fazer uma continuação desse filme com sua outra filha, Nádia. O documentário é imprescindível para entender as obras subsequentes do diretor.

⁵⁷ Iúri Vladímirovitch Andropov (1914-1984) foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética. Foi substituído por Konstantín Ustínovitch Tchernenko (1911-1985).

Mikhalkov demorou 13 anos para concluir *Anna dos 6 aos 18* (o filme foi lançado em 1994). O documentário não somente acompanha parte da vida de sua filha, mas também interpreta a recente história de seu país.

As imagens de arquivo e o intenso questionamento político cedem lugar a cenas de sua filha Anna respondendo à pergunta do pai cineasta: “O que mais a amedronta?”. Anna responde “Baba-Iagá”. Num questionamento que se assemelha ao de um adulto, pois Mikhalkov insiste que a filha olhe para a câmera ou pare de sorrir, as respostas apenas revelam os medos de uma criança:

A⁵⁸: “Porque ela tem um nariz comprido e uma cara horrível”.

M: “Qual é a coisa que você mais quer?”

A: “Um crocodilo”.

M: “Vivo”

A: “Sim”.

M: “O que você mais odeia?”

A: “A sopa que chamamos *borsch*”.

Respostas de uma menina ingênua de seis anos logo são substituídas por um discurso nostálgico das raízes de Mikhalkov. Anna segura a imagem do pintor do século XIX Vassíli Ivánovitch Súrikov, ancestral da família. Nesse momento, Mikhalkov explica que sua família teve de mudar a sílaba tônica de Mikháلكov para Mikhalkóv para esconder sua ascendência aristocrática.

A relação de Anna com Oblómov, personagem de *Alguns dias na vida de I.I. Oblómov*, ilustra a infância em duas épocas bastante distintas: a Rússia imperial e a Rússia soviética. Para Mikhalkov, Oblómov nunca se perde, pois “as pessoas que ele encontra em seu caminho vivem, ou pelo menos tentam viver, de acordo com as leis de seus ancestrais”, enquanto Anna, “fora das paredes da casa, entra num mundo de truques e imitações”.

A partir desses dois fragmentos que comparam a infância de Anna e de Oblómov em duas épocas diferentes, percebemos por que Mikhalkov retrocede a épocas anteriores à de 1980 em seus filmes posteriores. A Rússia imperial e a Grande Guerra Patriótica Russa representam, no imaginário mikhalkoviano, os anos de glória de seu país, quando o passado ainda era avaliado e as leis de seus ancestrais, respeitadas. Foram épocas de terror, porém existia um conjunto de valores morais e éticos que servia de modelo para os cidadãos, algo que se perdeu

⁵⁸ Anna (A); Mikhalkov (M).

na Rússia de Brejnev e de Gorbatchev. Nesse mesmo fragmento, Anna é elevada à categoria ficcional, deixando de ser apenas sua filha para se tornar representante das crianças nascidas numa época em que o verdadeiro Império Russo havia deixado de existir. O documentário se transforma numa ficção biográfica que articula os discursos nostálgicos do diretor.

A importância da infância no desenvolvimento do país e na continuação da Revolução é explicitamente composta de cenas que intercalam os discursos de um menino e de Lênin sobre a nação que estaria nascendo em 1917:

“Nós, jovens pioneiros, na presença de membros do partido e da juventude comunista de toda a União Soviética, juramos seguir a linha do partido: sempre prontos; amar a terra soviética; sempre prontos; seguir os preceitos de Lênin; sempre prontos”.

“A história testemunha um novo tipo de poder de Estado destinado a erradicar todas as formas de exploração, de violência e de escravidão. Nossa República Socialista Soviética, sólida como uma rocha, será o farol do socialismo internacional e um modelo para todas as massas trabalhadoras”.

MIKHALKOV, Nikita. *Anna dos 6 aos 18* (1994)

A questão entre vida pública e vida privada novamente é retomada neste documentário, resgatando o termo duplipensar, presente na era soviética, com câmeras externas dos grandes campos russos, traço que se repete em suas obras:

Quanto mais o império tentava parecer majestoso para o mundo, glorificando o partido e o grande povo soviético, mais cada um de nós, em nossa secreta vida interior, valorizava fragmentos de nossa pátria. Podia ser um rio, uma floresta, uma vista da janela.

Um ano se passa e a pequena Anna responde a mais perguntas:

M: O que você mais ama?

A: A natureza.

M: E o que você mais odeia?

A: Pessoas más.

M: O que a amedronta mais?

A: Brigas.

M: O que você mais quer?

A: Ser inteligente e me comportar bem.

M: E o que você mais quer neste instante?

A: Dar boas respostas.

Há uma pausa na produção. Dois anos depois, após o filme *Olhos negros*, Mikhalkov retoma o documentário. A entrevista de Anna aponta para uma menina mais madura, que não responde somente o que o pai quer escutar. Anna diz gostar dos pais, de cantar, de dançar e de ler. O documentário deixa de focar em Anna e na história de seu país, para falar do nascimento da filha de Mikhalkov, Nádia, e de sua filmagem na Itália.

Após esse pequeno desvio temático, Mikhalkov insere imagens do período da perestroika. Para o cineasta, a perestroika significava “fazer abertamente o que se fazia em segredo”, pois uma nova geração de jovens preocupados com a aparência, o sucesso e o dinheiro invadiu as cenas públicas na Rússia. Mikhalkov se viu distante de sua filha, que havia absorvido os discursos da perestroika tão rapidamente, e não mais reconhecia a menina que tinha medo da Baba-Iagá e queria um crocodilo.

A crítica de Mikhalkov em relação à perestroika sugere que, “como sempre, durante tais períodos, quando o lugar de Deus está vago na alma das pessoas, aparece um exército de bruxos tentando preencher o vazio. Eles persuadem, adulam e seduzem mentes não formadas, as quais mergulham em terror e incertezas”. Alguns fatos históricos são lembrados para reforçar esse discurso: a explosão do ônibus espacial Challenger, em 1986; a colisão do caça utilizado em combate aéreo MiG-29 numa demonstração pública perto de Le Bourget, em 1989; a propagação do fundamentalismo no Irã; o acidente nuclear em Chernobyl, em 1986; e o terremoto na Armênia, em 1988 (BEUMERS, 2005, p. 102).

O documentário assume muitas vezes o tom de uma biografia com narrativa poeticamente nostálgica, relatando o sofrimento causado pela morte da mãe de Mikhalkov, Natália Kontchalóvskaia, em dezembro de 1988. Anna está emocionalmente abalada pela morte da avó, dizendo que tem medo de que outros parentes morram, já que é a primeira vez que presencia a morte de alguém próximo. Percebe-se um contraste entre o choro da menina Anna quando Brejnev, Andropov e Tchernenko morrem e a lamentação causada pela morte de um parente. O primeiro choro, quase performático, vinha de uma menina que escutava vozes políticas em casa – em especial a do pai –, mas não entendia o real significado de seus discursos. Somente quando Anna perde alguém que sempre esteve física e emocionalmente próximo a ela suas lágrimas parecem sinceras. Essa sequência permite um olhar mais criterioso em relação à

obra de Mikhalkov: o discurso só se legitima quando há uma ligação emocional, perdendo sentido se for apenas retórico. O discurso socialista foi se esvaziando de sentido pelo distanciamento histórico e pela repetição de pressupostos que são interpretados de modo diverso em outra época. A proposta de Mikhalkov nos filmes que serão analisados nos próximos capítulos procura persuadir uma população mais jovem que não conhece o socialismo e não mantém nenhum elo com ele. A legitimação desse discurso pode encontrar apoio nas gerações mais antigas, que viveram no período soviético ou, pelo menos, ouviram histórias sobre as façanhas de Lênin. Anna é um exemplo da geração de hoje, que presenciou a perestroika ou se beneficiou dela, reconhecendo esse discurso como legítimo, principalmente pela proximidade temporal. A proposta de Mikhalkov é claramente explicada neste documentário – aprender com seus ancestrais do século XIX e do início do século XX –, mas ele cria uma personagem que já demonstra a má receptividade de sua proposta.

Esta sequência reveladora é concluída em uma referência ao filme *Oblómov*, quando Anna e seu irmão Artem correm para abraçar o pai, assim como Oblómov fez com sua mãe. Mikhalkov ressalta a importância da instituição familiar na vida dos jovens.

O documentário ainda mostra diversas imagens de arquivo, como a renúncia de Gorbatchev, a queda do Muro de Berlim e a morte de Sákharov⁵⁹, enquanto acompanha o amadurecimento de Anna.

O filme ainda trabalha com a metalinguagem para reforçar a importância da voz discursiva de Mikhalkov, quando o cineasta e outros artistas são convidados a depor sobre a renúncia de Gorbatchev, a eleição de Boris Yeltsin e o fim da perestroika: “A história foi despedaçada, assim como a cultura e milhões de pessoas. (...) Estou aqui hoje porque a ordem deve ser restaurada. Mas por quem e como? Essa é a questão”.

O filme conclui suas análises quando Anna vai estudar na Suécia por dois anos, mostrando como a já adulta Anna (17 anos) se apegou à sua terra natal e à sua nacionalidade. Mikhalkov intercala o choro de sua filha de 6 anos, por motivos infantis, com o de sua filha aos 17, que chorava ao falar de seu país. Essas lágrimas são comparadas às de Oblómov:

Será que Iliucha aos 17 anos teria começado a chorar ao falar da Rússia? Acho que sim, porque a ausência de Deus, que separava essas duas Rússias, não poderia destruir seu amor universal, aquele amor que leva às lágrimas, cujo poder e pureza são conhecidos no mundo como ‘a misteriosa alma russa’ (...). Todo homem, todo povo e todo país têm um caminho único e original para

⁵⁹ Andréi Dmitrievitch Sákharov (1921-1989) foi físico nuclear.

seguir, sem que ele seja indicado ou obrigatório, (...) sem invejar os que alcançaram o seu objetivo, e ajudando os mais vagarosos a também alcançá-lo.

A voz narrativa de autoridade e de autoria de Mikhalkov reverbera pelo documentário revelando não só um retorno nostálgico ao Império Russo de Oblómov, mas uma construção de uma figura paterna – Mikhalkov se preocupa com a construção do herói masculino na figura de pai e esposo. Contudo, esse pai não atenta à personalidade tímida da filha ao interrogá-la constantemente. Mikhalkov encontra representatividade na personagem que criou, porém o espectador sabe desde o início da narrativa que Anna é uma pessoa privilegiada: ela faz parte da intelligentsia russa e aprende com seus ancestrais internacionalmente conhecidos. Anna representa uma menina de classe média, nascida no seio de pensamentos aristocráticos, assim como o próprio Mikhalkov. Beumers (2005, p.104) critica a ambição de Mikhalkov ao elevar a vida pessoal de Anna à categoria de história nacional e internacional, encontrando nos discursos de sua filha argumentos válidos para analisar a história da Rússia. Beumers atribui a isso o descaso de críticos em relação a essa obra “pretensiosa”.

Uma das conclusões de Mikhalkov se refere não somente à ausência da fé em Deus, mas à banalização do sentido da vida e da morte nas mídias:

Ao começar este filme, eu queria entender em que as diferentes infâncias divergiam: a do pequeno Iliucha em um império e a da pequena Anna em outro. Eu entendi: a fé e a ausência de Deus as separavam. (...) Perdemos o respeito pela vida e pela morte e transformamos a vida em seriado de TV, a morte em jogo de computador e o conhecimento em destruição.

Grosso modo, esta obra é capaz de articular o discurso mikhalkoviano presente nos filmes subsequentes, explicando por que o cineasta se apropria do passado para recuperar uma identidade genuinamente russa.

2.3.2. *Cansados pelo sol*

Cansados pelo sol (Utomliónnye sóntsem, 1994) é o primeiro filme de Mikhalkov produzido inteiramente no período pós-soviético. O cenário sociocultural após a fragmentação da União Soviética intensifica o questionamento em torno da identidade nacional russa. Mikhalkov aposta num discurso nostálgico e nacionalista ao fazer uso do gênero melodramático, recorrendo às convenções de gênero para formar uma Rússia imaginada.

A narrativa, os signos e os elementos diegéticos do filme sustentam a ideia dos massacres individual e coletivo resultante das práticas stalinistas, porém um sentido oculto é trabalhado na linguagem ideológica do filme. Mikhalkov “retoma a questão da identidade nacional objetivando seu restabelecimento no período pós-soviético” (STOLT, 2010, p. 1) e instaura valores morais nos personagens que deveriam ser utilizados na Rússia atual.

Cansados pelo sol descreve o momento que antecede o Grande Terror⁶⁰ de Stálin, em 1936. Kotov, interpretado pelo próprio diretor, é um herói bolchevista que lutou com o Exército Vermelho e possui uma relação próxima com Stálin. O oficial vive com sua família em uma datcha (casa de campo) nos arredores de Moscou, evidenciando, logo de início, seu apego à pátria russa e à sua família. Mítia, oficial da polícia secreta NKVD (posteriormente KGB), antes membro do Exército Branco, recebe ordens de prender e assassinar o herói Kotov. Kotov e Mítia se conhecem, pois Mítia é amigo da família e o primeiro amor de Marússia, esposa de Kotov. Mítia passa o dia com a família de Kotov e depois o leva a Moscou, onde é assassinado. No fim do dia, Mítia comete suicídio.

Historicamente, Kotov e Mítia representam personagens reais. Kotov é baseado na vida de Kirov, herói da Guerra Civil. Mítia representa os oficiais que, depois da derrota do Exército Branco na Guerra Civil, foram forçados a emigrar. Aqueles que queriam retornar à Rússia deveriam cooperar com o serviço secreto, o NKVD. Mítia teve o mesmo destino que muitos emigrados e retornou à Rússia com a condição de trabalhar para o serviço secreto⁶¹. Como consequência, Mítia recebe ordens de prender e assassinar Kotov. Mítia, ao contrário de Kotov, é visto como uma marionete do sistema stalinista, não podendo escolher seu destino, a não ser a própria morte.

O filme denuncia o autoritarismo de Stálin e explora o bombardeamento de imagens e símbolos que intimidavam ou, no mínimo, lembravam as pessoas do poder absoluto e soberano do ditador. A desorientação em que elas viviam e a privação de escolhas individuais ante as escolhas coletivas são retratadas no filme em meio a memórias alegres, ao medo e a incertezas. A temática do filme percorre o momento em que a Revolução começava a sacrificar os líderes revolucionários, sobrevivendo apenas aqueles que se mascaravam sob o poder de manipulação stalinista.

⁶⁰ O período do Grande Terror se estendeu de 1936 a 1938. Mais de 700 mil pessoas foram executadas, entre elas líderes e oficiais que pertenciam a partidos socialistas ou aqueles que estavam ligados a qualquer pensamento pré-revolucionário.

⁶¹ Beumers (2001) contextualiza a figura de Mítia e encontra uma interseção com a história da Rússia. Tais fatos são interpretados no conto de fadas que Mítia narra a Nádia, explicando por que foi embora e por que voltou.

Os personagens de Mikhalkov evocam valores nacionais e ideológicos e, simbólica e poeticamente, ainda vivem os sentimentos que retornam à Rússia pré-revolucionária, mas que são estilhaçados pela perseguição que mais tarde os acometeria quando Stálin decide assassinar e punir todos aqueles que o ameaçavam. O totalitarismo e o fim do sonho socialista são temáticas presentes nesse filme, que irá tornar todos vítimas de uma ideologia ou de um sonho em comum. É evidente, contudo, que o resgate do passado conduz a outros questionamentos que os cineastas desconsideram ao expor suas propostas. Reviver o czarismo ou o socialismo é relembrar os horrores de cada período, as mortes, as chacinas, os esfomeados e os analfabetos. Dizer, por exemplo, que o socialismo destruiu a “alma russa” é considerar o czarismo um sistema superior ao socialismo e anular as mazelas do Império Russo. Na falta de um modelo mais apropriado, pois Mikhalkov prefere recuperar o passado a formular um modelo que pudesse ser realmente aplicado no momento atual, o cineasta elege o período histórico que mais se aproxima de sua origem aristocrática, negando aquele que diminuiu os privilégios de sua família.

O título em russo, *Utomliónnye sóntsem*, quer dizer, literalmente, *aqueles que foram fatigados*⁶² pelo sol e faz menção ao tango polonês *Utomliónnoe sóntse*⁶³, de 1936. No início do filme, um grupo de músicos interpreta o tango, que também é cantado pela pequena Nádia ao longo do filme⁶⁴. A figura ingênua de Nádia e o diálogo entre a geração russa nascida em meio a incertezas e instabilidades, que ainda carrega no sangue os ideais primeiros da Revolução⁶⁵ e o princípio de seu padecimento, são resgatados na letra do tango. A música reforça a crítica de Mikhalkov em relação ao que a Revolução se tornou. Mikhalkov alterna elementos diegéticos e extradiegéticos, alcançando uma simetria narrativa: aquele “último domingo” no tango polonês se tornaria o “último dia” de Kotov e Mítia, pois, contextualmente, o tango precede a tragédia de vida desses personagens. A versão russa interioriza esse sentimento, também em um momento de despedida e culpa.

⁶² *O sol enganador* é a tradução já consagrada.

⁶³ O tango *O último domingo* (*Posliédnee voskrecénie/Utomliónnoe sontse*) foi em 1936 e descreve o último encontro de um casal antes do rompimento de relação. O tango, que ganhou uma versão russa durante a Segunda Guerra Mundial, escrita por Ióssif Alveg e interpretada por Leonid Utyosov, tornou-se muito popular e foi usado em vários filmes, como a animação soviética/russa *Tales of tales* (*Skazka skázok*), dirigida por Iúri Norstein, em 1979, *A igualdade é branca*, de Krzysztof Kieślowski, de 1994, e *Cansados pelo sol*, de Nikita Mikhalkov. Hoje, *Utomliónnoe Sontse* é considerada uma música nacional russa.

⁶⁴ Do original russo “Утомлённое солнце / нежно с морем прощалось, / В этот час ты призналась, / что нет любви” (*Cansados pelo sol*, enquanto o rio corria, eu escutei você dizer, querido, que não haveria mais amor).

⁶⁵ Uma analogia ao filme *A comissária* (*Komissar*, 1967), de Aleksandr Askóldov. A partir desses dois filmes, percebe-se a educação comunista dada às crianças.

2.3.3. *O barbeiro da Sibéria*

Em 1987, Mikhalkov produziu *Olhos negros*, filme que explorava a Rússia sob o olhar estrangeiro. Em *O barbeiro da Sibéria* (Sibírski tsiriúlnik, 1998), Mikhalkov intercala os anos de 1885 e de 1905, trazendo uma ocidental à Rússia, interpretada pela atriz americana Julia Ormond. A relação Oriente/Ocidente é questionada ao apresentar dois personagens caricaturais representantes das duas divisões: Andréi, um oficial russo que carrega valores de honra e de dignidade, e Jane, uma americana que vai à Rússia para conquistar um general e persuadi-lo a investir dinheiro imperial na máquina de um inventor.

O choque entre tradições e culturas retoma a temática da identidade nacional tão arguida em seus filmes. Primeiro, a questão do que é ser russo e a construção da superioridade das tradições culturais na Rússia imperial. Segundo, a comparação entre Oriente e Ocidente a partir de dois personagens que se envolvem, mas seguem caminhos diferentes de acordo com seus princípios. Com isso, Mikhalkov cria duas imagens diferentes: o Ocidente destruidor, interesseiro e capitalista, representado por Jane e pela máquina destruidora; e o Oriente de Andréi, Duniacha (criada da mãe de Andréi) e das tradições russas, revelando uma Rússia ancestral calcada em valores singulares.

O enredo é bastante simples. A americana Jane vai à Rússia para arrecadar dinheiro para a construção da máquina Barbeiro da Sibéria, cuja função é cortar árvores. Ainda no trem para Moscou, Jane conhece o cadete russo Tolstói, emblema de coragem e de amor pela pátria. Os dois se apaixonam, mas seus segredos são aos poucos revelados para o russo, que dúvida de seu amor. Num ato de desespero, Tolstói tenta assassinar o general Rádlov, responsável pelo patrocínio da máquina. Tolstói é enviado para a Sibéria e Jane é deixada para trás, grávida de seu filho. No fim do filme, no lançamento da máquina, Jane vai à Sibéria para tentar localizar seu amado. Os dois não se encontram, afirmando a separação entre o Ocidente (Jane) e o Oriente (Tolstói).

2.3.4. *12*

A ousada proposta de Mikhalkov em *12* (2007) se distancia e se aproxima de seus filmes anteriores e posteriores. Todos os seus filmes produzidos após 1991, com exceção deste, situam-se nas Rússias pré-revolucionária e socialista e constroem um discurso nacionalista e nostálgico. *12* é contextualizado na Rússia da década de 2000 e Mikhalkov constrói a nação imaginada pela desconstrução, ou seja, confronta diretamente a enraizada memória coletiva

russa. A principal discussão proposta por Mikhalkov neste filme oferece uma alternativa no combate do racismo e da intolerância étnica em relação à Tchetchênia na Rússia contemporânea⁶⁶, porém instaurando a Rússia como sua salvadora. Temas secundários, como a eficiência da Justiça ou a atualização do Código Penal, também são abordados.

O discurso subversivo de Mikhalkov atrai críticas que intensificam sua imagem de nacionalista exacerbado, pois, além de defender e promover as particularidades de seu país, o cineasta se autoelege salvador da Rússia ao interpretar importantes personagens em seus filmes. Neste filme, Mikhalkov é o jurado que acolhe o réu após ele ser libertado, enfatizando que a Justiça não é suficiente para reerguer o país.

12 é uma refilmagem do filme *Doze homens e um segredo* (12 angry men, 1959), de Sidney Lumet. Mikhalkov se inspira no modelo americano de cinema jurídico para tratar do racismo e do preconceito. A adaptação do filme permite questionar a Justiça e a eficiência da lei na Rússia contemporânea, bem como inferir que a misericórdia e a compaixão são, muitas vezes, mais eficazes que a aplicabilidade das leis. A crítica de Mikhalkov em relação à democracia liberal é construída mais simbolicamente que em seus outros filmes do período pós-soviético.

Mikhalkov preserva a narrativa básica do original *Doze homens e um segredo*, adaptando-a histórica e culturalmente. Os filmes constroem, a partir da confrontação de personagens heterogêneos, a tensão em torno do julgamento de um rapaz. Doze jurados se reúnem para decidir o destino de um rapaz acusado de matar o padrasto. Onze jurados entram na sala resolutos de sua culpa; apenas um acredita que a “dúvida razoável” em relação às provas e ao advogado passivo mereça uma segunda análise antes de decretar o veredicto precipitadamente, baseado em preconceito e ideias preconcebidas.

Mikhalkov escolhe um jovem tchetcheno para ser o réu. A escolha não é aleatória. Assim como o porto-riquenho de Lumet, alvo de preconceito na cultura americana devido à imigração, o tchetcheno Umar motiva um paralelo com a etnicidade e a xenofobia no momento pós-soviético.

A história tem uma progressão linear, exceto pelos flashbacks que correspondem às lembranças de Umar. O título do filme pode se referir não somente aos 12 jurados, mas também

⁶⁶ *12* é um dos poucos filmes russos que problematizam o conflito entre russos e tchetchenos no contexto atual. Ao lado de *O prisioneiro das montanhas* (Kavkázski plíennik, 1996), de Serguéi Bodrov, *Casa de tolos*, de Andréi Kontchalóvski, *Alexandra*, de Aleksandr Sokúrov, e *A guerra*, de Alekséi Balabánov, Mikhalkov aborda o delicado território das guerras. Resgatando parte da história, *12* dialoga com o terrorismo.

aos 12 flashbacks que são intercalados no filme. Esse recurso, ausente no filme de Lumet, torna o discurso mais persuasivo a fim de construir uma imagem solidária dos tchetchenos e corroborar a desconstrução do estereótipo negativo que perdura na memória coletiva russa. Como em muitos filmes de Mikhalkov, um personagem representa seu povo.

2.3.5. *Cansados pelo sol 2 e 3*

As cinco horas de duração das duas sequências de *Cansados pelo sol* centram-se na figura de Kotov, herói da Guerra Civil, e de sua filha Nádia. Os personagens do primeiro filme são recuperados, além de ressuscitados, mas Mikhalkov insere o personagem Stálin, responsável pelo seu destino trágico. O filme se passa durante a Segunda Guerra Mundial. Não há um fio condutor linear ou lógico, pois Kotov enfrenta diversos obstáculos até encontrar sua filha Nádia, que estava aparentemente morta. *Cansados pelo sol 2 e 3* são representantes do cinema blockbuster, cujos efeitos especiais lembram as grandes produções americanas. Porém, as cenas são plastificadas e desconexas.

A sequência *Cansados pelo sol 2 e 3* foi recebida negativamente pela crítica e pelo público doméstico. A primeira razão está relacionada à popularidade do cineasta, que, promovendo-se nas esferas artística e política, propõe uma ideologia calcada nos valores do herói, interpretado por ele mesmo. Um herói que é, contudo, dúbio. A sequência é considerada a mais cara produzida do país. Assim como em *O barbeiro da Sibéria*, sua ideologia reverbera no contexto e nos personagens, que impõem modos de comportamento.

A estreia de *Cansados pelo sol 2: Êxodo* aconteceu no Kremlin, assim como de *O barbeiro da Sibéria*, mas o plano inicial de Mikhalkov era exibi-lo na Praça Vermelha como parte das celebrações do Dia da Vitória, em 2010. Em conformidade com as aspirações de Putin de instaurar a Segunda Guerra Mundial como símbolo de patriotismo e nacionalismo, *Cansados pelo sol* foi criticado por promover não somente o cineasta, mas também o presidente. Os slogans e os cartazes afirmavam que *Êxodo* era um grande filme sobre a Grande Guerra Patriótica e Mikhalkov asseverou que ao relacionar o filme ao Dia da Vitória as pessoas poderiam entender o significado da vitória apenas se “presenciassem” visualmente como foi a guerra (NORRIS, 2010). Nesse sentido, a exposição dos horrores da guerra e do destino dos heróis seria o elo entre o país e o público, que entenderia o que seus compatriotas enfrentaram para que a Rússia não se tornasse território alemão⁶⁷.

⁶⁷ Cf. Gudkóv (2005).

Algumas das críticas positivas em relação ao *O barbeiro da Sibéria* consideram Mikhalkov necessário como intermediador do público com o cinema, principalmente após a cultura *tchernukha*, na década de 1990. *O barbeiro* poderia ser o início de filmes patrióticos bem aceitos pelo público, substituindo os blockbusters americanos. O compromisso de Mikhalkov com as novas gerações influenciou parte de suas escolhas cinematográficas.

3. CINEMA, LINGUAGEM E IDEOLOGIA

As imagens construídas em torno do intelectual e do artista – e, para proveito deste trabalho, em particular, do cineasta⁶⁸ – ao longo da história permitem analisá-los como “alguém que deve ser ouvido como um guia para o confuso presente” (SAID, 2008, p. 27). Num momento em que a legitimidade de poder e a credibilidade de governos são questionadas, a lacuna moral na era pós-moderna possibilita que o cinema (e o cineasta), em sua inerente natureza globalizada e transcultural, funcione como mediador cultural ou, nas palavras de Mark Ferro, como um agente de tomada de consciência social (1992, p. 15).

A articulação de um discurso ideológico está intrinsecamente relacionada ao contexto histórico e socioeconômico do cineasta, que faz uso de uma linguagem artística para mediar pensamentos e ideias. A montagem cinematográfica e suas configurações espacial e temporal permitem que as narrativas construídas retratem uma realidade pontual e particular ao acionar o imaginário coletivo ou individual.

Considerando o cinema como construtor de uma comunidade imaginada⁶⁹, a edificação de uma identidade nacional pela imagem cinematográfica assume critérios e pontos de vista fragmentariamente diversos. O filme não é somente reflexo de uma nação, mas de um cineasta e de sua ideologia. Ferro (*idem*, p. 14) elucida que os cineastas, consciente ou inconscientemente, estão a serviço de uma causa ou de uma ideologia. As funções política, estética e ideológica representadas no cinema dialogam com o espectador e criam redes de significação que podem ser por ele absorvidas.

A proposta ideológica, a linguagem e o gênero cinematográficos, o contexto em que a obra está inserida e o controle do Estado são impactantes no resultado atingido ou que se almeja atingir. A história do cinema russo, desde o período pré-revolucionário até o pós-soviético, revela a interdependência das esferas política, econômica e cultural, que impulsionou profundas alterações na estrutura da produção fílmica na Rússia. O contexto socialista, principalmente até a década de 1950, determinou a produção de obras vinculadas à construção do socialismo, instaurando uma dependência não apenas em relação às questões políticas, mas também ideológicas.

⁶⁸ Uma obra cinematográfica pode ser o resultado do trabalho de vários profissionais, mas este trabalho deter-se-á nas figuras do diretor e do roteirista (no caso de Mikhalkov, ele dirigiu e escreveu todos os seus filmes após 1990) na construção da linguagem ideológica e de crenças e valores morais.

⁶⁹ Expressão proposta por Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas*.

A imagem fílmica suscita no espectador um “sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 1995, p. 22). Porém, esse sentimento de realidade é gerado, *grosso modo*, pela manipulação da linguagem ideológica e de instâncias narrativas, visando à reprodução de valores e padrões morais.

Louis Giannetti (2005, p. 428) inicia o décimo capítulo de seu livro discutindo o que é ideologia e como ela pode ser estudada no cinema. Para ele:

Ideologia é geralmente definida por um corpo de ideias que reflete as necessidades e as aspirações sociais de um indivíduo, um grupo, uma classe ou uma cultura (...). Na prática, todos os filmes apresentam modelos positivos, formas comportamentais adequadas, traços negativos e uma moralidade implícita com base no senso de certo e errado do cineasta. Para resumir, todos os filmes possuem um ponto de vista, uma perspectiva ideológica preestabelecida que privilegia certas características, instituições, comportamentos e motivos, e desmoraliza o que é contrário a ela.

O fragmento acima permite conjecturar acerca de diversas questões intrínsecas ao cinema. Primeiro, o cinema abarca questões além do entretenimento. Sentimentos e objetivos, construídos nos personagens e nas narrativas, podem servir de modelo para o espectador, mediados por uma pessoa ou pelo Estado. O realizador, manipulador de significados, constrói símbolos para persuadir, mesmo que inconscientemente, aquele que está diante de sua obra.

Alguns momentos-chave implicaram mudanças fundamentais na estrutura da indústria cinematográfica e no modelo ideológico proposto pelo Estado que ecoariam na Rússia pós-soviética e nos filmes de Nikita Mikhalkov. O contexto pré e pós-revolucionário, a Segunda Guerra Mundial, a morte de Stálin, os governos de Khrushchev e Brejnev, a *glasnost* e a *perestroika* de Gorbachev, o colapso da URSS e o discurso nacionalista de Putin impulsionaram a construção de ideologias que seriam absorvidas pelo cinema. A reconstrução histórico-cultural desses momentos corrobora o entendimento de diferentes expressões artísticas e da herança cultural herdada. Porém, um período de transição ideológica é de maior interesse deste trabalho, pois teve impacto na construção de personagens e na representação da nação a partir de um diálogo com o contexto histórico-político: o momento pós-socialista.

3.1. Cinema e ideologia no período pós-soviético

A criação de narrativas históricas no período pós-soviético está conjugada com a identificação oficial dos ossos da família Romanov, em 1998⁷⁰. Discursos bipolares questionaram a relevância de enterrá-los propriamente, já que a reconciliação com um passado de terror poderia representar um retrocesso à nova sociedade democrática que estava nascendo. Boris Yeltsin, presidente da Rússia em 1998, acreditava que era importante superar e encarar os passados czarista e socialista para aceitá-los como parte da história do país:

Passaram-se 80 anos desde a morte de Nicolau II e de sua família. Há muito tempo silenciemos sobre esse crime monstruoso. Devemos contar a verdade: o massacre de Iekaterinburg se tornou um dos episódios mais vergonhosos da nossa história. Se enterrarmos os restos mortais de vítimas inocentes, iremos reparar os pecados de nossos ancestrais. Aqueles que cometeram esse crime são tão culpados quanto aqueles que o aprovaram durante décadas. Somos todos culpados... (...). Ao construir uma nova Rússia, devemos considerar nossa experiência histórica. Muitas das páginas gloriosas da história russa estão relacionadas aos Romanov, mas essa dinastia revela lições trágicas: qualquer tentativa de tentar mudar a vida com o uso da violência está condenada ao fracasso. Devemos concluir o século de violência e de sangue na Rússia com arrependimento e paz, independentemente de visões políticas, éticas ou religiosas. Esta é a nossa chance histórica (YELTSIN, *apud* ENGLUND, 1998).

O funeral dos Romanov poderia representar uma reconciliação com o passado, absolvendo os culpados e fomentando uma análise do presente a partir de memórias trágicas. O distanciamento histórico e o fim da dinastia dos Romanov dificultariam um sentimento de empatia ou perdão. Contudo, o funeral, enquanto símbolo nacional, reforçaria interpretações do passado e reflexões sobre o presente. A preocupação do Estado com a defesa cultural da nação a partir da (re)interpretação de narrativas históricas e simbólicas representa, além de uma tentativa de controle social, a necessidade pública de entender ou superar o trauma do passado totalitarista.

Os EUA percorrem um caminho de questionamento bastante parecido com o da Rússia pós-socialista. Em 1979, durante a presidência de Ronald Reagan, alguns veteranos de guerra cogitaram a necessidade da construção de um memorial dedicado aos soldados da Guerra

⁷⁰ Os restos mortais da família Romanov foram encontrados em 1979.

do Vietnã. A defesa da história da nação e da constituição da ideia de nação assentava-se nas expressões políticas mediadas por símbolos e narrativas históricas. As famílias e os simpatizantes das vítimas da Guerra do Vietnã encontraram uma forma de velar pelos mortos, além de edificar a figura dos heróis de guerra.

A intervenção da população quanto ao sentido do memorial revelava que os sentimentos e a memória acionados no resgate do passado se relacionavam, principalmente, com as famílias e os amigos das vítimas da guerra. A identificação com uma população específica, mesmo que se almejasse alcançar a população em geral, advogava interesses políticos (patriotismo e nacionalismo) e subjetivos (identificação quanto ao objeto resgatado), promovendo discursos de hegemonia e de unidade nacional. A história era vista como uma entidade monolítica que pode estabelecer noções de nacionalismo e de patriotismo que permitem que os cidadãos se sintam parte de um empreendimento coletivo⁷¹ (BODNAR, 1993, p. 13).

Em 1998, o então primeiro-ministro Putin argumentava que o culto ao patriotismo era mais importante que a reconciliação com o passado, negando o massacre dos Romanov como elo entre a Rússia democrática e o passado czarista/socialista. Dois discursos de dois significativos representantes da nova Rússia questionavam qual deveria ser a base para as novas narrativas históricas. Nenhum dos dois, contudo, negava a apropriação do passado como referência para uma sociedade que se desenvolvia sem parâmetros. A questão estaria fundamentada na interpretação dessas narrativas para forjar uma história russa em que seus cidadãos pudessem se identificar ou espelhar.

Quando Putin assumiu o poder, o discurso de Yeltsin em relação ao assassinato dos Romanov e ao olhar compadecido do passado czarista foi substituído pela vitória soviética na Segunda Guerra Mundial. Em seu primeiro discurso no Dia da Vitória, em 9 de maio de 2000, Putin se personificou como defensor e salvador da pátria russa, associando sua pessoa à vitória na Grande Guerra Patriótica (WOOD, 2011, p. 172-173). Os constantes discursos e intervenções de Putin reforçaram a ligação entre o feriado e sua figura salvadora. O Dia da Vitória funciona como um conto moral do sofrimento e da redenção, constituindo-se como um mito de fundação (*idem*, p. 173).

Assim como a independência dos EUA, o memorial às vítimas da Guerra do Vietnã e o ataque à Normandia em 1944 representam símbolos de patriotismo para os americanos, a narrativa da Grande Guerra Patriótica poderia constituir referência de conduta e orgulho para

⁷¹ Para mais informações sobre as cartas da população sobre a Guerra do Vietnã e a construção da memória pública coletiva, ver BODNAR, 1993, p. 3-20.

os russos. Nascia uma perspectiva histórica para a formação da ideia nacional que poderia unificar o país e os partidos políticos polarizados, com foco no nacionalismo, no patriotismo, no imperialismo e no respeito pelas autoridades, possibilitando que a Rússia recuperasse seu status na Guerra Fria (TOMKIW, 2011, p. 14-15).

Vários acontecimentos ilustram o resgate da memória para ativar a importância da unidade nacional e do senso de patriotismo: o encontro de Putin com veteranos de guerra, a narração do sofrimento de sua família em Leningrado⁷², a visita a igrejas associadas à guerra, a participação em paradas, os novos uniformes, a criação de uma escola para mulheres que continuasse a tradição militar (WOOD, 2000, p. 172) e a instituição do feriado do Dia da Unidade Nacional⁷³. Grandes personalidades do passado, como Pedro, o Grande, Catarina, a Grande, e Stálin, também permearam seu discurso, acionando memórias coletivas que pudessem servir de comparação à sua *persona*. Seu sucessor, Dmítri Medvedev, continuou o caminho traçado por Putin ao criar uma lei contra quaisquer falsificações relacionadas à Grande Guerra Patriótica, exaltando, assim, a versão histórica por eles fomentada. Essa versão estaria vinculada à vitória russa graças a táticas bem-sucedidas, principalmente aquelas relacionadas à ocupação alemã de Stalingrado, e poderia ser transferida para o momento atual, instigando a superação de obstáculos.

John Bodnar (1993, p. 13-14) afirma que a memória pública se origina da tentativa de promover a interpretação do passado e do presente para reduzir interesses díspares que possam ameaçar o poder político de um grupo dominante. Para o autor, o que define a sociedade americana é a memória pública, que pode ser manipulada e alterada de acordo com os interesses de um dado período.

Pensando na Rússia, a tentativa frustrada de Yeltsin de reconciliação com o passado czarista não questionava a nacionalidade e o patriotismo, mas a representação da vitória contra os alemães na Grande Guerra Patriótica ativaria, no imaginário russo, sentimentos de unidade, de empatia e de progresso. A conexão entre o passado e o presente advinda da memória pública estabelece valores e ideias que podem reorientar o futuro, porém o olhar para o passado instiga o questionamento acerca do terror do período stalinista. A ausência de memoriais ou museus dedicados às vítimas do comunismo – e não somente aos heróis de guerra – sugere uma relutância em entender o comunismo enquanto sistema autoritário, o que enfraqueceria o discurso nacionalista de Putin de retomar a vitória na Grande Guerra como bandeira de

⁷² São Petersburgo.

⁷³ O presidente Vladímir Putin restabeleceu o feriado para substituir a comemoração em relação à Revolução de Outubro, conhecido como Dia da Grande Revolução Socialista. Fonte: Diário da Rússia e Gazeta Russa.

progresso e unidade. Em abril de 2007, alguns membros da Duma cogitaram a necessidade da construção de monumentos para aqueles que foram mortos durante o governo de Stálin, porém a ideia ainda não foi aprovada.

A manipulação e a apropriação de uma narrativa histórica de proporções míticas já existente no imaginário russo confere legitimidade ao discurso de Putin, embora sua forma autocrática de governo denuncie uma estabilidade coercitiva, presente no czarismo e no comunismo.

As narrativas históricas de construção de imaginários em que os russos pudessem se orgulhar foram amplamente absorvidas pelo cinema, principalmente na década de 2000. *A estrela* (Zvezdá, 2002), de Nikolai Lébedev, o favorito de Putin, se apropria do gênero da narrativa militar ao recriar o filme homônimo produzido em 1950 por A. Ivanov. A construção de um herói carismático que se sacrifica pela nação durante a Segunda Guerra Mundial atraiu mais de 30 milhões de espectadores na Rússia.

Em 2006, Mikhail Segal promove *Franz e Polina* (Frants + Polina), filme que se passa na Bielorrússia, em 1943. A história se desenrola a partir do romance entre uma russa e um alemão, mas o diretor denuncia os ataques alemães e a falta de solidariedade do Exército de Hitler. Em 2010, Aleksandr Kott produz *A fortaleza de Brest* (Bréstskaia krépost, 2010), um drama que se passa durante a invasão nazista, em 1941.

A representação da Segunda Guerra Mundial encontraria espaço também em produções americanas e alemãs. Em *O resgate do soldado Ryan* (Saving private Ryan, 1998), Steven Spielberg retrata a chegada dos americanos à Normandia em 1944, intervenção necessária para a vitória contra Hitler. O filme *Círculo de fogo* (Enemy at the gates, 2001) explora a ideia de criação de um herói nos moldes do Realismo Socialista para estabelecer ordem e esperança entre os soldados russos que previam a derrota. O filme alemão *Uma mulher em Berlim* (Eine Frau in Berlin, 2008) retrata o impacto do ataque russo a Berlim, e *Stalingrado* (Stalingrad, 1993) explora a perda da batalha a partir do olhar de um general alemão.

A comparação entre os filmes russos e os produzidos em outros países que tratam da Segunda Guerra Mundial revela que a noção de pátria é amplamente resgatada para justificar o papel de um país na guerra e edificar a nação que sobreviveu ou venceu o inimigo. *O resgate do soldado Ryan*, filme que será analisado em contraposição ao *Cansados pelo sol 2 e 3*, de Mikhalkov, mescla o real e a ficção, usando a história como legitimadora de seu discurso. O primeiro plano de guerra do filme parece ser tão real quanto as imagens de arquivo gravadas por alguns cameramen na França. O apelo emocional do filme, construído a partir da

intercalação de cenas de guerra e do destino de Miller, o herói interpretado por Tom Hanks, aproxima aquela narrativa do espectador, que capta a mensagem de patriotismo e de orgulho nacional de Spielberg: “Faça por merecer!”.

Nesse contexto, Nikita Mikhalkov se destaca ao produzir a trilogia *Cansados pelo sol*, que se passa durante os expurgos stalinistas em 1937 e durante a Grande Guerra Patriótica, de 1941 a 1943. A construção do herói de guerra Kotov, personagem conhecido por ter lutado na Guerra Civil ao lado do Exército Vermelho, é perseguido por Stálin durante o Grande Terror. *Cansados pelo sol 2 e 3* se iniciam com o herói no Gulag e retratam o destino e as façanhas de um general de guerra problemático e amaldiçoado pela causa socialista em que um dia acreditou.

3.2. O nascimento de uma nova nação através do cinema

O clima de desorientação na Rússia pós-socialista estimulou o nascimento de discursos nacionalistas e patrióticos, antes silenciados pela arbitrariedade do sistema socialista. Para Bodnar (1993, p. 19), os símbolos patrióticos podem representar uma manutenção da ordem e das instituições existentes, pois funcionam como mediadores de controle social, evitando a desordem ou as mudanças drásticas ao estabelecer a predominância das obrigações do cidadão em relação aos seus direitos. O socialismo instituíu, enquanto ideologia política, os valores morais da sociedade russa. Com a glasnost e a perestroika de Gorbachev e o colapso da União Soviética, a Rússia deixou de se reconhecer como nação socialista e começou a absorver os diversos discursos do capitalismo e da democracia liberal.

Assim como o memorial dedicado às vítimas da Guerra do Vietnã, o distanciamento histórico e emocional questiona a identificação dos jovens com um discurso que se choca com o do pós-socialismo. Nesse sentido, um novo referencial de herói ou de modelo para a sociedade desconstrói o soldado de guerra que se sacrifica pela nação e o substitui pelo novo homem russo, fruto do capitalismo e da ausência de parâmetros e de ordenamento social.

A representação cinematográfica desse herói – ou anti-herói, se comparado à ideia de sujeito consciente de seu papel na sociedade –, espacialmente localizado no momento atual, desconstrói a memória pública enraizada no passado de guerras e sugere modelos de sociedade e de sujeito imbricados na desorientação do homem pós-soviético. A identificação do público com esse tipo de representação promoveu a produção de alguns dos sucessos do cinema nacional.

Para entender a dimensão dos filmes sobre os novos russos é só lembrar Isaak Bábel em *Contos de Odessa* (Odésskie rasskazy, 1931) e a representação dos criminosos na década de 1920. A atmosfera de Odessa normatizava o gângster, transformando a “organização criminal num estilo de vida” (ALEX, 2007, p. 358). Os criminosos, ou os anti-heróis, também podem ser enquadrados numa categoria mitológica, pois, segundo Hobsbawm (*apud* ALEX, *idem*), a necessidade de liberdade, heroísmo e justiça manteve vivo por muitos anos o mito do bandido. Nesse sentido, a retratação maniqueísta da sociedade de Bábel ainda mantinha uma noção de ordem ou de existência de lei, pois as convenções sociais do certo e do errado motivaram a criação desse arquétipo social. A relação entre Bábel e os novos russos se distancia, contudo, ao comparar os gângsteres da década de 1920 com os novos russos das décadas de 1990 e 2000. A noção do certo e do errado, antes articulada pelo czarismo e pelo socialismo, esvaziou-se de sentido no capitalismo e numa sociedade que procura restabelecer a ordem. Se antes havia o bom e o mau, o bandido e o mocinho, muitos dos filmes pós-socialistas reconfiguram a versão maniqueísta da história e criam personagens maus lutando contra outros também maus. A referência do certo e do errado é substituída pela ideia de que o mais forte e esperto sempre vence, sugerindo que a vida do crime é o caminho ou a forma de sobrevivência na Rússia contemporânea.

O filme *Brat* (Brat, 1997) dirigido por Alekséi Balabánov⁷⁴ e interpretado por Serguêi Bodrov Jr⁷⁵, um dos atores russos mais requisitados, conta a história de Danila Bagróv, um assassino de bom coração que procura restabelecer justiça e ordem ao julgar quais criminosos devem pagar por seus crimes. A contradição entre justiça e ordem de um justiceiro à imagem hollywoodiana é resolvida no filme a partir da criação de um novo herói sem padrões morais estabelecidos. Danila defende a nação a seu modo, combatendo criminosos, que, no fim do filme, são como ele mesmo. Danila é o herói corajoso, inteligente e metucioso. Por ter lutado na Guerra da Tchetchênia, ele sabe montar bombas e aperfeiçoar o potencial de suas armas. Seu modelo de herói é seu irmão, mas Danila logo percebe que Víktor também é assassino. O título *Brat*, que quer dizer literalmente irmão, confronta a ideia de fraternidade, de modelo e de proteção aos mais jovens. A batalha em *Brat* é entre criminosos, e todas as figuras masculinas do filme, exceto o mendigo alemão, são vilãs. O herói Danila, criado durante o governo de Yeltsin, reflete o caos e a instabilidade de pessoas que perderam a noção do certo e do errado e acabaram agindo de acordo com os próprios instintos.

⁷⁴ O cineasta morreu em maio de 2013, aos 54 anos.

⁷⁵ Serguêi Bodrov Jr. é filho do conhecido diretor Serguêi Bodrov, diretor de *O prisioneiro das montanhas*. O ator morreu em 2002.

BALABÁNOV, Alekséi. *Brat* (1997)

A temática da violência é absorvida principalmente nos filmes da nova geração de cineastas, cujos heróis retratam a época em transição. *O ladrão* (Vor, 1997), de Pável Tchukhrai, ilustra a formação da nova geração imersa num mundo de possibilidades, que, contudo, escolhe o mundo do crime. A instância familiar (um homem, uma mulher e uma criança) forma um modelo de sociedade cujo tema de paternidade – e não mais de maternidade no sentido de pátria – reorienta a ideia de líder. A figura do pai é amplamente explorada nos filmes de Mikhalkov, que procura criar um modelo masculino que possa orientar a juventude russa. Os jovens cineastas, que têm como referência o capitalismo, constroem um discurso dissonante ao de Mikhalkov.

Um grande sucesso de público, a série de TV *A brigada* (Brigada, 2002) organiza a realidade criminal na Rússia pós-soviética partindo da retratação de policiais corruptos e bandidos carismáticos. O referencial de polícia enquanto instância protetora da população é desconstruído e o policial é tido como vilão da sociedade. Os gângsteres deixam de ser os únicos criminosos, acentuando a ausência de leis e de padrões morais no Estado por meio da corrupção policial e da desintegração familiar. Alex (2007, p. 359) afirma que, quando a oposição entre legal e ilegal perde seu significado normativo, o excesso estilístico da ordem criminal requer uma reflexão da desorientação social. Esse cinema reflete e refrata a sociedade russa durante os governos de Yeltsin, Putin e Medvedev e contribui para o questionamento do papel do cinema. A construção dos novos russos em *A brigada* levou o ministro da Educação a afirmar que tanto sucesso na identificação negativa da sociedade reflete a ausência de objetos e sujeitos decentes de emulação na literatura ou no cinema (*apud* ALEX, *idem*). A própria realidade não oferece modelos de integridade e de zelo pela justiça, mas o cinema, segundo alguns diretores, poderia funcionar como um guia para momentos de crise.

A proposta mikhalkoviana de criação de heróis para servir de modelo para a nova Rússia, além da apropriação da história, em especial a Grande Guerra Patriótica, está diretamente relacionada à grande incidência de filmes cuja temática principal retrata aspectos negativos dos “novos russos”: máfia, gângsteres, lavagem de dinheiro, drogas, prostituição etc. O diretor Aleksandr Khvan justificou a obsessão por esse novo modelo de filme dizendo que a

Rússia está passando por um momento de transição com o surgimento de novos sentimentos (*apud* BEUMERS, 2005, p. 60) e, por isso, precisariam ser retratados no cinema.

Nesse sentido, a busca por referências estáveis e reconhecíveis está no cerne da proposta de Mikhalkov, que procura o herói russo nas páginas da história. Se a realidade não oferece esse modelo, sua construção alegórica só é possível em tempos em que as noções de certo e errado e de legal e ilegal eram mais transparentes e aceitas por grande parte da população. Essas noções são acentuadas nos tempos de guerra, incorporando a ideia de defesa da pátria ao extremo. A convivência de heróis e anti-heróis no cinema pós-soviético poderia, no mínimo, reinstaurar uma ideia de ordem pelo confronto de dois arquétipos sociais e servir de modelo mediador de conduta no mundo pós-moderno. Duas das vertentes do cinema russo, pois há cineastas que exploram a questão de forma diferente, confrontam modelos antagônicos de herói e instauram valores morais dicotômicos e contraditórios.

A proposta ideológica de Mikhalkov está também relacionada ao discurso de Putin de estabelecer uma conexão entre passado e presente a partir da apropriação simbólica de momentos patrióticos da história. Os méritos das táticas militares da Grande Guerra Patriótica, que impediram o domínio alemão na região do Rio Volga e na cidade de Stalingrado, são edificadas como elementos do progresso, embora sejam atribuídos a Stálin, um “herói” sanguinário e responsável por milhões de mortes.

A proposta nacionalista de Putin e de Mikhalkov não estaria em reviver um passado trágico ou nos argumentos políticos para enaltecer a guerra em si, mas em criar referências de conduta e de nacionalismo, para que haja um “objeto decente de emulação” na contemporaneidade, como se referiu o ministro da Educação a respeito da série *A brigada*. Se esses modelos podem sobreviver na sociedade capitalista, é outra questão.

3.3. Cinema e linguagem

Em 2007, Nikita Mikhalkov é o produtor de *1612: Crônicas de um tempo de dificuldades* (1612: Khróniki smútnovo vrémeni), uma clara alegoria à Era das Trevas do século XVII em relação ao século XXI. O filme se passa durante o conturbado período que se segue à morte do czar Boris Godunóv, que marca o fim da dinastia Riúrik. O filme retrata o caos instaurado na Rússia pela sucessão de impostores que desejavam assumir o trono, e o início da dinastia dos Romanov, que restituiu a paz no Império Russo. Com o colapso do comunismo e a ascensão de Putin em 2000, o czar dos tempos modernos, o filme questiona a ausência de um

líder que pudesse pôr fim à Era das Trevas, o que, alegoricamente, se relaciona às ações de Putin no período conflituoso do pós-socialismo. O filme, patrocinado pelo Kremlin e pelo oligarca Víktor Vékselberg, foi lançado no Dia Nacional da União. Segundo o diretor Vladímir Khotinenko:

Eu considero o século XVII um período de extrema importância na nossa história, sem o qual não poderíamos entender a Rússia. (...) E esse período é realmente relevante. Refiro-me ao período após a perestroika. Vivemos num “tempo de dificuldade”. Estou convencido – mesmo que eu não tenha nada contra a democracia – de que os russos desejam um czar (*apud* BALDWIN, 2007).

A relação entre um evento que aconteceu há mais de 400 anos com a sucessão de Putin claramente promove os objetivos do partido da criação de um líder que pudesse restaurar a ordem depois do governo de Yeltsin e resguardar a nação diante das ameaças estrangeiras. O cinema é interpretado como mediador de ideologias e políticas, corroborando o culto à personalidade de Putin. Na esteira instaurada pelo cinema de propaganda do socialismo, os filmes podem promover essas ideias e descomplicar a realidade por meio de modelos simplistas e otimistas. O historiador Ígor Dolútski afirma que a cultura pode criar versões simplificadas da realidade que são potencialmente benéficas ao governo (*apud* MURTY, 2010).

Nesse sentido, o questionamento em relação ao papel do cinema na Rússia pós-soviética recupera os princípios do Realismo Socialista enquanto projeção de uma identidade nacional forjada por classes dominantes a fim de instaurar uma nação por eles idealizada. Analisando os filmes de Mikhalkov do período pós-soviético e a história do cinema soviético, é possível encontrar ressonâncias estéticas e de composição de personagens do Realismo Socialista que repercutem diretamente em sua proposta ideológica e política. Em Mikhalkov, o herói é tão importante quanto a narrativa, e aquele é elemento orgânico da constituição deste.

No sexto congresso da União dos Diretores, realizado nos dias 29 e 30 de maio de 1998, Nikita Mikhalkov ressaltou a importância da ilusão artística para a criação de um modelo de herói mítico para a nova sociedade:

O cinema era considerado a arte mais importante porque era capaz de moldar a consciência do povo. [O cinema] era uma arte, porque, mesmo naquela época [socialismo], não era somente um documento, mas uma ilusão artística, um mito capaz de facilitar a criação de um modelo para a nova sociedade e de um herói de que o Estado e as autoridades precisavam em certo momento histórico. (*apud* BEUMERS, 2005, p. 50)

Reconhecendo, assim como Lênin, a importância didática e representacional do cinema, porém sem servir ao partido socialista ou ao regime totalitário de Stálin, Mikhalkov discute por que o cinema pós-soviético deixou de ser um mediador cultural em um “momento em que poderia ajudar as pessoas a superar momentos difíceis, de fazê-las se sentir parte de um todo e de promover algum tipo de esperança” (*idem*, p. 50).

Portanto, a transição do socialismo para a democracia trouxe consigo a necessidade de novos modelos para a construção do Estado russo, cujos valores haviam se extinguido já com Gorbachev. A negação do passado, principalmente da ideologia coercitiva que inibiu várias vozes de se expressar, motivou artistas a questionar o papel do cinema. Assim, esse mesmo período produziu um tipo de herói diferente daquele então retratado, o herói-assassino, que, conforme Beumers (*idem*, p. 77), “resiste aos padrões morais, sociais e políticos e procura criar seu próprio conjunto de valores (...). [Ele] defende seu próprio ‘código moral’, sem seguir modelos normativos de ordem social ou legal”.

Os filmes de Mikhalkov do período pós-soviético pouco manipulam a linguagem cinematográfica, criando narrativas lineares e exuberantes, como o modelo tradicional dos filmes blockbuster, que se aproximam da narrativa convencional americana para atrair a atenção dos camponeses e dos proletários que a Rússia socialista procurava manipular. O cinema de autor, relacionado a artistas como Aleksandr Sokúrov, não constitui a forma cinematográfica mais aceita entre o público russo. A complexa exploração da linguagem cinematográfica atrai mais a crítica e o público internacionais que os domésticos. A comparação com a formação de nação e de herói com o cinema americano é constantemente retomada em seu discurso, aproximando a forma do gênero blockbuster de um veículo de formação de identidade e de herói nacional:

Quem será o herói para nossos filhos? Quem será o herói popular? Quem será objeto de anedotas, como eram Vassíli Tchapaiev ou [Max Otto von] Chtirlits? Sem esse tipo de folclore não pode haver cinema. O homem não pode existir sem um herói. Ele deve ter um modelo, um símbolo. Eu não me refiro ao modelo de super-homem (...). Todas as crianças conhecem Stallone ou Schwarzenegger, porque é por meio desses heróis que o cinema americano ensina os conceitos de honra, de justiça etc. (MIKHALKOV, *apud* BEUMERS, 2005, p. 50).

Mikhalkov não critica necessariamente a forma cinematográfica do cinema de autor de alguns cineastas contemporâneos, mas infere que os filmes devam seguir o modelo hollywoodiano de formação de herói e de nação. A relação opacidade/transparência proposta por Ismail Xavier (2005) discute a cristalinidade do conteúdo de alguns filmes e a linguagem

puramente simbólica que não é apreendida de imediato. Nesse sentido, a linguagem convencional, percebida como construtora de significados para a edificação de uma nação, seria, para Mikhalkov, o meio de atrair o público e de criar uma organicidade narrativa. Os jovens são o público-alvo de Mikhalkov, que procura acionar a memória de seu país para criar uma referência para as gerações que mal conhecem a história do próprio país. Experiências individuais e coletivas e eventos trágicos que se transformam em exemplos de coragem e patriotismo são, nas obras de Mikhalkov, lições a ser seguidas. Desse modo, uma linguagem cinematográfica de grande apelo popular atrairia os jovens, e a função didática do cinema seria mesclada à do entretenimento.

Além disso, a forma atrairia o público ao cinema e retardaria a crise cinematográfica russa da década de 1990, cujas narrativas de mitologização seriam facilmente entendidas pelo público nacional, já acostumado aos filmes americanos. A forma cinematográfica que será analisada mais adiante justifica o que Beumers sugere: o blockbuster surge em momentos de crise, como base reconhecível para a população.

Em relação ao conteúdo, Mikhalkov critica as opções de cineastas que, desde a perestroika e a glasnost, reproduzem a violência e a decadência da sociedade russa, formato que atualmente contribui para a formação de outro herói representante dos novos russos. Algumas das narrativas pluralistas de interpretação do presente se apropriam de técnicas que não recuperam o passado, mas o negam, estabelecendo normais as negativas transformações advindas do capitalismo.

Mikhalkov afirma deliberadamente que o cinema é capaz de criar mitos e modelos a ser seguidos pelo povo, adotando mecanismos que intensificam a comunicação entre público e cinema. A vertente adotada por grande parte dos cineastas do período pós-soviético vai de encontro à formação de heróis positivos para a Rússia pós-soviética. O surgimento de anti-heróis, ou os novos heróis para a nova Rússia, torna-se referência para os jovens nascidos depois do colapso da União Soviética. O cinema, enquanto instrumento ideológico e didático, tanto para Mikhalkov quanto para a Rússia socialista, deve construir uma nação a ser emulada, mesmo que isso signifique negar a atual.

Portanto, a apreensão de sua estética permite perceber o posicionamento de alguns artistas em relação ao passado, ao retomarem a construção de histórias simples e reconhecíveis, com foco no herói nacional, e compreender, ideologicamente, sua proposta. O trabalho se aproximará daquela linguagem de Hollywood, entendendo o fenômeno blockbuster como um gênero cinematográfico.

3.3.1. Forma x conteúdo: modelo ocidental? O blockbuster como gênero cinematográfico

Os filmes de Mikhalkov, produzidos de 1994 a 2011 (*Cansados pelo sol*, *O barbeiro da Sibéria*, *12* e *Cansados pelo sol 2 e 3*) pouco desafiam as convenções de gênero ou de linguagem cinematográfica, optando por formas próximas do cinema popular ou do blockbuster, representando quase um redimensionamento em relação a seus filmes anteriores.

Os blockbusters apresentam uma estrutura narrativa convencional e são produções caras e longas, com atores conhecidos pelo público nacional. O primeiro grande blockbuster produzido por Mikhalkov no período pós-soviético, *Cansados pelo sol* (1994), foi uma proposta ousada e extravagante num momento em que a indústria cinematográfica russa passava por dificuldades. Em 1990, cerca de 300 filmes foram produzidos na Rússia, diminuindo para 213 em 1991, 172 em 1992, 152 em 1993, 68 em 1994 e 46 em 1995 (LARSEN, 1999, 192). *Cansados pelo sol* custou cerca de 3,6 milhões de dólares, porém rendeu um Oscar e o Prêmio do Grande Júri em Cannes, em 1994.

A escolha do gênero na construção do discurso cinematográfico pode definir a relação espectador/obra. O discurso de Mikhalkov claramente ressalta a preocupação quanto à receptividade de seus filmes e à importância da apropriação de gêneros conhecidos pelo público nacional e internacional, que determinam a compreensão de sua proposta. Vários artistas russos do período pós-soviético defendem a apropriação de gêneros convencionais. O diretor, produtor, roteirista e ator Serguêi Seliánov também aponta para a necessidade de fazer filmes comerciais e atrair o público nacional a fim de arrecadar verbas para o cinema.

Não há referências nos discursos proferidos por Mikhalkov que mencionem a criação de uma linguagem cinematográfica de desconstrução do cinema hollywoodiano. Sua defesa em relação a esse cinema reside na construção de uma filmografia à imagem americana, realçando o patriotismo:

Você pode concordar que também existem filmes americanos com cenas de violência, sexo, prostituição e assassinato (...), mas o conceito de justiça e de lei e o respeito pelas ideias, pela bandeira, pelo hino nacional (...) são inabaláveis. Um americano que se envolve em algum infortúnio em outro país irá esperar pela ajuda de seu próprio país, antecipando a intervenção, mesmo que ela nunca aconteça (MIKHALKOV, *apud* BEUMERS, 1999, p. 51).

Assim, apropriar-se do gênero blockbuster seria uma forma de fazer uso de uma linguagem já consolidada e de apelo internacional para atrair o público russo aos cinemas. Na

década de 1990, um dos empecilhos para o reerguimento de um cinema ideológico no período pós-socialista era o estado da indústria fílmica e sua distribuição. Atrair o público russo seria transitar entre o cinema ideológico e o cinema comercial:

Conseguir privilégios para o cinema significa atrair fundos do serviço de saúde, da educação, do exército e até dos mineradores. A indústria pode renascer somente se o espectador pagar por um cinema em que ele se reconheça. Essa certeza não significa que tenhamos de mentir ou encobrir a realidade (...). Mas que dignidade e fé estão no alicerce da existência humana (...). Essa questão não está somente relacionada ao nosso presente, mas ao nosso futuro (MIKHALKOV, *apud* BEUMERS, 1999, p. 52).

Com esses dois últimos exemplos, é possível encontrar argumentos válidos para justificar o uso de gêneros tão populares e comerciais, mesmo que a relação entre conteúdo e forma produza um contraste imediato com sua obra, principalmente se comparada às produções de cineastas como Andréi Tarkóvski e Aleksandr Sokúrov.

Os blockbusters se instauram como estratégia econômica e de marketing, justificando, assim, a renúncia a um experimentalismo estético em favor do entretenimento para atrair o público nacional. Uma pesquisa feita no mesmo ano de lançamento de *Cansados pelo sol* em relação ao comportamento dos espectadores revelou que eles eram motivados a ir ao cinema primeiro pela escolha do ator (62%), depois pelo gênero (57%), título (48%), diretor (28%) e tema (27%) (BEUMERS, 2003, p. 446). Numa tentativa de entender o que motivava a ida do espectador russo ao cinema, a pesquisa apontou que os filmes comerciais ou blockbusters eram os que atraíam maior atenção do público.

Larsen (2003, p. 493) explica que as ambições estéticas, ideológicas e comerciais em *Cansados pelo sol* e *O barbeiro da Sibéria* são motivadas por uma limpidez moral que Peter Brooks reconheceu como origem da imaginação melodramática, o que é mantido pela manipulação do gênero melodramático no contexto russo. Para Brooks,

O melodrama começa e se expressa pela ansiedade trazida por um mundo novo e assustador em que os modelos tradicionais da ordem moral não mais fornecem a adesão social necessária... O melodrama demonstra que os signos da força ética podem ser redescobertos e tornados legíveis (*apud* LARSEN 2003, p. 493).

O período pós-soviético marca a explosão dos gêneros épicos melodramáticos, numa volta ao passado para reencontrar aquilo que unia os russos, tendo como pano de fundo um romance ou uma situação familiar.

Já em *12*, Mikhalkov recorre ao gênero do cinema jurídico, trazendo os doze jurados de Sidney Lumet em *Doze homens e uma sentença* para a Rússia do século XXI. Nesse filme, Mikhalkov utiliza planos rápidos que sugerem um significado pela colisão de imagens, como em *Um homem com uma câmera* (Tchelovek s kinopparatom, 1929), de Dziga Vertov. O trabalho com a cor e o jogo de imagens no primeiro flashback aproxima Mikhalkov do cinema de autor.

Com exceção de *12*, os outros filmes de Mikhalkov pouco desafiam as convenções da linguagem cinematográfica pela subversão da estética, pois permanecem no terreno seguro de gêneros de grande apelo popular. Beumers (2003) relaciona o (re)aparecimento do gênero blockbuster a momentos de instabilidade ideológica ou de crise econômica, ao oferecer um modelo estruturado e convencional quando a audiência busca formas estáveis. Os blockbusters são narrativas cujo conteúdo prima pelo entretenimento e por uma fuga à realidade sombria e instável de certos momentos, trazendo formas que o espectador possa entender e, assim, reconhecer a própria nação. Vladímir Propp afirma que as convenções de gênero funcionam como contos de fadas, transformando modelos narrativos em mitos e o gênero num ritual cultural que estabelece harmonia num momento de conflito (*apud* BEURMERS, 2003, p. 445).

Beumers⁷⁶ (*idem*) afirma que, além da manipulação da ilusão por uma forma tradicional e da adoção de gêneros popularmente conhecidos (comédia, aventura, melodrama), os filmes de gênero “retratam uma cultura numa posição ideológica invariável e estável” e por isso são associados a crises políticas ou sociais.

Ademais, Beumers explica que os blockbusters não foram retomados imediatamente após o colapso da União Soviética devido à crise da indústria cinematográfica, surgindo apenas em 1998 com *Brat* (Brat, 1997) e *Brat-2* (Brat-2, 2000), de Alekséi Balabánov, e *O barbeiro da Sibéria* (1998), de Nikita Mikhalkov. Porém, em 1994, Mikhalkov iria produzir *Cansados pelo sol*, estruturalmente próximo a um blockbuster.

O cinema pós-soviético se preocupa em descobrir a função do cinema na sociedade e resgatar ou recriar uma identidade nacional, porém, mesmo numa forma cinematográfica convencional, muitos filmes faziam uso de símbolos e elementos tipicamente russos.

⁷⁶ A autora cita sete momentos-chave em que os blockbusters foram resgatados na Rússia soviética e pós-soviética: 1) em 1936-38, durante o Grande Terror de Stálin; 2) em 1945, durante a vitória contra os fascistas na Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria; 3) em 1953, com a morte de Stálin e a antecipação das reformas e revoltas que culminaram no discurso secreto de Nikita Khrushchev de 1956; 4) em 1958, com a intervenção russa na Tchecoslováquia, no aniversário de 50 anos da Revolução de Outubro; 5) em 1980, nos anos de estagnação e nos Jogos Olímpicos em Moscou, que procuraram mascarar os desajustes sociais; 6) em 1991, com o colapso da União Soviética; 7) em 1998, com a crise econômica e a crescente incerteza em relação à sucessão de Boris Yeltsin (BEURMERS, 2003, p. 446).

Thomas Schatz (*apud* FORE, 1984) associa os gêneros cinematográficos a um rito cultural, já que a adesão a modelos de contos de fadas cria estruturas reconhecíveis ao mesmo tempo em que expande o caráter nacional por suas conotações. Assim, pressupõe-se que o público nacional reconheça sua nação e a si mesmo nos filmes, o que poderia não acontecer com o público estrangeiro. Elementos e símbolos resgatados da história ou de tradições folclóricas poderiam representar um distanciamento do público estrangeiro.

As convenções de gênero se metamorfoseiam em relação ao tempo e às tradições nacionais que buscam aderir ao rito cultural, numa tentativa de resolver a tensão pelo restabelecimento de uma ordem conhecida, frequentemente contando com o folclore ou a cultura popular (STAM, *apud* BEUMERS, 2003, p. 445).

Esses momentos-chave permitem um entendimento não somente da “necessidade” de uma forma estável na instabilidade, mas do gênero comercial blockbuster, que surgiu na cultura popular e herdou suas características nacionais. A hibridização do blockbuster acompanhou o avanço tecnológico, e hoje esse gênero é caracterizado por produções que primam pelos efeitos especiais e pelo realismo de cenas de guerra ou de violência.

A proposta da Beumers pode, ainda, contribuir para revelar camadas de significado nas obras de Mikhalkov. Apesar de o gênero blockbuster atrair o público jovem, Mikhalkov resgata valores socialistas⁷⁷ e czaristas que sobrevivem no mundo pós-soviético, e os jovens podem não reconhecer a si mesmos num discurso voltado para o passado. Seu discurso encontra ressonância num público conservador que foi testemunha ocular da história que está sendo representada. Em contrapartida, os filmes do diretor Alekséi Balabanov *Brat* e *Brat 2*, ou de Timur Bekmambétov *Guardiões da noite* (2004), baseado na obra homônima de Serguêi Lukiánenko, e *Guardiões do dia*, também comerciais, aproximam-se da linguagem dos jovens e encontram maior receptividade na Rússia pós-soviética. Os ingredientes dos filmes de Bekmambétov são os mesmos do cinema hollywoodiano: bruxos e vampiros e uma representação maniqueísta dos homens da luz e da escuridão. Nos primeiros onze dias, *Guardiões da noite* arrecadou 8.5 milhões de dólares, uma quantia bastante significativa se comparada ao cinema russo ou a outras grandes produções hollywoodianas (ARVEDLUND, 2004).

⁷⁷ Como já dito anteriormente, Mikhalkov não defende o socialismo enquanto sistema ideológico. O cineasta se volta para esse momento apenas para questionar os valores do homem moderno ao compará-los com os grandes heróis de guerra e seus princípios e código moral. Na falta de um modelo mais persuasivo, Mikhalkov elege o socialismo como forma de comparação, mesmo que o negue incisivamente. O trabalho não equipara o czarismo ao socialismo, apenas procura apontar as raízes do questionamento de Mikhalkov.

O blockbuster se ramifica e encontra representações que vão de grandes épicos a histórias sobrenaturais. A receptividade desse gênero enfrenta outros obstáculos, além de recorrer, num tempo de instabilidade, a formas convencionais e reconhecidas pelo público.

Em Mikhalkov, há uma preocupação em criar um cinema nacionalmente russo, resgatando o passado e momentos históricos isolados na construção de uma identidade no momento pós-soviético. Seus filmes se aproximam daqueles do cinema didático, no qual o espectador pode aprender sobre sua própria história e, assim, resgatar elementos e símbolos que permitem formar uma nova identidade russa em substituição à instabilidade ideológica do período pós-soviético.

Mikhalkov se apropria de uma linguagem cinematográfica comercial e não desafiadora esteticamente, porém o choque de imagens, principalmente no filme *12*, e as camadas que revelam significados diferentes resultam numa linguagem esteticamente ideológica.

PARTE II

4. O período pós-soviético: conjecturas da proposta mikhalkoviana

A primeira parte desta pesquisa procurou descrever, sucintamente, os filmes do cineasta produzidos no período soviético e a relação que cada obra mantém com sua época de produção. Num segundo momento, o trabalho discorreu acerca do clima de incerteza no período pós-soviético, apresentando filmes de outros cineastas que também questionam o período atual.

Com essa exposição, é possível apreender parte da tradição artística de Mikhalkov, conduzindo o leitor e o crítico a diferentes momentos da Rússia, tanto em termos artísticos quanto históricos. Além disso, algumas propostas são reiteradas e abordadas novamente após 1991, apresentando um elo entre todos os seus filmes.

Artisticamente, sua ascendência e bagagem cultural orientam a forma pela qual apresenta os sets idílicos e tchekhovianos, observados nos dois períodos de produção. *Cansados pelo sol 1, 2 e 3* e *O barbeiro da Sibéria* consolidam essa comparação, já que a natureza russa estabelece uma ligação com seu passado e seu país. O filme *Anna* explora o ambiente em que Mikhalkov viveu e a nostalgia pelo czarismo e pela aristocracia russa. Além disso, Mikhalkov recupera tendências e estéticas do western americano, do melodrama, do documentário e do cinema histórico, mesclando técnicas do cinema comercial e de autor. O cineasta não se enquadra, portanto, em um único e arbitrário estilo cinematográfico, pois o experimentalismo de formas e gêneros marca o primeiro momento de sua produção. O mesmo não ocorrerá no momento pós-soviético, pois o cineasta apropria-se do gênero blockbuster para continuar com a proposta sempre presente de ditar valores morais e questionar a época em que o filme foi produzido. Já era possível, contudo, afirmar que sua linha de produção no período soviético era guiada por um cinema mais comercial, atraindo o público nacional e internacional. *Cinco noites* é o primeiro blockbuster de Mikhalkov, apesar de ainda bem discreto, mas é com *Olhos negros* que o cineasta adota mais claramente a linguagem comercial. Nesse filme, por exemplo, a estilização da forma e a reafirmação de estereótipos russos aproximam Mikhalkov do cinema hollywoodiano, contando um ator de renome internacional (Marcello Mastroianni) e uma narrativa apelativa e puramente de entretenimento. O interessante é que essa atitude seria esperada de outros países que produzem filmes sobre a Rússia, já que a imagem estereotipada no Ocidente é diferente daquela entendida pelos nativos.

Já no conteúdo, Mikhalkov se volta ao passado para criticar o momento atual, prática que continuará no momento pós-soviético. Poucos filmes reproduzem o momento atual de produção, mas o olhar para o passado é alterado no decorrer de sua obra. Até *Cansados pelo*

sol, o passado ainda é mais contemplativo e expositivo, lembrando os russos de sua própria história. A partir de *O barbeiro da Sibéria*, o passado se torna alegoria direta do tempo presente. O passado em seus filmes é o presente a ser buscado ou evitado.

No período pós-soviético, é possível perceber o uso de dispositivos narrativos do cinema clássico americano (Griffith), como a linearidade, a montagem alternada e o plano-detache. As obras do período soviético também são compostas por essas técnicas visuais, porém, na década de 1990, seu uso está relacionado à produção de blockbusters. *O barbeiro da Sibéria* consolida essas técnicas do cinema americano, mas também dispõe de mecanismos contemporâneos a essa época (Griffith), como os flashbacks e os pontos de vista múltiplos. Seu cinema será mais próximo do comercial não somente ao dispor desses elementos, mas também ao construir narrativas mais lineares e transparentes, recorrendo a atores conhecidos (como Oleg Ménchikov) para buscar reconhecimento e fama.

Se Marc Vernet (*apud* VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, p. 27) afirmou que “um gênero se define tanto pelo que dele é excluído quanto pelo que é dele integrante – o espectador usufrui, desse modo, o reconhecimento sem correr o risco de ser perturbado por elementos de desordem estética”, o mesmo pensamento pode ser aplicado às técnicas de manipulação da linguagem cinematográfica. Seus filmes produzidos são “transparentes” no conteúdo, pois as sequências e os planos – embora haja o uso de flashbacks e diferentes pontos de vista – são desenvolvidos sem grandes choques, oferecendo ao espectador uma história coerente (exceto por algumas sequências de *Cansados pelo sol* 2 e 3, filmes que extrapolam nas histórias paralelas e nos flashbacks). Contudo, apesar da transparência da narrativa, seria ingenuidade supor que Mikhalkov não explore uma linguagem simbólica e alegórica em seus filmes, permitindo assim leituras e interpretações diferentes que dependem do conhecimento e da análise do espectador. Alguns símbolos são diretos e ousados, como a bola de fogo em *Cansados pelo sol* ou os pássaros em *12*, mas outros são sutis e são projetados sucessivamente na organicidade da narrativa.

Cansados pelo sol, ainda expondo parte da tradição estética de Mikhalkov, é construído por meio de uma linguagem mais simbólica, cujo significado é apreendido pelos signos ideológicos inseridos no decorrer do filme. O olhar para o passado é mais contemplativo que ideológico, oferecendo ao espectador insights da história da Rússia. Já *O barbeiro da Sibéria* resume a proposta central do cineasta, que busca resgatar a identidade russa ao voltar ao czarismo e eleger valores morais na figura do personagem Tolstói. A crise da indústria cinematográfica impulsiona o reaparecimento dos blockbusters, proposta que o cineasta acolhe

abertamente. *Cansados pelo sol 2 e 3* estabelece uma ligação contundente com o cinema americano, e o cineasta cria um épico sobre a Segunda Guerra Mundial. A comparação com o cinema de Spielberg ilustra como e por que Mikhalkov se aproxima da linguagem hollywoodiana.

5. A apropriação da história em *Cansados pelo sol*

*As pessoas não podem ser acusadas por acreditarem,
mas alguém pode ser culpado por enganá-las*⁷⁸
Nikita Mikhalkov

O olhar para o passado questiona a relação cinema/história nas décadas de 1990 e 2000. A incidência de temas históricos nos filmes russos desafia a história oficial, ainda muito questionada após a glasnost e o colapso da União Soviética. Os filmes históricos, à luz do pensamento de Pierre Sorlin (*apud* NORRIS, 2012, p. 31), são documentos da história social que auxiliam o modo pelo qual indivíduos e grupos entendem a própria época. Para Sorlin, os filmes históricos – assim como o blockbuster na visão de Beumers – são produzidos em momentos de crise e podem ajudar a cicatrizar feridas antigas.

No início da década de 1990, o diretor Stanisláv Govorúkhin produziu o documentário *A Rússia que perdemos* (Rossía, kotóruu mi poteráli, 1992), voltando ao passado czarista e imaginando uma Rússia sem socialismo. Apesar de negar incisivamente o socialismo, sua preocupação concernia à busca de uma identidade russa no passado, e não no presente, buscando os valores sociais “perdidos” e que precisam ser resgatados. Para Govorúkhin, a ‘verdadeira Rússia’ perdeu-se entre 1917 e 1991 (NORRIS, p. 20, 2012).

Se for considerada a ressuscitação do “tempo perdido” sugerido por cineastas como Govorúkhin, *Cansados pelo sol* é um filme histórico que estabelece uma ligação entre a Rússia contemporânea e as tradições culturais do passado soviético e pré-revolucionário (LARSEN, 2003, p. 492), principalmente em relação a uma época que Mikhalkov nega.

A necessidade de reinterpretar o passado, conforme James Wertsch, define:

⁷⁸ Tradução minha. Excerto da entrevista com Nikita Mikhalkov, realizada em 1995.

Uma série de eventos e personalidades que pode ser aproveitada para algum propósito no presente. As razões mais comuns para a reinterpretação do passado estão relacionadas à reivindicação de identidades individuais e coletivas. Esse questionamento emerge em debates que podem se tornar polêmicos e culminar em “guerras históricas”. Reivindicações identitárias possuem diferentes formas e estão presas à necessidade de lamentar, de desejar um patriotismo já extinto, de apagar as marcas da derrota ou de redimir uma causa perdida (*apud* KUPFER, 2006, p. 13).

O excerto acima resume o cerne da proposta mikhalkoviana em *Cansados pelo sol*. A necessidade de lidar com o passado traumático, que somente pôde ser explorado a partir da segunda metade da década de 1980, produziu filmes que trataram do terror do stalinismo. As páginas não escritas ou apagadas pelas autoridades soviéticas – e também czaristas, pois outros artistas se voltarão para o terror do Império Russo – destruíram parte da memória histórica nacional, fazendo com que artistas como Mikhalkov revisitassem o passado em busca de respostas.

Voltar a um passado traumático e desconhecido poderia determinar a percepção da história do país pelas novas gerações, que pouco conhecem do socialismo. A geração de Gorbatchev, que completou 20 anos na década de 2000, tem como referência o conturbado momento da tentativa de instaurar a democracia liberal em substituição a um regime que impôs padrões comportamentais arbitrariamente. Como esses jovens conhecerão o passado de seu país senão pelas artes e pelos livros?

Apesar de manipular o conteúdo a seu bel-prazer⁷⁹, o objetivo de Mikhalkov prescreve o que Pierre Nora afirma sobre os ‘mediadores da história’⁸⁰:

Ao ensino histórico incumbe o dever glorioso de fazer amar e de fazer compreender a pátria, (...) todos os nossos heróis do passado, mesmo envoltos em lendas... Se o estudante não leva consigo a viva lembrança de nossas glórias nacionais, se não sabe que nossos ancestrais combateram por mil campos da batalha por nobres causas, se não aprendeu absolutamente o que custou o sangue e o esforço para constituir a unidade da pátria, (...) e retirar, em seguida do caos de nossas instituições envelhecidas, as leis sagradas que nos fizeram livres, se não se torna um cidadão compenetrado do seus deveres e um soldado que ama a sua bandeira, o instrutor perdeu seu tempo (NORA, 1975, p. 3).

⁷⁹ Mikhalkov recupera o mito do herói Kirov, personagem histórico da Guerra Civil, para criar o personagem Kotov. O protagonista é um oficial do Exército Vermelho que exhibe uma conduta exemplar e respeitável, impostando valores morais da época do socialismo.

⁸⁰ Profissionais que se encarregam da tarefa de mediar a história, ou seja, estudá-la e recontá-la para as próximas gerações.

A importância da história e das tradições na vida social de um povo é claramente articulada por Mikhalkov neste filme. A crítica à desintegração da memória histórica e coletiva ratifica a necessidade de reconstruir as lacunas deixadas na sociedade moderna, principalmente se relacionadas a uma época historicamente distante ou distorcida – mesmo que ela seja trágica. Desconhecendo a história do próprio país, dos porquês de cada período, o presente torna-se desconexo e descontínuo, impossibilitando o reconhecimento de uma cultura. Quando o mundo está tão dividido e heterogêneo, é preciso encontrar um meio de unir as pessoas e reduzir o individualismo.

Considerando que a formação de uma sociedade está intrinsecamente relacionada à memória e à história, que determinam a existência de traços identitários e a coesão do grupo, explorar o passado do país é reviver e preservar o que une um povo. Não é apenas pelos anos de comunismo, que impediram o acesso à história oficial, ou pelo impacto do processo de globalização, que dilui as diferenças culturais, que Mikhalkov acredita que é necessário conhecer a história do próprio país para garantir um futuro harmonioso e ausente de acidentes históricos⁸¹. Lidar com um passado que era acobertado pelo comunismo pode ser o primeiro caminho para sua superação.

Hoje, são de grande importância aqueles que foram testemunhas da história, porque os mais jovens não a compreendem. Nádia, minha filha de oito anos, por exemplo, não entende o significado da palavra ‘soviético’. Ela tem problemas até em pronunciá-la. O filme [*Cansados pelo sol*] não é para esbanjar o charme da União Soviética. Acredito que o sol nasça independentemente de quem está no poder, mas é preciso avisar da insurgência de outro sol (...). Não é sobre selecionar os melhores momentos da história. É necessário entender que há momentos históricos importantes, mas também há vergonha, injustiça, indignação e humilhação. É preciso compreender, claramente, que somos todos responsáveis e que algumas pessoas devem ser responsabilizadas. Contudo, delatar os culpados em nada favorece. Não é possível para um russo, como eu, dizer o que é bom e o que não é... (...). Na Rússia, um ladrão pode dar sua camisa a um estranho. O estranho pode roubar uma casa, mas, se a casa estivesse em chamas, ele faria de tudo para salvar o bebê que está dormindo. O bem e o mal estão entrelaçados. Esses são a realidade e o paradoxo da Rússia (MIKHALKOV, 1995).

⁸¹ Em *History of the communist party of the Soviet Union*, um “minicurso” que explica a ideologia comunista, Stálin afirma que o entendimento da história é capaz de evitar acidentes históricos e erros absurdos. Stálin parte do materialismo dialético de Hegel, seguindo para o de Marx, para explicar o papel da história no desenvolvimento de uma nação, desconsiderando sistemas sociais preestabelecidos ou leis eternas e inflexíveis (1945, p. 105-117).

Dessa forma, Mikhalkov não somente se apropria do passado para expor o terror do socialismo, mas também o relaciona com o presente, sendo uma possível fonte de reflexão. Para Dobrenko (2009, p. 4), a verdadeira realidade histórica não está somente em representar o passado, mas em analisar a época em que o filme foi produzido; o filme histórico não necessariamente escreve a história, mas reflete a época de sua produção. *Cansados pelo sol* reflete e refrata a sociedade atual e a de 1936, impondo questionamentos que vão além dos expurgos stalinistas: qual é a lição que Mikhalkov oferece ao retroceder 70 anos no tempo e reviver um dia na vida de um personagem-herói?

Mikhalkov, em *Cansados pelo sol*, interpreta o socialismo e identifica crenças e ideais também “perdidos” no momento pós-socialista. Para isso, cria um herói para os tempos modernos que pudesse carregar valores como respeito à autoridade, importância da família e fé no governo. Tanto Mítia quanto Kotov, protagonistas da história mitológica criada por Mikhalkov, agiram de acordo com seu patriotismo, e suas escolhas são justificadas pela época em que viveram⁸².

O cinema de Mikhalkov procura mediar a história, mesmo que fundamentada em memórias individuais e mensagens ideológicas. Apesar de olhar para o passado, seu discurso se volta para um futuro diferente e, certamente, utópico. A incerteza desse futuro motivou a busca pelo entendimento do passado para evitar “acidentes históricos” e preservar a memória coletiva:

Rejeitamos tudo sem ao menos considerar o que havia de positivo. Acredito que a Rússia deva olhar para o passado, redescobrir o que é certo e bom e encontrar, novamente, seu alicerce. *Cansados pelo sol* (...) é um filme sobre o futuro (MIKHALKOV, 1995).

⁸² Kotov é uma figura paterna, construindo uma reputação que transcende sua autoridade política. Ele é um pai e marido afetuoso, intensificando sua imagem paternal em relação à Rússia. Mais uma vez, esse personagem sobreviveria num passado de valores estáveis, apontando para a ausência de figuras “paternas” como o herói na Rússia pós-soviética. O herói de Mikhalkov “retrata uma figura paterna positiva e reinstaura a ideologia nacional da predominância da família e da sociedade” (BEUMERS, 1999, p. 94-96). O filme procura subverter os estereótipos contemporâneos sobre o passado stalinista que teria retratado Mítia como vítima e o bolchevique Kotov como vilão nesse triângulo amoroso em que todos os conflitos – moral, político e romântico – são abordados (LERSÉN, 2003, p. 495). A figura adorada e amada de pai e marido que é constituída no filme é um dos traços autênticos do herói nacional russo, cuja “principal aliança é com sua família, com o povo russo e, em segundo plano, com o governo soviético” (*idem*, p. 495). Da mesma forma que a história pode autenticar e legitimar o conteúdo de uma obra, o herói mítico sugere, pela trajetória e integridade, sua participação da história. Kotov é formado de reminiscências de um passado que existiu (Kirov, Stálin, Exército Branco, Exército Vermelho, Grande Terror) e de idealizações e ilusões de Mikhalkov. Contudo, o fato de possuir elementos reais pode autenticar o questionamento em torno da época e da figura de Kotov.

O filme histórico, diferentemente do musical ou da ficção científica, legitima-se por tratar de personagens históricos reais, tornando aquela ação também real ao materializar a história. Esse fato, como já citado e não sendo a preocupação central desse capítulo, aumenta a dicotomia entre a autenticidade histórica e o contexto da representação artificial. Algumas vezes, o artificial é mais persuasivo que o real.

Nesse sentido, revisitar o passado e transportá-lo para o presente requer uma série de estratégias de autenticação e de legitimação discursivas. À luz do pensamento benjaminiano⁸³, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (...). O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem (BENJAMIN, 1985, p. 234)”. O momento de perigo está na perda das tradições russas e na incidência de um pensamento globalizado e culturalmente homogêneo, e esse pensamento será objetivamente concebido em seu próximo filme, *O barbeiro da Sibéria*.

Pensando as obras de Mikhalkov no período pós-soviético sob a perspectiva de Benjamin, reminiscências de um passado são recuperadas em um momento de perigo para explicar a situação presente, que é resultado das práticas do passado. As histórias dos personagens mais importantes – como Stálin e Kirov, até os que as páginas da história não registraram, como Nádia e Marússia – recompõem o presente. Estaria o cineasta avisando sobre o aparecimento de outro “sol”?

Essa atitude se aproxima do revisionismo praticado de tempos em tempos, principalmente em momentos de transição ou de incertezas. Como já dito anteriormente, o período aqui tratado foi marcado pelo olhar para o passado e sua relação com o presente, pela busca de algo que pudesse reafirmar a identidade russa, influenciada pela cultura McDonald’s e Lady Gaga e unir um povo que é moralmente indiferente a seus semelhantes. Mesmo que haja um ceticismo contemporâneo em relação ao passado e à verdade, o revisionismo é importante para a ponderação e a reflexão de questões que poderiam passar despercebidas.

É importante ressaltar que a história pode ser fundamentada em memórias individuais ou coletivas, idealizadas ou traumáticas, nostálgicas ou utópicas, mas que são, como Benjamin

⁸³ Benjamin, em *Sobre o conceito de história* (1985, p. 221-232), contrapõe materialismo histórico a historicismo. A diferença entre esses dois conceitos pode ajudar a entender o pensamento em voga no momento pós-glasnost e pós-soviético: repensar a história oficial escrita, arbitrariamente, durante o socialismo. Benjamin sugere que o historicismo vê o passado como uma imagem eterna e que, por isso, deve ser tratado imparcial e isoladamente. Nesse sentido, o passado é “homogêneo e vazio”. Já o materialismo histórico estabelece a causalidade entre diferentes momentos da história, entendendo que o processo de transmissão de cultura considera tanto os que venceram quanto os que fracassaram, já que “o trabalho do historiador é escovar a contrapelo”.

afirmou, reminiscências. O passado na trilogia *Cansados pelo sol* é um flash impreciso de um tempo traumático, recuperado em páginas da história e em projeções cinematográficas e ideológicas, mas é também um retrato da história, uma interpretação de um momento que incomoda o cineasta de alguma forma. Essa postura não se restringe a Mikhalkov ou à Rússia apenas, mas a outros países que também procuraram entender e superar o passado, como o filme *Katin*⁸⁴, de Andrzej Wajda, que narra a história de poloneses mortos pela polícia secreta NKVD. Nesse sentido, o passado, ou sua reminiscência, é parte da história de uma nação.

Será em seu próximo filme, *O barbeiro da Sibéria*, que Mikhalkov estabelecerá as bases de seu cinema no período pós-soviético, ou seja, do estilo blockbusteriano. Apesar de *Cansados pelo sol* ainda ilustrar traços de um cinema de autor, cuja linguagem é elaborada e os símbolos são construídos tanto visual quanto contextualmente, algumas técnicas cinematográficas antecipam sua orientação pelo cinema hollywoodiano.

Assim, a narrativa, os signos e os elementos diegéticos do filme sustentam a ideia dos massacres individual e coletivo resultante das práticas stalinistas. A análise da linguagem cinematográfica em *Cansados pelo sol* levará em consideração a primeira proposição deste capítulo, ou seja, a exposição do Grande Terror e a crítica incisiva ao governo de Stálin. Os enquadramentos, os planos e o movimento de câmera reforçam o conteúdo.

Análise fílmica

Segundo Mariya Y. Boston (2010), “os reais sentimentos e emoções e a complexidade psicológica de um indivíduo não podem ser expressos por uma linguagem prosaica tradicional da União Soviética, mas pela linguagem poética”. Linguagem poética e simbologia convergem e revelam pensamentos e sentimentos da geração que ainda vivia os sonhos já realisticamente impossíveis da Revolução. Boston completa: Mikhalkov faz uso da linguagem poética em dois níveis (linguístico e visual) para expressar a luta interna dos personagens (...). Entender o

⁸⁴ Ver SANFORD, 2009, p. 1-5. Em 1940, 14.700 oficiais e policiais poloneses foram executados nos campos de Kozelsk, Starobelsk (Katin) e Ostashkov, na Polônia. Até a glasnost, pensava-se que os culpados pelo massacre eram os alemães, responsabilizados pelos corpos encontrados em Katin, em 1943. Soube-se, mais tarde, que Stálin havia pessoalmente ordenado a morte dos oficiais poloneses. Assim como sobre Kirov, as teorias são apenas especulativas. Parte dos documentos sobre o incidente foi queimada no período de Khrushchev. Se o massacre é fielmente retratado, assim como aconteceu, nem mesmo o próprio diretor poderá afirmar, contudo o conflito gerado pelo filme – entre a Polônia e a União Soviética – e a superação do passado ao revivê-lo (o pai de Wajda estava entre os assassinados) poderiam justificar a volta a um passado traumático e desconhecido. Sanford (2009, p. 3-4), autor de um livro sobre o massacre, afirma que a justiça vai além de uma mera punição e possíveis compensações ou restituições: quando os verdadeiros culpados não podem ser condenados, pois já morreram, a memória das atrocidades do passado pode ser aplacada pelo conhecimento da verdade, levando o perdão e a reconciliação ao país.

mundo pela linguagem poética significa identificar a real subjetividade dos personagens, captar suas emoções e traçar a fronteira entre o privado e o público, entre o individual e o Estado (*idem*, 2010). Apesar de este trabalho considerar que todos os filmes revelam, intencionalmente ou não, camadas de significados e simbologias perceptíveis por aqueles que se identificam com o conteúdo, Kotov, Stálin e a Rússia da década de 1930 certamente são transfigurados pela poeticidade visual do filme.

Assim, o bombardeamento de imagens e as referências diretas a Stálin constroem a presença simbólica, porém arbitrária, do ditador na vida dos russos. O desmoronamento do sonho socialista para dar lugar ao totalitarismo stalinista é retratado em *Cansados pelo sol* na figura de Kotov, e sua família, e Mítia. Aqueles que fizeram parte, direta ou indiretamente, da formação do sonho socialista foram ofuscados pelo sol da Revolução em que um dia acreditaram, e pela justiça do sistema, e tornaram-se vítimas de uma figura maior, Stálin, expoente máximo da Revolução. Kotov é assassinado, Mítia se suicida, Marússia e sua filha, Nádia, são mandadas para a prisão. O fato de serem esposa e filha de um proscrito já as condenaria diante dos expurgos de Stálin.

A linguagem poética e a linguagem prosaica se entrelaçam em *Cansados pelo sol*. O conteúdo é reforçado pela forma, ou seja, pela presença de símbolos que são maximizados pelos movimentos de câmera. Martin (1995, p. 40) explica que a maioria dos planos tem a finalidade de clareza narrativa, porém o close-up, o primeiríssimo plano e o plano geral podem produzir um dado efeito psicológico. Esses planos e enquadramentos são importantes para reforçar o conteúdo. Duas sequências serão analisadas, além do sol como símbolo e sua representatividade na narrativa.

O filme

Cansados pelo sol é ambientado em Moscou e no interior, por isso duas realidades diversas são apresentadas: uma realista, compondo Moscou, e uma impressionista, conferindo à datcha⁸⁵ um caráter irreal e fantasioso, principalmente pela dramatização das cenas.

⁸⁵ As cenas na datcha apresentam algumas temáticas importantes. O campo é visto como glorioso e sem grande rebuliço, pois os camponeses não refletem o clima de desestabilidade – fome e violência nos kolkhozes (empreendimentos cooperativos dos camponeses) – desse período. A cena do banho no início do filme retrata a família feliz, assim como a relação entre Kotov e a filha. Kotov é construído como um herói, pois todos o admiram e sua presença é essencial na solução de alguns problemas. Porém, Kotov é um intruso na família. A comparação com Mítia, os elementos de cenário e a posição do personagem em algumas cenas ilustram como sua presença é “inserida” na família. No meio do filme, o slogan “Nascemos para transformar o sonho (contos de fada) em realidade” antecipa, mais uma vez, os acontecimentos. Mítia é um contador de histórias, característica que

A primeira e a última sequência são construídas em torno do personagem Mítia. Ao iniciar e terminar o filme com a mesma ambientalização (um apartamento em Moscou) e o mesmo personagem, o impacto da ausência de transformação interior e de imobilidade intensifica a crítica ao socialismo, pois Mítia comete suicídio no final.

A antecipação dos acontecimentos por meio da apresentação de objetos e de expressões faciais em close-up facilita a conexão entre as cenas. O espectador antecipa as cenas e ações orientadas pela câmera. Mikhalkov controla o ponto de vista do espectador, oferecendo um desfecho por ele idealizado.

Assim, o ponto de vista que o espectador assume no decorrer da narrativa é o de observador da vida e das consequências das escolhas dos protagonistas. A organização do cenário e dos sets aproxima o espectador da narrativa, fazendo com que ele antecipe os acontecimentos. Os close-ups são enquadramentos que podem reforçar a dramaticidade das cenas. O close-up nos objetos e no rosto dos personagens, por exemplo, pode funcionar como “dicas” do que irá acontecer na narrativa, além de garantir que o espectador perceba aquele objeto ou expressão facial. Desde a primeira sequência, ambientada em Moscou, Mikhalkov apresenta, em close-up, elementos importantes para orientar o espectador e reforçar o dano causado pelo socialismo: a estrela no alto do Kremlin, o revólver de Mítia etc.

Já os planos gerais, num primeiro momento, oferecem ao espectador a nostalgia da paisagem russa, garantindo que o setting idílico e tchekhoviano seja percebido pelo espectador. Porém, será com esses planos gerais que entenderemos a presença avassaladora de Stálin, gigantesco como a própria paisagem, reforçando o impacto da destruição diante daquilo que é, para Mikhalkov, genuinamente russo: a natureza.

Os travellings assumirão, neste filme, um caráter mais descritivo, pois seu uso ora apresenta o espaço diegético, ora acompanha um personagem. Alguns travellings, contudo, aumentam a dramaticidade da narrativa, como na última sequência, que será analisada mais adiante.

persistirá durante todo o filme. Tanto o personagem quanto a narrativa são inseridos num conto de fadas. O slogan também se refere ao socialismo e à sua façanha de garantir uma suposta igualdade a todos. Ver BEUMERS, 2003.

Cansados pelo sol: primeira sequência

A primeira sequência do filme apresenta algumas técnicas narrativas e visuais que conferem ao filme um status além do blockbusteriano. Apesar de os close-ups e planos americanos serem marcas do cinema hollywoodiano, e estarem presentes, eles conferem dramaticidade à narrativa. A antecipação de conflitos interiores dos personagens é também sugerida pelos elementos de cenário e sua relação com os personagens.

Descrição do primeiro plano

O primeiríssimo plano contextualiza o filme em Moscou, pois o diretor capta, em close-up, a estrela soviética no Kremlin, símbolo do poder soviético. Um travelling para trás tem a função descritiva de apresentar Moscou e seus elementos: os soldados marchando, bandeiras soviéticas etc. Logo, a câmera acompanha o carro em que Mítia está, que para em frente ao seu apartamento. O carro e seu apartamento sugerem que Mítia é membro da nomenklatura⁸⁶. Mítia entra em seu apartamento e encontra Filipp (Andréi Umánski)⁸⁷, seu tutor de francês. Mítia corrige seu tutor enquanto este lê o jornal que anuncia as bolas de fogo. O telefone toca, mas ninguém atende. Mítia pega seu revólver e joga roleta-russa. A arma não dispara ao apertar do gatilho. O telefone toca novamente e dessa vez Mítia atende. Ele concorda com o que lhe é pedido.

A composição visual da primeira sequência é carregada de cores escuras, diferentemente das sequências no interior, cujas cores alegres e vivas podem representar paz e refúgio. Mikhalkov explora os contrastes, revelando, pelo choque, a dicotomia entre o carregado centro urbano e o espaço idílico do interior. Esse contraste é intensificado pela relação inverno/verão.

O cenário

Alguns elementos-chave são apresentados ao espectador na cena do apartamento. O rádio, o telefone, o jornal e o abajur são destacados pela câmera, pois anunciam a tragédia que

⁸⁶ O termo nomenklatura, do latim nomenclatura, refere-se a funcionários de alto escalão do Partido Comunista da União Soviética. Seus membros gozavam de vantagens inacessíveis ao restante da população.

⁸⁷ Filipp é tutor de Mítia desde 1901. Mítia o ajuda a aprender o idioma russo.

está por vir. O abajur, contudo, é o símbolo mais significativo, porque representa o sol que será explorado de formas diferentes no decorrer da narrativa.

A ansiedade de Mítia em entrar no apartamento, seu olhar no espelho e o telefone que toca, mas não atende, conferem dramaticidade à sequência. Sua relação com o espaço é clara, principalmente pelo modo como os objetos estão dispostos no espaço diegético. Quando o telefone toca, observamos sua apreensão. Mítia está sentado e o abajur e o telefone dispostos do lado esquerdo. O abajur ocupa grande parte da cena. Todos os elementos – abajur ampliado, telefone e Mítia – conjugam-se. O enquadramento inclinado, numa leve contraplongée⁸⁸, desnuda, por sua vez, seu estado de espírito. A antecipação do perigo é anunciada nesse plano e o abajur pode representar a bola de fogo que mais tarde o perseguirá. Sua relação com esse objeto, que reaparecerá na última sequência, parece deixá-lo sem saída que não o suicídio.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol*, 1994.

A imagem acima exemplifica o cuidado com o cenário e a disposição dos elementos em cena, pois os significados por eles desvelados excedem o conteúdo narrativo. A cor vermelha, presente em várias cenas, também pode estar relacionada ao sangue, pois é nesse momento que Mítia decide cometer suicídio.

Além da antecipação da tragédia, os close-ups de objetos e do rosto de Mítia revelam não somente o suicídio, mas também seu estado de espírito e a consciência de seus atos. Quando Mítia descarrega a arma para jogar roleta-russa, a lentidão da cena projeta uma ação já ponderada, ou seja, Mítia já havia pensado em se suicidar.

⁸⁸ A contraplongée é geralmente usada para expressar a ideia de superioridade, enquanto seu oposto, a plongée, transmite horror, instabilidade, vulnerabilidade. Mikhalkov, contudo, fez uso de uma leve contraplongée para descrever, visualmente, o tormento de Mítia.

Assim, o close-up do revólver, aliado a certa tranquilidade de Mítia em tirar as balas do revólver, dispô-las na mesa, conferir se ainda resta uma bala – ao mesmo tempo em que corrige seu tutor, que lê o jornal russo –, aumenta a dramaticidade da cena, uma proeza de choque de cenas e sensações. O fato de o francês não saber o que está acontecendo na sala ao lado dialoga com a aparente calma de Mítia, que não tenta esconder o que está fazendo.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol*, 1994.

O interessante do último plano da sequência de imagens acima exposta é que, pela proximidade da câmera em relação a Mítia, perdemos a referência de “corpo”. O plano, analisado individualmente, pode sugerir que outra pessoa está apontando a arma para Mítia, simbolizando assim, mais uma vez, o próprio sistema socialista.

O abajur (representando o sol) e o revólver são símbolos de destruição e morte. Apesar de Mítia se suicidar com uma navalha na última sequência do filme, os elementos do cenário são parte do processo criativo de Mikhalkov, que busca ampliar o significado dos objetos ao relacioná-los com os personagens. O mesmo cuidado com a disposição dos elementos em cena e com o enquadramento de objetos estará presente nos filmes posteriores, mas Mikhalkov irá explorar a imagem cinematográfica de uma forma mais transparente, como, por exemplo, com os close-ups, pois eles são persuasivos e conectam o espectador ao que está acontecendo.

A última cena

A última sequência do filme reconecta Mítia ao seu ambiente natural, ou seja, o set é novamente o apartamento em Moscou. A ligação com a primeira cena é contundente, pois já conhecemos alguns elementos e objetos de cena.

Um travelling vertical acompanha Mítia, cedendo lugar a um close-up de seu rosto. A câmera repousa no rosto de Mítia, que balbucia o tango. Não sabemos o que está acontecendo, pois o movimento de câmera é lento, prolongando a dramatização (como na cena do revólver). Um plano geral apresenta uma bola de fogo que entra pela janela, passa pelo mesmo abajur da primeira sequência do filme, percorre a casa e para na janela, de onde vemos o Kremlin e a estrela soviética. O rosto de Mítia se torna mais pálido. O travelling vertical parte do close-up do rosto de Mítia, segue a banheira, passa pela navalha com sangue e para nos pulsos cortados de Mítia, no close-up final. O sangue na banheira lembra o vermelho do socialismo, que pode representar morte. Os elementos da cena – o sol, a vista para o Kremlin, a banheira com sangue, o espelho – estão relacionados. O sol aos poucos desaparece entre o Kremlin, escurecendo a cena, como se algo ou alguém tivesse vindo levar sua alma.

O *gran finale* é trágico, porém previsível, pois o espectador acompanha a jornada de Mítia desde sua primeira tentativa de suicídio. O choque entre a primeira e a última sequência do filme impõe a incapacidade de mudança dentro do sistema socialista, principalmente porque Mítia é tido como um títere do próprio sistema. Suas ações são controladas e seu destino é certo, exceto pelo suicídio, ação que é inteiramente de Mítia. Uma das conclusões desse choque de cenas é a falta de perspectiva e de esperança, pois Mítia começa e termina o filme com o mesmo pensamento. O sistema socialista transformaria todos em vítima, pois tanto Kotov – herói da Guerra Civil – quanto Mítia – ex-membro do Exército Branco e agora parte da NKVD – são mortos pela presença “simbólica” de Stálin, que aparece no filme apenas como uma assombração.

O símbolo “sol”

O sol é o elemento mais importante do filme, tanto em termos visuais quanto narrativos. Sua importância é destacada já no título, que anuncia sua presença e sua função na narrativa. Para Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1979), um elemento passa a ser um signo ideológico quando carrega uma simbologia própria de uma época: “A palavra, por ser neutra,

pode adequar-se a qualquer contexto ideológico, seja político, cultural, religioso etc.”. Segundo o teórico russo, a palavra é um signo, porém um signo só pode ser ideológico se “possuir um significado e remeter a algo situado fora de si; (...) tudo o que é ideológico é signo. Sem signos não existe ideologia” (*idem*, p. 31).

O sol, impregnado de uma interpretação comunista, torna-se a força motriz de uma mudança, símbolo dos princípios da Revolução Russa. O signo ideológico sol é contextualizado no período socialista, pois um signo deve ser contextualizado para ganhar significação. O signo ideológico é revestido de força e sentido dentro de um período específico e pode perder a força e o sentido em outra época. Resgatar esse sentido é recontar a história. O contexto cria o signo, pois as transformações ali geradas justificam a carga simbólica dada àquele signo. A partir desse pensamento, uma palavra ou fenômeno passa a carregar uma simbologia que antes não possuía e ser interpretado como coadjuvante simbólico de um período.

Entendendo o sol como signo ideológico da Revolução, o signo deixa de refletir uma sociedade para refratá-la, ou seja, o sol interpretado como força viva do socialismo reflete uma realidade ansiosa por mudanças. Porém, o signo ideológico de Bakhtin não somente reflete uma sociedade, mas também a refrata. O sol, símbolo de um novo começo, é refratado no filme de Mikhalkov, sendo também interpretado como mortal.

O teórico russo ressalta:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.

Assim, quando esse sol deixa de ser um reflexo e simboliza algo além de sua natureza ou da natureza criada, passa a refratar essa realidade e torna-se, assim, um signo ideológico.

Como ápice desse pensamento, em *Cansados pelo sol* há duas bolas de fogo que surgem em momentos significativos. A primeira aparece quando Mítia narra a Nádia um conto de fadas cujos personagens são inspirados na sua vida, na de Kotov e na de Marússia. A bola de fogo nasce no rio, entra na datcha, queima uma fotografia antiga e vai para as árvores, onde começa a se incendiar. A destruição causada pela bola de fogo metaforiza a vida de Mítia, que também foi emocionalmente destruída.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol*, 1994.

A segunda bola de fogo (já descrita anteriormente) aparece na parte final do filme, quando Mítia comete suicídio. Aqui, a morte representa a destruição física do personagem. Mítia fora vítima desse sol, pois quando o sol entra em sua casa na forma de bola de fogo, e depois desaparece, toma sua vida e, com isso, seus sonhos. Os mesmos sonhos daqueles que acreditaram na Revolução.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol*, 1994.

Beumers (2005, p. 92) interpreta as bolas de fogo como sendo a própria Revolução: “A bola de fogo é vermelha e também pode ser entendida como um símbolo do sistema soviético”. As bolas de fogo, imagens do pensamento poético de Mikhalkov em relação à destruição causada por Stálin, intensificam a ideia da onipresença do ditador na sociedade ao invadir a esfera privada, lembrando, quase fantasmagoricamente, de sua existência. Tanto nos campos russos como na capital moscovita ou dentro das casas das pessoas, Stálin, força vital do socialismo, observa a tudo e a todos, mesmo que não esteja fisicamente presente. Os filhos da Revolução foram “ofuscados” pelo mesmo sistema em que acreditaram, encontrando o maior inimigo na campanha de terror de Stálin.

Para finalizar e complementar a ideia do sol como signo ideológico, a campanha de terror e o bombardeamento de imagens do ditador intensificam a sobreposição das escolhas pessoais diante das escolhas coletivas, construindo a crença “cega” na Justiça. A Revolução cegaria seus seguidores, conduzindo-os a um destino coletivo. A sequência abaixo mostra como Mítia se sentia culpado por assassinar Kotov, mas o símbolo stalinista parecia persegui-lo como meio de justificar seus atos pela coletividade:

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol*, 1994.

Aqui, mais uma vez, o banner de Stálin nasce como o sol, acompanha o personagem Mítia e controla suas ações. Nesta mesma passagem, um transeunte procurando uma cidade fictícia, a cidade dos artistas, pede informações ao oficial Mítia, mas é morto por reconhecer Kotov, o grande herói revolucionário. “Aquele não é Kotov!?” diz o transeunte. Sua morte é quase que decidida quando o banner nasce no horizonte. Até então, tudo indicava que Mítia ainda não se havia decidido quanto à morte do russo. Quando a imagem de Stálin aparece, Mítia presta continência e assassina o transeunte, recebendo ordens provenientes da imagem e do símbolo que o ditador representa. A imagem de Stálin é refletida no espelho e acompanha, quase como uma assombração, o oficial Mítia. Pensativo, sem ao menos saber se estava fazendo a coisa certa, olha para Kotov preso e espancado, mas não intercede. Suas ações são movidas pelo coletivo, por escolhas vindas de Stálin, e não por escolhas pessoais. A última imagem da sequência intensifica o poder stalinista, como o sol no céu, perseguindo aqueles que estão sob seu poder. O banner ocupa grande parte do espaço visual e a presença de Stálin é reforçada.

O filme acaba com as seguintes palavras:

Kotov Serguêi Petróvitch, coronel do Exército Vermelho, foi morto em 12 de agosto de 1936. Foi reabilitado postumamente em 1956, três anos após a morte de Stálin. Maria Boríssova Kótova foi sentenciada a dez anos de prisão. Morreu no campo de concentração em 1940. Foi reabilitada postumamente em 27 de novembro de 1956. Nádia Kótova foi presa com a mãe em 12 de junho de 1956 e reabilitada em 27 de novembro de 1956. Mora no Cazaquistão e é professora de música. Dedicado a todos aqueles que foram fatigados pelo sol da Revolução⁸⁹.

Cansados pelo sol permite diferentes abordagens e interpretações, negativas e positivas, que revelam insights da ideologia mikhalkoviana. Contudo, a relevância do revisionismo histórico no cinema pós-glasnost, a apropriação da história e a importância de preservar a memória do país para aqueles que nasceram após o colapso da União Soviética podem justificar a perspectiva aqui adotada, sem, contudo, afirmá-la como única ou paradoxal. A história nos filmes de Mikhalkov permite um esclarecimento de como ela foi e é usada como meio de propaganda política e de formação da identidade nacional. Estratégias estéticas e narrativas se

⁸⁹ Tradução minha.

repetem, adaptando-se às condições atuais. A linguagem poética adotada, como o uso de bolas de fogo para simbolizar destruição e morte, dimensiona o conteúdo emblemático deste filme, pois o símbolo pode representar, como já mencionado, uma alegoria do tempo presente. Poderia Mikhalkov relacionar a bola de fogo ao período pós-soviético? O novo começo a que o cineasta anseia pode ser destruído pela bola de fogo da democracia liberal?

Se Mikhalkov condena o socialismo e elege traços do czarismo como modelo para o momento atual (o que veremos no próximo filme), o capitalismo, da mesma forma que o socialismo, pode representar uma bola de fogo que anuncia essa destruição e morte. O uso do sol enquanto símbolo ideológico é explícito e parece que Mikhalkov quis enfatizar os danos causados pela adoção de sistemas de governo que se distanciam de uma Rússia mais arcaica. O socialismo e o capitalismo são, para o cineasta, forças nocivas a ser combatidas.

6 - Ocidente/Oriente em *O barbeiro da Sibéria*

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

As reformas políticas de Gorbatchev e a independência das ex-repúblicas socialistas desencadearam discussões acerca da necessidade de novas expressões artísticas e do entendimento de um passado que ainda recentemente era manipulado pelo Estado. A negrura da vida moderna russa, retomando o termo *tchernukha* da literatura, alastrou-se entre os artistas russos, que representavam uma realidade atormentada pela falta de parâmetros e pela contaminação de modelos estrangeiros. A degradação carnavalesca de padrões sociais e o desmantelamento de mitos soviéticos, como a instituição familiar, evidenciam diferentes formas e estratégias de representar o novo homem russo, fazendo com que os heróis cinematográficos se tornassem personagens desenraizados, desprovidos de padrões de discernimento em relação à unidade familiar e à identidade nacional⁹⁰ (PROKHOROV, 2007, p. 273).

Apesar de a instabilidade do presente ser temática recorrente no cinema pós-glasnost, alguns diretores olharam para o passado a fim de entendê-lo, reconstruindo mitos e narrativas imbricadas no imaginário popular que pudessem, inclusive, ser alegoricamente interpretadas no momento atual. Alguns desses filmes dialogam não somente com a experiência soviética, mas também com a desordem do presente.

⁹⁰ Ver *Brat 1 e 2*; *Carga 200*; (Gruz, 2007), *Minha felicidade* (Schástie moió); *Cobra-cega* (jmúrki, 2005).

Em 1998, Danil Dondurei, editor da revista *Iskusstvo kinó*, afirmou que os filmes *tchernukha* produziam um efeito negativo no espectador:

Todos sabem que os heróis de um cinema comercialmente bem-sucedido não podem ser assassinos cínicos, sem esperança, fracassados e desmotivados. Um complexo de inferioridade não pode ser cultivado em nosso cinema (...). [Considerando Hollywood] o mais importante criador de mitos no mundo, depois de dez anos de exposição, os espectadores russos têm orgulho dos heróis, dos detetives e do governo americanos (*apud* BEUMERS, 1999, p. 46-50).

Nesse sentido, Mikhalkov modela heróis que representem a Rússia atual, substituindo tanto os anti-heróis do cinema *tchernukha*, como Danila Bagróv, do filme *Brat*, de Balabánov, como aqueles produzidos pelo cinema americano. O cinema pode contribuir para a criação de novos modelos para a sociedade, pois, para Mikhalkov, “já houve muitas representações de Hollywood retratando os russos como gângsteres, assassinos e prostitutas” (MIKHALKOV, *apud* NORRIS, 2012, p. 32). Karen Chakhnazárov, diretor da Mosfilm desde 1998 e conhecido cineasta, compartilha do pensamento de Mikhalkov em relação à funcionalidade do cinema. Para o diretor, a Rússia de 1990 não considera o cinema um instrumento de ideologia do Estado, como sempre foi no momento soviético. Para ele, algo deve ser feito para que o cinema seja novamente explorado ao máximo.

Em *O barbeiro da Sibéria*, Mikhalkov intercala os anos de 1885 e de 1905, trazendo uma ocidental à Rússia, interpretada pela atriz americana Julia Ormond. A relação Oriente/Ocidente é questionada ao apresentar dois personagens caricaturais representantes das duas divisões: Andréi, um oficial russo que carrega valores de honra e de dignidade, e Jane, uma americana que vai à Rússia para conquistar um general e persuadi-lo a investir dinheiro imperial na máquina de um inventor.

O choque entre tradições e culturas retoma a temática da identidade nacional tão arguida em seus filmes. Primeiro, a questão do que é ser russo e a construção da superioridade das tradições culturais na Rússia imperial. Segundo, a comparação entre Oriente e Ocidente a partir de dois personagens que se envolvem, mas seguem caminhos diferentes de acordo com seus princípios. Com isso, Mikhalkov cria duas imagens diferentes: o Ocidente destruidor, interesseiro e capitalista, representado por Jane e pela máquina destruidora; e o Oriente de Andréi, Duniacha (criada da mãe de Andréi) e das tradições russas, revelando uma Rússia ancestral calcada em valores singulares.

O barbeiro da Sibéria e a identidade russa

Mikhalkov acolhe uma proposta de salvar seu país e reconstruir a identidade russa através da análise do passado em seus filmes. Com o colapso da União Soviética e a globalização, Mikhalkov renuncia aos valores e às imagens externas à procura de características que revelem a verdadeira Rússia. Em *O barbeiro da Sibéria*, Mikhalkov, preocupado com a imagem do Oriente em relação ao Ocidente, foca no passado e na história russa ao “revelar e mudar a simbólica representação da história, [e] com o filme procurar encontrar uma inalterabilidade na identidade nacional russa” (HASHAMOVA, 2006, p. 67). O poder simbólico se manifesta ao determinar o passado e reescrever a história. Mesmo com a globalização e as rápidas mudanças sociais, há traços que não se alteram.

O barbeiro da Sibéria faz parte de um projeto maior formulado por alguns dos principais diretores do período, relacionado à crise da indústria cinematográfica na década de 1990, à incidência de filmes americanos e à necessidade de questionar a identidade russa pelo cinema⁹¹.

Considerando o sucesso dos multiplex e dos filmes americanos, que alavancaram a ida do espectador ao cinema em 1990, o governo e os artistas entenderam que era necessário utilizar o cinema como meio de renovação patriótica. Para isso, era possível apropriar-se das técnicas hollywoodianas e inserir um conteúdo genuinamente russo. Oleg Súlkin sugeriu que o novo blockbuster deveria continuar a funcionar como um guia e transmitir uma ideia, uma mensagem e o espírito nacional (NORRY, 2010, p. 2).

Várias medidas foram tomadas para que os russos fossem ao cinema assistir a filmes sobre seu próprio país. As principais eram o patrocínio de filmes históricos e patrióticos, os congressos cinematográficos e os discursos políticos de Putin a partir de 2000. Mikhail Chvydkoi, ministro da Cultura de 2004 a 2008, afirmou que esses filmes atestam que a Rússia está mais uma vez progredindo, e que valores familiares e o trabalho árduo podem superar qualquer obstáculo (*idem*, p. 5).

O conteúdo dos novos filmes era tão importante quanto a forma, pois filmes de grande orçamento, com atores famosos e histórias bem elaboradas poderiam esvaziar o sentido e não transmitir mensagens necessárias para o florescimento de uma nova nação. Nesse sentido,

⁹¹ A recuperação da indústria cinematográfica russa está diretamente relacionada à renovação, em 1997, do Kinó Rossía (Cinema da Rússia), localizado na Praça Púchkin, e à construção do maior multiplex em Moscou pelo grupo Karo (Leonid Ogoródnikov), em 2000 (NORRY, 2010, p. 2).

filmes como *Titanic* (1997) eram antimodelos, pois pouco evocavam os heróis da nação ou o sentimento de patriotismo.

O ano de 1998 foi decisivo para a proliferação de filmes comerciais. *O barbeiro da Sibéria* representa o modelo do “blockbuster russo”: forma americana e conteúdo russo. Karen Chakhnazárov, diretor que se aproxima das ideias nacionalistas de Mikhalkov, afirmou que os blockbusters russos eram uma necessidade para a indústria cinematográfica, assegurando que os escritores russos deviam apenas se apropriar da forma e da tecnologia, e introduzir algo que é verdadeiramente russo (NORRY, 2012, p. 13). O cineasta Pável Tchukhrai, diretor de *O ladrão*⁹² (Vor, 1997), concluiu que os blockbusters são importantes para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, mas eles precisariam atrair o público para a história do país. Vários questionamentos surgiram para legitimar ou reprimir a tentativa de tornar os blockbusters parte da história cinematográfica russa. Os blockbusters poderiam representar o renascimento do cinema nacional, retardando a crise da indústria cinematográfica e disseminando patriotismo e história. Porém, essa postura poderia também representar a falência do cinema russo, pois a herança das técnicas cinematográficas americanas poderia conduzir à produção de narrativas sem conteúdo e puramente de entretenimento.

Nesse sentido, Mikhalkov serviu de guia para artistas e cidadãos, proclamando em discursos e em sua obra os ditames e os parâmetros a ser seguidos para que os blockbusters representassem o renascimento do cinema russo. A eleição de Mikhalkov como presidente da União dos Diretores em 1997 e o discurso proferido por ele e por outros diretores russos atestaram a necessidade de modelos positivos e de heróis para confrontar os anti-heróis disseminados no cinema da década de 1990. Ao ser convidado para assumir o posto, Mikhalkov afirmou:

Não sei por que vocês estão me contatando e não tenho certeza se aceitarei a proposta, porque o que eu vejo no nosso país é horrível. Em sete anos, começando do zero, nós estabelecemos nosso próprio estúdio (TriTe) com nosso próprio suor, sem produzir nenhum filme que fosse violento ou que contivesse cenas de sexo (...). Talento é um dom divino. Dinheiro pode ser adquirido ilegalmente, mas consideração e respeito são conquistados através do trabalho árduo (*apud* NORRIS, 2012, p. 27)

⁹² *O ladrão*, de Tchukhrai, estava entre os escolhidos, ao lado de *O prisioneiro das montanhas* (1997), de Bodrov, para representar o país no Oscar. Ver NORRIS (2012).

Na época em que o filme estava sendo produzido, Dondurei, editor-chefe da revista *Iskusstvo kinó*, discorreu acerca do cinema russo. Para ele, os diretores deveriam deixar de retratar a realidade se quisessem atrair o público aos cinemas: “Claro que não podemos seriamente pensar que os filmes imersos no oceano da violência e da impunidade irão atrair prazer e identificação no espectador. Quem gosta de ver o herói sendo derrotado ou um governo criminoso?”. E completa: “A arte é um meio de moldar o futuro de forma bem-sucedida” (HASHAMOVA, 2007, p. 64). Os filmes *tchernukha*, que retratavam a negrura da Rússia de Gorbachev e do começo da década de 1990, foram substituídos por outros que construíam imagens positivas do futuro numa tentativa de acionar o imaginário coletivo na retratação do passado.

Mikhalkov não deixa de manipular a história em *O barbeiro da Sibéria*, reescrevendo eventos históricos e antecipando outros. Somente um espectador atento e condescendente com a história russa poderá perceber esses desvios históricos. *Grosso modo*, Mikhalkov procurou resgatar parte da identidade de seu país pela representação de traços culturais genuinamente russos⁹³.

Assim, realidades históricas são agrupadas numa narrativa que dura 20 anos. Com isso, o filme procura se resguardar na identidade nacional, que é enraizada na certeza da celebração de um passado mítico apresentado como realidade para evitar os dilemas caso o presente fosse confrontado (HASHAMOVA, 2006, p. 255).

Todas essas características e outras que ainda serão mencionadas, apesar de contrariar a própria história e de atrair as mais acerbadas críticas, dialogam com a proposta de Mikhalkov de mostrar o que havia de melhor na Rússia, principalmente em relação à década de 1990. Mesmo que a manipulação da história possa ser uma forma de enganar o espectador e edificar uma Rússia que não existiu, Mikhalkov constrói uma mistificação histórica como realidade e transforma ilusão em mito (HASHAMOVA, 2007, 68). A manipulação da história constrói uma realidade mítica que ratifica seu discurso ideológico e político.

É possível, assim, encontrar três estratégias do cineasta: 1) apropriar-se do gênero blockbuster para atrair o público nacional, mas, principalmente, constituir um cinema nacional na Rússia devido à crise da indústria cinematográfica; 2) manipular a história e resgatar traços

⁹³ Um exemplo é *Anna Kariênina*, de Leon Tolstói, um dos livros russos mais conhecidos da literatura e adaptado diversas vezes no Ocidente. Porém, ele ainda não havia sido traduzido para o inglês em 1885. O reinado de Alexandre III representa na história russa um período de calmaria se comparado aos de seus antecessores. Contudo, a personalidade de Alexandre III vai de encontro à imagem de um czar pacífico como o representado por Mikhalkov. A graduação dos cadetes era restrita aos governantes, mas Mikhalkov a transforma em uma festa grandiosa e opulenta.

genuinamente russos, mesmo que a ocorrência de eventos não condiga com a época representada; 3) criar heróis a partir da construção de personagens que possam servir de modelo para a Rússia pós-soviética.

O barbeiro da Sibéria

O barbeiro da Sibéria foi escrito em 1987/88, publicado em 1992/93 e filmado entre 1995 e 1997 (BEUMERS, 2005, p. 114). Assim como em *Anna dos 6 aos 18*, que demorou 13 anos para ser concluído e foi lançado em 1994, este filme foi idealizado durante a perestroika e a glasnost de Gorbatchev, mas sua conclusão se deu no período pós-soviético.

Idealizar um projeto de exaltação dos valores imperiais antes do colapso da União Soviética evidencia um cineasta preocupado com questões de identidade nacional antes da fragmentação, em 1991. Esse tipo de questionamento já havia sido explorado em outros de seus filmes soviéticos, como *Em casa entre inimigos*, e, principalmente, *Anna*, mas *O barbeiro da Sibéria* marca a fase em que o cineasta produziu filmes comerciais, ou blockbusters.

O sucesso de *Cansados pelo sol* permitiu que Mikhalkov arrecadasse verba para a produção de um épico melodramático de duas horas e meia coproduzido pela França. *O barbeiro da Sibéria* custou U\$ 43 milhões para ser produzido e U\$ 2 milhões para ser divulgado, sendo que U\$ 33 milhões vieram do exterior (LARSEN, 2003, p. 498). Larsen (*idem*, p. 498) explica que o custo da produção foi parte da estratégia de divulgação do “filme mais caro da história da Rússia” e do “filme mais caro produzido na Europa em 1997”.

A exuberante produção de *O barbeiro da Sibéria* procura atrair tanto uma audiência nacional que pouco ia ao cinema, mas poderia se sentir orgulhosa da sua própria nação, quanto o público internacional. Mikhalkov se apropria do gênero épico melodramático, mesclando a estrutura narrativa de um blockbuster, à semelhança de *Cansados pelo sol*, com uma coprodução que apresenta atores internacionalmente conhecidos, como Julia Ormond. Cerca de 70% das falas do filme são em inglês. Mikhalkov procura repetir a premiação de um Oscar.

A *première* do filme, em 20 de fevereiro de 1999, coincide com o festival Máslenitsa, que também é retratado nele. Larsen (2003, p. 499) explica que o filme foi projetado no Kremlin, com equipamentos de última geração e tendo como espectadores os mais altos oficiais e políticos, incluindo o primeiro-ministro Víktor Tchernomírdin. Como se fosse um festival nacional, fogos de artifício foram lançados na Praça Vermelha (*idem*, p. 499), e Mikhalkov atraiu os holofotes do público e da crítica nacional e internacional.

O principal desafio do espectador é reconhecer a Rússia representada neste filme, pois muitos dos fatos históricos foram alterados para se enquadrar na narrativa e na proposta de Mikhalkov. O cineasta mistura épocas diferentes e suas tradições, desafiando a história oficial e consagrando desvios históricos como acontecimentos reais. Algumas dessas discrepâncias serão analisadas na apresentação do contexto do filme, facilitando a ligação entre os fatos.

Contexto, linguagem cinematográfica e manipulação: ficção x realidade

O barbeiro da Sibéria é construído a partir da contraposição entre passado e presente. A história se passa nos anos de 1885, na Rússia, e de 1905, nos Estados Unidos. Jane, interpretada por Julia Ormond, escreve uma carta a seu filho, um oficial do Exército americano. Em voz over, ouvimos a narração de Jane, que conta a história principal do filme na terceira pessoa.

O filme começa com uma panorâmica dos campos russos. A câmera acompanha um meio de transporte (trem) que apresenta o deslocamento espacial logo no início da narrativa. Na cena seguinte, há planos médios e americanos e um close-up da carta que Jane escreve a seu filho, Andrew. Logo de início, percebe-se que o enredo será construído pelo ponto de vista da protagonista, que narra o que lhe aconteceu durante sua estada na Rússia.

O close-up da bandeira dos Estados Unidos⁹⁴, que simboliza o patriotismo americano, desloca a narrativa de Springfield para um campo de treinamento, onde o espectador conhece seu filho, Andrew. Apesar de a história ser conduzida pela narração e pelo olhar de Jane, as cenas no campo de treinamento constroem a identidade de seu filho, que é, contudo, desconhecida por ela.

⁹⁴ É interessante ressaltar que Mikhalkov foca a bandeira dos Estados Unidos, e não a da Rússia. O cinema americano é famoso por começar algumas narrativas dessa forma, aproximando Mikhalkov da linguagem patriótica americana.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

Um travelling acompanha a bandeira até alguns soldados em treinamento e uma câmera na mão apresenta o sargento O’Leary (apelidado de Cão Bravo), interpretado por Mac McDonald, e o oficial Andrew. Nessa sequência, há um fio condutor que somente será revelado no fim do filme. O desentendimento entre Andrew e o sargento inicia-se quando o sargento encontra uma foto de Mozart pendurada no acampamento. Desconhecendo quem foi Mozart, O’Leary pergunta por que alguém colocaria a foto de uma mulher na parede (os cabelos compridos de Mozart poderiam tê-lo confundido). Andrew diz que a foto é do grande compositor Mozart. Para não assumir sua ignorância em relação ao compositor, o sargento ordena que todos os cadetes repitam a frase “Eu não dou a mínima a Mozart”. Andrew se recusa a pronunciar algo em que não acredita e então, como punição, deverá usar uma máscara de gás até que repita a frase. A construção da narrativa em torno da teimosia de Andrew pode ser interpretada como apego à cultura clássica que Mikhalkov tanto valoriza ou desprezo pela cultura⁹⁵.

As três referências espaciais apresentadas no início do filme – Moscou, Springfield e o campo de treinamento – garantem a organicidade da narrativa quando intercaladas a partir de flashbacks. O presente de Jane é Springfield e seu passado, Moscou.

Os close-ups e os planos médios e americanos são recorrentes neste filme, aproximando-o de uma linguagem mais comercial. A câmera capta panorâmicas da paisagem e dos monumentos russos, exaltando a beleza da capital moscovita. A identidade de Jane é construída mais pela narrativa e pela voz over que pelo movimento de câmera, pois os enquadramentos pouco sugerem uma dimensão ideológica de sua personalidade. O conteúdo é reforçado por esta técnica, deixando pouco espaço para a construção de símbolos, como observado no filme anterior.

⁹⁵ Dmítri Kalikhman (2011, p. 11) aponta para a primeira inexactidão de fatos manipulados por Mikhalkov. Segundo o crítico, a máscara de gás usada no filme foi inventada apenas em 1915 pelo russo Nikolai Dmítrievitch Zelínski, o que impossibilitaria seu uso em 1905.

A referência frequente de planos e enquadramentos comuns no cinema comercial pressupõe uma técnica visual de identificação com o espectador. Nenhum dos ângulos de câmera confunde ou distrai o espectador, que se envolve com as expressões faciais captadas em close-up. A ação é praticamente eliminada e Mikhalkov restringe o ângulo de visão do espectador. As características da personagem em close-up (ou ainda em superclose) e em planos-detelhe intensificam a dramaticidade.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

A recorrência ao close-up, ao superclose e ao plano-detelhe se torna parte orgânica na narrativa, intencionalmente constituída para possibilitar a identificação do espectador com os personagens. Jane é, assim como a maioria dos atores, captada de modo a reproduzir limpidamente emoções, sentimentos e pensamentos, considerando que a transmutação da personalidade de Jane durante a narrativa, que a faz indagar sobre sua própria identidade, é construída não somente por seus diálogos, mas também pela câmera. Os sinais que emanam de seu interior são percebidos pelo seu exterior. Os closes garantem que o espectador apreenda as transformações advindas do confronto entre os valores ocidentais e orientais e perceba a exaltação destes últimos.

O filme corta para o ano de 1885 na Rússia. Jane viaja para Moscou e conhece o protagonista Andréi Tolstói, interpretado por Oleg Ménchikov, e alguns de seus amigos: Poliévski (Marat Bacharov) Butúrlin (Artiom Mikhalkov) e Alibékov (Nikita Tatárenkov). Jane lê *Anna Kariênina*, de Tolstói, e relaciona os sobrenomes. Os dois se comunicam em inglês⁹⁶.

⁹⁶ Duas manipulações históricas contribuem para a continuidade narrativa. A primeira tradução de *Anna Kariênina* para o inglês foi de Nathan Haskell Dole, em 1893. Já Kalikhman (2011, p. 12) indica Constance Clara Garnett (1861-1946) como a primeira mulher inglesa a traduzir os trabalhos de Tolstói, de Dostoiévski e de outros grandes escritores russos para o inglês a partir de 1893. A segunda discrepância, e muito mais significativa em termos de acuidade, é o fato de que os diálogos do filme são 70% em inglês. Durante o reinado de Alexander III, o segundo

Após saírem do trem, Andréi, bêbado, presencia um ataque terrorista da organização militar A Vontade do Povo (Naródnaia vólia)⁹⁷. No filme, Andréi se vê frente a frente com o suposto inimigo, mas não o prende – pela sua embriaguez ou pela inexperiência como defensor de sua pátria –, o que corresponde a uma inversão dos valores patrióticos, mas também à humanização de um cadete diante da guerra.

A cena seguinte, e bastante significativa na narrativa mikhalkoviana, ilustra o motivo pelo qual Jane foi à Rússia. Jane foi contratada por McCracken, interpretado por Richard Harris, para fingir ser sua filha e conquistar o general Rádlov (Alekséi Petrenko). Com isso, ela conseguiria arrecadar dinheiro para a construção da máquina destruidora de florestas chamada Barbeiro da Sibéria. Essa máquina, como veremos mais adiante, representará a destruição causada pelo Ocidente na Rússia. A impossibilidade de construção dessa máquina no século XIX apenas reforça o caráter fictício da narrativa.

Jane conhece o general Rádlov e o conquista com seu charme e persuasão. O general Rádlov é caracterizado como um homem ingênuo, um bêbado crônico e um homem capaz de ser facilmente persuadido e enganado. Várias cenas do filme ratificam esse comportamento. O espectador conhece a família de Andréi: a mãe atriz e a empregada, interpretada pela filha de Mikhalkov. O amor entre Jane e Andréi é construído aos poucos, a partir de encontros casuais. Mikhalkov introduz os duelos russos como um gesto de honra e apresenta a escola militar de Alexandre⁹⁸.

Após alguns poucos encontros, Rádlov convida Jane para conhecer sua mãe. No caminho, os dois param para beber e para vislumbrar o Máslenitsa, o festival de panquecas.

idioma mais falado na Rússia era o francês (HASHAMOVA, 2007, p. 68; BEUMERS, 2005, p. 118; LARSEN, 2003, p. 499). Kalikhman (2011, p. 12) afirma que, até a Revolução de 1917, não era comum os cadetes e os oficiais russos serem fluentes nesse idioma. O autor explica que a grade curricular das instituições educacionais russas incluía duas línguas principais, o alemão e o francês, e como idiomas complementares o latim e o grego. O fato de os personagens russos, inclusive o czar Alexandre III, falar inglês evidencia não somente uma manipulação histórica, mas uma forma de atrair o público internacional, principalmente porque o filme de Mikhalkov é, conscientemente, um blockbuster.

⁹⁷ Hashamova (2007, p. 67) explica que esse atentado não poderia ocorrer senão num período anterior a 1883, pois os responsáveis pelo ataque já haviam sido liquidados. Kalikhman (2011, p. 13) reitera que essa mesma organização foi responsável pelo assassinado do czar Alexandre II, o que gerou a perseguição e a aniquilação de A Vontade do Povo.

⁹⁸ Essa escola, segundo Kalikhman (2011, p. 14), foi fundada pelo comando imperial em agosto de 1863 e imediatamente se tornou uma das melhores da Rússia. Os professores eram heróis das guerras do Cáucaso e da Crimeia, com excelência em diferentes áreas, o que garantia uma atmosfera intelectual inigualável e alunos renomados. Kalikhman menciona que a escola havia formado o renomado escritor russo Aleksandr Kúprin, famosos generais e heróis da Primeira Guerra Mundial, como os comandantes Nikolai Iudénitch e Alekséi Evert. Os primeiros chefes da escola militar eram, segundo Kalikhman, pessoas de caráter rígido, que não aceitariam, por exemplo, a embriaguez de Andréi, o duelo sem punição, a brincadeira dos alunos ao colocar uma bexiga embaixo da cadeira do professor e a incapacidade intelectual de Andréi quando não respondeu à pergunta do professor.

Nessa sequência, Mikhalkov apresenta uma Rússia bela e culturalmente rica ao espectador. O festival marca o fim do inverno e antecede a quaresma. Anuncia também a primavera, que começa em 1º de março⁹⁹. O último dia representa o dia do perdão, como percebemos na fala de Rádlov e Jane:

Jane: Perdão pelo quê?

Rádlov: Por tudo! É uma antiga tradição russa.

O espectador vislumbra palhaços russos, ciganos e um urso, que bebe vodca. Rádlov explica: “Na Rússia, os animais bebem como gente, e vice-versa”. Vemos uma luta no rio. Depois, a apresentação da comida russa: caviar preto e vermelho, *blinis*¹⁰⁰ e fogos de artifício.

⁹⁹ *Apud* EREMEEVA (2011).

¹⁰⁰ Panquecas.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

A grandiosidade dessa sequência e a quantidade de informações a respeito da cultura russa trazem um universo diferente para o público internacional e um meio de identificação para o público nacional¹⁰¹. Nessa mesma sequência, Rádlov, bêbado, assiste a uma peça de teatro ao ar livre que tem como personagem Napoleão Bonaparte. Achando que Napoleão está vivo, Rádlov diz “Ele escapou da ilha atravessando o gelo! Vou entregá-lo vivo ao czar!”, causando rebuliço no festival – outra cena em que seu caráter é questionado.

Enquanto Andréi tenta conquistar Jane, ela ainda se preocupa com o cumprimento do contrato. Em uma noite no teatro moscovita, Andréi participa da encenação de *O casamento de Fígaro*. Andréi, num gesto de ciúme e raiva, ataca o general Rádlov, porém esse ato é interpretado como um atentado ao grão-duque. Andréi é condenado a sete anos de trabalhos forçados na Sibéria e três anos de exílio¹⁰². Rádlov é considerado um herói, pois afirma ter tentado salvar o grão-duque. Mesmo sabendo da mentira, Rádlov se recusa a falar a verdade quando Jane lhe pede, acusando-a de seduzir e arruinar a vida de um oficial russo. Jane não é capaz de libertar seu amado, porém consegue o financiamento para seu suposto pai.

Jane se casa com Rádlov, pois espera um filho de Andréi. Após dez anos, Jane retorna à Sibéria durante o lançamento da máquina Barbeiro da Sibéria, numa tentativa de reencontrar Andréi e lhe contar seu segredo. Jane entra na casa onde Andréi mora, mas só encontra fotos de sua família. Quando Jane vai embora, vemos ao longe Andréi, que a olha mas apenas acende um cigarro enquanto ela vai embora.

A história então volta para 1905, quando Andréi já tinha 20 anos. Jane explica ao filho sua história e revela seu segredo. Há um corte para a base militar americana, onde Andrew ainda usa a máscara de gás. O’Leary insiste para que Andrew repita que Mozart não é um grande compositor, mas sua teimosia faz com que o general aceite o fato de o admirar. Jane

¹⁰¹ Porém, o festival de panquecas também foi manipulado pelo cineasta. Hashamova (2007, p. 67) afirma que o festival de primavera Máslenitsa não representa uma tradição popular devido aos grandes custos de produção – o que pode ser observado nas fotos. No filme, o festival é relacionado ao povo.

¹⁰² Hashamova (2007, p. 67) afirma que a sentença de Tolstói se assemelha mais aos códigos soviéticos que às punições do século XIX.

chega à base enquanto seu filho corre pelos campos americanos e tira a máscara. Andrew é a cara do pai.

Entre Ocidente e Oriente: a “ideia russa” e a ortodoxia

A construção de uma identidade coletiva no momento pós-soviético que dialogasse com as tradições russas alcançou seu ápice, pela primeira vez, no governo de Boris Yeltsin. Em 1996, Yeltsin decidiu criar um concurso cujo objetivo seria encontrar a “nova ideia russa”¹⁰³:

A presunção de que a Rússia sofria uma crise identitária não causou surpresa no contexto político de 1996. O colapso das regras comunistas e do império soviético em 1991 realimentou um centenário debate intelectual sobre os interesses nacionais e a definição de nação (...). O concurso da nova “ideia russa” serviu de estímulo para os democratas debaterem sobre o conteúdo e a forma do patriotismo russo. O concurso também impulsionou o questionamento acerca da memória coletiva (KUPFER, p. 12-13).

Apesar do insucesso do concurso, a iniciativa de Yeltsin revelou a ausência de um senso de identidade nacional ou política. Já observado antes por Mikhalkov, o uso da história e de teorias antigas poderia ser reinterpretado e servir de modelo. Um contundente sentimento nacionalista revisitou o momento pós-soviético, impulsionado principalmente pela ascensão da democracia ocidental e pelo triunfo do capitalismo. Aqueles que rejeitaram as mudanças propuseram teorias nacionalistas para que a alma russa não fosse perdida, desenvolvendo uma postura anticapitalista e xenófoba. Apesar de existir várias noções do que é ser nacionalista, é possível considerar o nacionalismo como uma ideologia, uma imagem quase mítica de uma comunidade real ou imaginada (ALLENSWORTH, 1998, p. 1), presente ou distante no tempo e no espaço. Mikhalkov e outros nacionalistas que propuseram resistência contra o modelo ocidental revisitaram pensamentos antigos que fizeram sentido em uma época.

O filósofo e teórico russo Nikolai Berdiáev, em sua já consagrada obra *A ideia russa* (Rússkaia ideia, 2003), retoma a definição do tipo nacional ao confrontar o pensamento resultante do encontro do Oriente e do Ocidente. “Ideia russa” é um conceito filosófico predominante na Rússia do século XIX e será resgatada no momento pós-soviético. Em 1996, Serguêi Seliánov e Oleg Kovalhov foram convidados pelo Instituto Britânico de Filmes para realizar uma produção cinematográfica sobre a história do cinema russo. *A ideia russa*

¹⁰³ Para mais informações, ver KUPFER (2006) e SMITH (2002).

(Rússkaia ideia, 1996) dialoga, através de um argumento visualmente poético e fragmentado, com o pensamento centenário da “ideia russa”. Kovalhov e Seliánov retomam o termo na “busca da ideal existência da nação num futuro radiante, o amanhã, transcendendo história” (BEUMERS, 1999, p. 32).

O termo “ideia russa” sugere nacionalismo e lógica, ainda que aspire a universalidade e a fé (CONDEE, *apud* BEUMERS, 1999, p. 26). Mikhalkov retoma esse conceito em seu discurso não somente para problematizar a relação Oriente-Occidente e reencontrar a “alma russa”, mas também para situar a importância da religião, da ortodoxia cristã, na Rússia pós-soviética. A presença da religião na cultura russa é acentuada pelas tomadas de igrejas e pelo festival Máslenitsa, estabelecendo uma clara relação com o papel da Igreja na Rússia. Mikhalkov retomará a religião como salvadora em *Cansados pelo sol 2 e 3* e em *1612*, questionando a situação da religião no mundo capitalista. Em entrevistas, Mikhalkov reforça que “fé e religião são como ar. Você não percebe, mas não pode viver sem elas” (*apud* HASHAMORE, 2006, p. 263). Ele acredita que as crianças de hoje deveriam ser criadas para ir, voluntariamente, à igreja. Assim com a serenidade das paisagens e sua presença natural, ela se torna parte da identidade cultural russa. (*idem*, p. 264)

Nas primeiras linhas de sua obra, Berdiáev retoma o poeta Fiódor Ivánovitch Tiútchev ao dizer que “nem pela razão se compreende a Rússia, nem é possível julgá-la pelo juízo comum: nela há uma particularidade; na Rússia podemos apenas crer” (BERDIÁEV, 2003, p. 213). Esse pensamento que subjuga a racionalidade e o empirismo encontra ressonância na obra de Mikhalkov ao instaurar na Rússia uma nação impossível de ser decifrada pelos ocidentais, no caso Jane, que os representa. A insistência de Mikhalkov em utilizar o jargão “misteriosa alma russa” recai sobre os pensamentos de Berdiáev, assim como sobre o caráter messiânico e divino dos russos. Uma das últimas falas de Jane em *O barbeiro da Sibéria* acentua esse caráter de ininteligibilidade: “Ela apenas sabia que a única coisa só dela era seu segredo. O segredo que a manteve ligada àquele país, que permaneceu um mistério para ela”. O vínculo psicológico que Jane manteve com a Rússia por 20 anos e o tempo em que vivera nesse país não foram suficientes para firmar um conhecimento além do estereotipado pelo Ocidente, mesmo que o segredo que ela menciona seja um filho que ligaria, simbolicamente, o Ocidente e o Oriente. O final triste da história reforça uma nação genuinamente russa e não influenciada pelas mazelas do Ocidente, como a do oportunista Jane e a do destruidor inventor. Mikhalkov busca, assim, o que há de positivo na Rússia e nos russos.

Portanto, Mikhalkov apela para a igreja ortodoxa cristã e para um pró-monarquismo para reconquistar a sagrada Rússia. Porém, mesmo que o recorte seja da Rússia de Alexandre

III, o retorno ao passado reverbera em outros momentos, incrustando uma análise de cruzamento de informações.

Se para Berdiáev é necessário “aceitar as virtudes teológicas da fé, da esperança e do amor” (*idem*, p. 213), a própria história russa escreveu páginas que desafiam a harmonia dessas virtudes teológicas: o colonialismo do Império Russo, a imposição religiosa, a queda do czarismo, o stalinismo, o colapso da União Soviética, o neocolonialismo no Cáucaso etc. Esse dilema é resolvido com a afirmação de que é possível descobrir características contraditórias no povo russo, como:

Despotismo, hipertrofia do Estado e anarquismo, liberdade; crueldade, vocação para a violência e a bondade, humanismo, docilidade; fé nos rituais e busca da verdade; individualismo, consciência excessiva da personalidade e coletivismo pessoal; nacionalismo, autoelogio e universalismo, cosmopolitismo; religiosidade escatológico-messiânica, devoção exterior, busca de Deus e ateísmo militante; humildade e rudeza; escravidão e revolta (BERDIÁEV, 2003, p. 214-15)¹⁰⁴.

Para Berdiáev, a base da formação da alma russa compreende o elemento natural, o pagão, o dionisíaco e o ascetismo monástico ortodoxo. E não é a toa que o pensamento de Berdiáev reverbera no discurso de Mikhalkov. Num momento de crise social e identitária, é possível recorrer ao passado – e às vozes desse passado – para encontrar pilares que possam servir de exemplo para a sociedade. Em seu *Manifesto a favor do conservadorismo ilustrado*, uma obra que se assemelha à de Berdiáev em seu caráter profético, o cineasta afirma que, se o papel da Rússia no mundo não for compreendido, a civilização ortodoxa cristã, a nação russa e o Estado russo irão ruir e, para isso, será necessário restaurar o que foi destruído, recuperar o que foi roubado e recriar o que foi perdido durante as reformas neoliberais (*apud* KRASNOW, 2010).

O barbeiro da Sibéria apresenta os campos como parte da identidade do país, bem como as tradições e os costumes russos. O filme é produzido no momento em que os capitalistas invadem o país, desafiando o que é genuinamente russo. Mikhalkov escolhe Moscou em vez de São Petersburgo para talvez se distanciar do artificialismo da construção da cidade petrina,

¹⁰⁴ A Rússia de Berdiáev pode ser comparada apenas ao povo hebreu, que também possui uma forte consciência messiânica. E essa consciência talvez justifique, dentro do imaginário russo, a autoprocamação de mediadora de duas civilizações igualmente ricas e complexas e de um czar que seria o representante de Deus na terra (BERDIÁEV, p. 219).

contrastando com a decadência do Ocidente. Mikhalkov constrói no comportamento de Andréi, em contraste ao de Jane, os valores morais e na história as tradições e os monumentos russos como forma de apreender a “misteriosa alma russa”. Os valores “perdidos” podem ser recuperados ao visitar a Rússia czarista, no reinado de um czar que se preocupava com o nacionalismo russo.

A construção de personagens: Ocidente x Oriente

A construção da identidade nacional em *O barbeiro da Sibéria* é arquitetada na formação de três personagens: Andréi, Jane e Alexandre III, este último interpretado pelo próprio cineasta. A constituição de personagens que são apreendidos pela exposição de pensamentos e dilemas pessoais se repete na obra do cineasta, preocupado em formar um herói para a Rússia pós-socialista ou, ainda, um modelo de caráter e virtude que deve ser reproduzido.

Valores morais dos oficiais russos: em defesa do patriotismo

O personagem principal do filme, o cadete Andréi Tolstói, é construído ao longo da narrativa por características positivas de um herói atrapalhado e romântico que, porém, incorpora a honra e a dignidade dos oficiais russos. A devoção de Andréi à família e amor ao país, à semelhança de Kotov, são questões que Mikhalkov procurar recuperar e trazer ao momento pós-soviético. Esses elementos não são edificadas no campo de batalha, como acontece em *Cansados pelo sol 2 e 3*, mas em seu discurso, em seu comportamento e na imagem projetada por seus amigos e superiores.

O heroísmo de Andréi é personificado em sua honradez e espírito russo, componentes essenciais para entender a nacionalidade (NORRY, 2012, p. 34). A volta ao czarismo não é acidental, pois materializa o modelo ideal para a sociedade pós-soviética e ilustra as tradições genuinamente russas. Mikhalkov retoma a disciplina e a honra do Exército russo, forçando uma comparação com as guerras da Tchetchênia.

A primeira sequência do filme apresenta Andréi como um oficial ingênuo e brincalhão que carrega ao redor do pescoço vários *bubliks*¹⁰⁵ russos presos num barbante. Encurralado na cabine de Jane pelos amigos, Andréi começa a conversar com Jane, que lê *Anna Kariênina*, de

¹⁰⁵ O *bublik* é um pão russo tradicional semelhante ao *bagel*.

Leon Tolstói, e canta música clássica. Andréi é um oficial russo que não leu a obra completa do escritor que compartilha o mesmo sobrenome.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

Em uma das primeiras falas de Andréi no filme, percebemos sua convicção quanto ao seu futuro e ao seu dever cívico: “Sou um cadete. A serviço do grande czar Alexandre, o grande imperador deste país (...). Vou me tornar um oficial”. Numa fala quase robótica, vemos, contudo, um cadete que come *bublik*, fuma e bebe champanhe.

Andréi, bêbado, participa da marcha na cidade quando esta é atacada por jovens burgueses contrários à autocracia (A Vontade do Povo). Nessa sequência, percebe-se que todos os seus colegas defendem sua nação contra o ataque, mas Andréi, por estar bêbado, não participa. Um dos membros de A Vontade do Povo desce uma escada e Andréi, face a face, aponta sua arma a ele. Não é possível afirmar ao certo se Andréi não atirou por estar bêbado, por nunca ter matado alguém antes ou por se compadecer do burguês.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

A hesitação de Andréi em agir como um cadete é intensificada pelo diálogo:

Andréi: Mãos ao alto!

Burguês: Não faça isso agora. Não vou fazer isso novamente.

Andréi: Por que o fez?

Burguês: Por favor... Obrigado.

Ao perceber que Andréi não iria fazer nada, o jovem burguês vai embora, enquanto Andréi balança a cabeça dizendo não. Nota-se sua incapacidade de prendê-lo. A imagem construída nessa sequência evidencia uma inexperiência no campo de batalha, mas também uma incapacidade de identificar o inimigo e capturá-lo. Os close-ups dos rostos dos personagens evidenciam a “alma” ingênua e pura de Tolstói, que se vê no dilema de salvar sua pátria ou seguir seu instinto. O close-up do rosto do burguês representa a dissimulação e a necessidade de sobrevivência. Andréi reencontrará o burguês quando é mandado para a Sibéria, descobrindo que ele não teria tido a mesma piedade: “Eu o teria matado se minha arma não tivesse falhado”. O enquadramento é clássico e transparente, reproduzindo a dramaticidade da cena. Alegoricamente, Andréi pode representar os jovens do momento pós-soviético, incapazes de identificar o inimigo (capitalismo).

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

O caráter de Andréi é desenhado pela exposição de seu comportamento em relação aos amigos e a Jane. A transformação que Andréi sofrerá no decorrer da narrativa evidencia os valores morais de um representante do povo russo, atestando que a honra e a dignidade são priorizados num momento de dificuldade. O amadurecimento do personagem é percebido, principalmente, pela relação que estabelece com Jane.

A maioria dos enquadramentos e planos de Jane e Tolstói no mesmo espaço diegético os coloca numa posição igualitária, e pouco se questiona a relação de poder pela câmera. A consistência dos planos usados reproduz uma narrativa sem grandes surpresas, cômoda e de fácil apreensão. Essa fluidez quase que inquebrantável aproxima Mikhalkov dos filmes hollywoodianos, o que garante o entendimento e o entretenimento.

Porém, assim como em alguns filmes hollywoodianos, a câmera assume um papel além do descritivo e sua participação desnuda características que vão além daquele contexto

transparente. A mesma disposição espacial dos atores nas cenas observada nos casos acima induz a relação de poder, que é construída de forma diversa no decorrer do filme. Na cena em que Tolstói e Jane se conhecem, a câmera enquadra Tolstói em uma leve contraplongée, quando ele fala de sua dedicação à pátria e ao czar. O filme reitera em diversos momentos a fidelidade de Tolstói ao czar. Jane, sentada, inclina a cabeça num plano médio.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

Tolstói duela com seu amigo por este ter ofendido sua relação com Jane e se fere gravemente. Jane visita o enfermo. Os close-ups e os planos médios serão recorrentes nessa cena, que faz sobressair a figura da americana em relação à do russo. Tolstói está deitado enquanto Jane se debruça sobre ele. Seu emocional está subjugado aos sentimentos de Jane.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

Em algumas poucas cenas, a câmera registra Tolstói e Jane em ângulos e enquadramentos diferentes, que vão se modificando no decorrer do filme. Apesar de Jane ter chegado a Moscou convicta de sua função, o jovem Tolstói vai desestabilizando-a e a faz questionar seus próprios valores. A câmera registra esse momento quando Jane vai se declarar a Tolstói.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

Nas imagens acima, ambos os personagens estão sentados, momento em que prevalece a sinceridade. Tolstói e Jane são capturados em plano médio. O enquadramento é o mesmo, pois os personagens são filmados em campo e contracampo e individualmente, intensificando ainda mais a igualdade. Jane veio se declarar a Tolstói, que já havia confessado o amor que sente. Não há jogos de poder, ao contrário das cenas anteriores. Jane reconhece que os valores de Tolstói são mais grandiosos que os seus, primeiro passo para o questionamento de sua própria identidade. Jane diz: “Não sou filha de McCracken. Não sou a pessoa que aparentei ser. Meu nome é Jane. Este é meu cabelo natural. E isso é tudo o que você sabe sobre mim”. Jane se despe e o conquista provocativamente, enquanto diz: “Homens não se casam com mulheres como eu. Não vale a pena, acredite. (...) Sou uma daquelas mulheres sobre as quais sua mãe avisou”. Mas Tolstói a repele, acenando negativamente com a cabeça quando Jane pergunta: “Você não me quer?”. Ele responde: “Como pode não me amar?”. Inúmeras indagações emergem. Primeiro, o reconhecimento de Jane quanto à sua promiscuidade e ausência de valores. Segundo, quão simples é o sentimento para Tolstói, que é conquistado por olhares e gestos, e não por falsas promessas e sedução. Nessa sequência, Tolstói resiste aos valores ocidentais e edifica os seus. A identidade de Jane não somente critica o Ocidente, mas também enaltece a identidade russa, consolidada na pureza e na incorruptibilidade de Tolstói. A hibridização dos valores ocidentais e orientais é observada em McCracken e Rádlov, pois eles aceitam os dois, diferentemente de Tolstói.

Assim, a identidade de Jane é transmutada quando percebe que os sentimentos do cadete Tolstói são genuínos. O dinheiro e o oportunismo, motivos que a fizeram ir a Moscou e que podem representar a essência do capitalismo, não conseguem desvirtuar Tolstói, que permanece fiel a seus sentimentos e ideais. A câmera capta as transformações de Jane de forma diferente, utilizando uma linguagem mais comercial na maioria dos planos, mas questionando

sua relação com outros personagens masculinos. Os close-ups serão importantes na apreensão dessa transformação, pois a expressão facial de Jane marcará seu sofrimento. A transformação psicológica não é simbólica, mas visual e contextual, pois o filme acompanha a personagem Jane.

Assim, a crítica mikhalkoviana ao Ocidente é claramente construída em Jane, que invade as fronteiras de um país que luta para manter-se o mesmo. O diálogo com a década de 1990 é igualmente contundente: jovens como Andréi são atormentados pela sedução do capitalismo, mas devem permanecer fieis aos valores morais, como a honra, a coragem e a dignidade. O destino trágico de Andréi pode estar relacionado à superioridade moral consequente do sofrimento, da purificação e da redenção, temas presentes na literatura russa (ALLENSWORTH, 1998, p. 188). O sofrimento implica amadurecimento e questionamento em relação ao próprio caráter, sendo que os mais fortes permanecem fiéis a seus valores. Andréi, um jovem ingênuo, é tentado pelo Ocidente, mas escolhe sua pátria e o que considera certo como destino, mesmo que isso signifique ser exilado na Sibéria.

A dicotomia passado/presente que a Rússia presenciou após o colapso do comunismo está presente em *O barbeiro da Sibéria* como forma de instaurar um nacionalismo de apego ao que é russo. O moderno (Ocidente) e o antigo (tradições russas) é um contraste binário que poderá não encontrar um equilíbrio, assemelhando-se a outros países que passaram pelo mesmo processo de modernização. Aleksandr Herzen descreveu a relação ocidentalistas/eslavófilos ao compará-la com a cabeça do antigo deus romano Jano, representado por duas faces, uma olhando para o passado e a outra para o futuro. As obras de Mikhalkov produzidas no período pós-soviético questionam esse olhar para o passado e para o futuro, interferindo no presente como meio de garantir o futuro.

Ocidente e Oriente: o impacto negativo do Ocidente na identidade russa

Quase que num jogo maniqueísta de valores e princípios morais, a imagem que Mikhalkov constrói de Jane é negativa, percebida logo quando ela chega a Moscou e conhece seu suposto pai. Sua ignorância em relação à cultura russa é repetidamente evidenciada, por isso Jane mantém um bloco de notas para não se esquecer dos detalhes. Uma das primeiras versões em relação à morte de seu marido é aqui explicada: “Foi comido por crocodilos do Rio Nilo. Eu nadei rápido. Dele só sobrou a gravata-borboleta”. O espectador questionará ao longo da narrativa a veracidade dos fatos por ela apresentados, bem como seu caráter.

O modelo ocidental adotado na Rússia pós-soviética foi a democracia liberal. A crítica de Mikhalkov recai sobre sua ineficiência e influência negativa. A identidade russa passou a ser composta a partir da ocidental, com as redes de McDonald's, os filmes americanos etc. Se Mikhalkov acredita que a Rússia é sagrada, um modelo convencional como a democracia liberal não recuperaria a Rússia do atraso dos últimos anos de socialismo e da dissolução da União Soviética. Mesmo que Mikhalkov tenha retrocedido a uma época anterior ao socialismo, sua crítica se mantém atual e coerente com seu discurso de restauração da “alma russa”.

Jane e Duniacha

Pode-se traçar um paralelo entre as personagens femininas Jane e Duniacha. Jane, como já mencionado, representa o Ocidente e suas mazelas. Duniacha, por sua vez, é representante do povo e seus valores são construídos em apenas três cenas em que ela aparece. Logo no começo do filme, Andréi vai à casa dela pedir dinheiro emprestado a sua mãe para consertar o leque de Jane. A mãe, envolta em suas amarguras e reclamações, não dá atenção ao jovem cadete, que desiste. Duniacha intercede e empresta o dinheiro a Andréi. Mesmo sendo uma criada – o que pressupõe restrições financeiras –, Duniacha interfere em nome do amor que logo o espectador perceberá. Quando Andréi está sendo levado para a Sibéria, vemos Duniacha gritando desesperadamente para o amado, sem que ele perceba. O fim do filme edifica seus valores quando o espectador entende que Duniacha vai à Sibéria em busca de Andréi. Os dois se casam e têm dois filhos, edificando os laços entre a Rússia de Andréi e a Rússia de Duniacha.

Depois de 20 anos, Jane também vai à Sibéria para reencontrar Andréi, mas percebemos que Andréi escolhe sua vida na Sibéria que o abrigou, deixando que Jane parta sem ao menos vê-lo.

A imagem de Jane é denegrida durante a narrativa, enquanto a de Duniacha é exaltada. Dois mundos diferentes são retratados, reforçando o discurso de Mikhalkov quanto à unicidade da Rússia.

Eu, o imperador: o herói de uma nação na imagem de Mikhalkov

A imagem idealizada de Alexandre III (1881-1894) em *O barbeiro da Sibéria* considera apenas parte das características presentes em seu governo, omitindo outras mais depreciativas. Otto Schneider (1944, p. 404), em a *História da Rússia*, o descreve como um czar reacionário que “não permitia o menor e mais discreto sinal de ideias liberais”. As crenças em relação à

estrutura do governo autocrático confirmavam que não havia um governo na Rússia: “Havia um czar e os funcionários que a ele tinham de obedecer” (*idem*, p. 404).

A imagem de Alexandre III em Mikhalkov difere daquela construída durante seu governo. Apesar de seu amor pela Rússia, ele não era o czar ideal de Mikhalkov:

Alexandre abrigava em sua alma um amor vigoroso e unilateral por aquela miraculosa e interminável Rússia – o mais forte e mais autocrático país do mundo. Esse amor era, sem dúvida, despótico, egoísta e gigantesco, como tudo o que havia naquele homem estranho. Além de seu imenso orgulho, havia seu grande desprezo por tudo quanto fosse estrangeiro (SCHNEIDER, 1944, 404).

A Rússia de Alexandre III é contraditória e imperfeita, como qualquer outro regime. Schneider afirma que “os 13 anos do reinado de Alexandre III permanecerão na história russa como um dos períodos da mais sombria reação (...). Toda a atividade do reinado de Alexandre III teve caráter destrutivo” (*idem*, 408). O Alexandre III de Mikhalkov era o czar que aprovou leis a favor do nacionalismo, para que a Rússia se parecesse menos com outros países. O czar mudou a aparência dos soldados russos, fez os guardas usarem *kaftans*¹⁰⁶ e os soldados, quepes; Alexandre parecia um *bogatir*¹⁰⁷, deixou a barba crescer para se parecer menos com os europeus (NORRY, 2012, p. 36). Diferentemente de Pedro, o Grande, que procurou europeizar o Império Russo, Alexandre III queria russificá-lo¹⁰⁸.

A imagem do czar ideal e do pai carinhoso, que chega à graduação dos cadetes com seu filho montado no cavalo, é intercalada por panorâmicas da catedral de Moscou, exaltando o poder do czarismo ao compará-lo com a grandiosidade arquitetônica da Rússia imperial.

¹⁰⁶ Túnica de algodão ou de seda.

¹⁰⁷ Heróis eslavos.

¹⁰⁸ Até o começo do século XX, a Rússia era um império absolutista, que contava basicamente com dois fatores unificadores para estabelecer os direitos dos cidadãos: o idioma russo e a Igreja Ortodoxa. O processo de russificação no Império Russo encontrou seu mais conservador e autocrático expoente na figura do czar Alexandre III e na de seu filho Nicolau I. O idioma russo passou a ser a língua oficial do governo e as leis foram publicadas em russo. Os territórios hoje formados pela Armênia e pela Geórgia, por exemplo, foram diretamente afetados pelo processo de russificação, tendo suas escolas e paróquias substituídas por estruturas russas. A Armênia, que ainda fazia parte do Império Russo no século XIX e no começo do século XX, havia se separado da Igreja Ortodoxa desde 451, o que, a rigor, ia de encontro às propostas de Alexandre III. A perseguição aos diferentes povos do Império Russo se constituía principalmente em relação ao idioma e à religião, e não a questões raciais ou étnicas. O chauvinismo russo e a xenofobia seriam cultivados no imaginário russo principalmente nesse período e se agravariam nos períodos soviético e pós-soviético, redimensionado o discurso de dominação. Esse discurso terá uma representação dispar no cenário atual: o terrorismo, principalmente na região da Tchetchênia, e a formação de uma unidade multinacional, que visa a encontrar um território comum formado por várias nacionalidades. O processo de russificação forçada intensificaria os conflitos nacionalistas e, somado à derrota russa na Primeira Guerra Mundial, levaria o Império Russo ao colapso com a Revolução de 1917. A república democrática burguesa procurou assumir o poder, mas em outubro de 1917 os partidos socialistas mais radicais tomaram o poder. A Guerra Civil se sucedeu em 1921 em oposição às relações da propriedade, tendo como vitorioso Vladimir Lênin.

Mikhalkov apresenta uma Rússia em que os cidadãos se sentirão orgulhosos e reconectados com o passado e a terra natal.

MIKHALKOV, Nikita. *O barbeiro da Sibéria* (1998)

O discurso do czar na graduação dos cadetes ratifica a lealdade e o patriotismo que são edificadas:

Oficiais juniores, o objetivo de vocês não é receber uma bala. Bravura requer paciência. A paciência no perigo nos guia para a vitória. O soldado russo é valente, valoroso e paciente. Por isso é invencível. Amem seus soldados russos. Protejam-nos¹⁰⁹.

Com isso, Mikhalkov “procura fundir a grandiosidade patriarcal do czar com o amor por seu filho, família e nação” (HASHAMOVA, 2007, p. 67).

A imagem de Mikhalkov construída em seu filme pode refletir parte de suas aspirações políticas na década de 1990. Hashamova (*idem*, p. 67) diz que a pretensiosa persistência de grandiosidade em seu filme reflete um desejo de glória pessoal e o retrato do czar se torna um conduto de suas inclinações narcisistas e aspirações políticas, bem como sua tentativa de revigorar a identidade nacional russa.

Nessa mesma época, Mikhalkov cogitava a ideia de participar das eleições presidenciais, promovendo sua imagem pelos personagens que interpretou, Kotov e Alexandre III. Se o cinema ajudou a tirar os EUA da depressão, ele pode fazer o mesmo pela Rússia¹¹⁰, afirmou Mikhalkov no lançamento de *O barbeiro da Sibéria*. A imagem de um líder socialista (Kotov) e um czarista (Alexandre III) que pode liderar o país é construída em *Cansados pelo sol* e *O barbeiro da Sibéria*.

¹⁰⁹ Fragmento do filme.

¹¹⁰ Ver WHITEHOUSE (1999).

A Rússia e os russos como personagens

O gênero blockbuster e as belíssimas tomadas da paisagem russa transformam o país em um personagem que visa tanto a intimidar o Ocidente pela sua grandeza quanto a afirmar a exuberância do país para o público nacional. Para Berdiáev (2003, p. 214), há uma imensidão na alma do povo russo, uma inabarcabilidade e uma tendência à infinitude, tal qual já na planície russa.

Em *O barbeiro da Sibéria*, percebe-se a ascensão de dois tempos diferentes¹¹¹: o tempo fílmico e o tempo real. O espaço de ascensão do imperialismo reproduzido no filme se confronta com o espaço de decadência da Rússia da década de 1990. A relação entre tempo e espaço é fundamental para a análise dos filmes de Mikhalkov no período pós-soviético, pois há um constante diálogo entre um passado idealizado e representado como sublime em termos de patriotismo e heroísmo e um presente que precisa recorrer a esse passado para reafirmar-se enquanto nação. A Rússia e os russos de Mikhalkov são percebidos como heróis que se personificam para formar a identidade nacional: a interseção de tempo e espaço e de passado e presente recupera a grandiosidade de uma Rússia que possuía formas governamentais bastante rígidas e personagens históricos que acreditavam em sua nação.

A conscientização do espectador em relação à proposta de Mikhalkov está na fusão entre o passado e o presente, capaz de transformar a situação social da Rússia ao agregar valores antigos que estabeleciam a Rússia como nação. O principal elo é a natureza, ainda vista como inalterada e inigualável pelo cineasta.

A constante retórica de decepção de Mikhalkov em relação a uma representação sombria da realidade no cinema russo o estimula a construir cenários mais positivos do passado, pois o distanciamento temporal não permite a criação de um herói nos dias de hoje. Configurações simbólicas de um passado são ideologicamente pensadas e projetadas no futuro.

A natureza e os monumentos russos, bem como a caracterização da capital moscovita como grandiosa e oponente, podem, portanto, ser considerados personagens que são complementares à ideologia mikhalkoviana. Desde o seu primeiro filme, *Em casa entre inimigos*, é possível perceber a importância da natureza para a formação de seu pensamento, e seu ápice situa-se neste filme.

¹¹¹ Para mais informações sobre as relações de tempo na narrativa, ver a ideia de cronotopo de Bakhtin.

Afinal, Ocidente ou Oriente?

Apesar de Mikhalkov resgatar uma questão discutida há séculos, seu manifesto esclarece muitos pontos que ainda eram obscuros em suas obras. Para o cineasta, a Rússia não é Oriente nem Ocidente, mas uma nação inigualável que pode se reerguer e reassegurar seu poder no mundo, como a história confirmou nos períodos imperial e socialista. Para alcançar um modelo de nação patriótica e conservadora, Mikhalkov busca inspiração no passado e não no Ocidente, investigando a Rússia sagrada à imagem do imperador – representando uma estrutura governamental soberana – e do ortodoxismo cristão, ainda presentes no imaginário russo.

Em *O barbeiro da Sibéria*, o maniqueísmo representado pela figura carismática e envolta em fé, honra e dignidade de Andréi e pela ocidental Jane, que quase se compara a uma prostituta de classe, não só afirma a influência negativa do Ocidente na Rússia como revela uma nação que se impõe grandiosa e inquebrantável diante daquela em que um dia se espelhou. Os nacionalistas, conforme Allensworth (1998, p. 33), procuram justamente encontrar aquilo que é único e genuíno e proclamar a preservação dessas características em momentos de crise.

A crença no Estado e na função de resguardar o povo é articulada na figura de Alexandre III, interpretado propositalmente pelo diretor. Afinal, é necessário, nas palavras de Mikhalkov, que a população volte a acreditar em seu país e no governo que o representa. A grandiosidade de sua produção cinematográfica pós-soviética busca construir essa imagem positiva que deve servir de parâmetro, persuadindo o espectador das inúmeras imagens da paisagem russa, de heróis que amam seu país e figuras paternais que, assim como os imperadores, poderiam reerguer uma nação que não tem em que se espelhar. São filmes que quase se assemelham a sermões e encontram significância no cotejo com a vida política do diretor.

A transmissão de sua proposta pela câmera percorre um caminho diferente de seu filme anterior. O excessivo uso de close-ups, numa função diferente daquela em *Cansados pelo sol*, evidencia apenas as expressões faciais e as transformações psicológicas dos personagens. O que o cineasta propõe está na tela e no contexto. O filme não permite várias interpretações ou a apreensão de um contexto subliminar, pois a linguagem é transparente e óbvia, condizente com a proposta de construção de blockbusters na década de 1990.

Cansados pelo sol retratou o período soviético, criando um herói – também interpretado pelo diretor – que se preocupa com a família e seu dever patriótico. O cadete de *O barbeiro da Sibéria* também pode ser considerado um herói, com o mesmo fim trágico de Kotov, porém o

amor por uma mulher superou o amor pela pátria. Isso não acontece com Kotov, mesmo que as situações sejam bem diferentes.

O barbeiro da Sibéria é um dos filmes mais importantes do cineasta, superando, em termos de proposta ideológica, *Cansados pelo sol*, que o consagrou internacionalmente.

A época em que o filme foi produzido interfere significativamente na conclamação de pensamentos nacionalistas. A crise da indústria cinematográfica russa e a proliferação dos filmes americanos estão diretamente relacionadas ao surgimento (oficial) dos blockbusters russos. A forma adotada pelo cinema hollywoodiano e o conteúdo russo passaram a ser o modo pelo qual muitos cineastas entendiam cinema, instigando o nacionalismo e o patriotismo através da imagem cinematográfica.

Mikhalkov, contudo, excedeu a proposta em voga na época e formulou uma complexa crítica ao modelo ocidental, criando personagens-tipo que representavam o novo e o velho, o nacional e o estrangeiro. Andréi e Jane são, respectivamente, a Rússia a ser preservada e o inimigo a ser combatido. A relação Oriente/Ocidente é resgatada filosófica e ideologicamente, mas a história do país é manipulada e modificada para se enquadrar na proposta do cineasta.

Apesar de Mikhalkov ter desistido de se candidatar à Presidência da Rússia em 2000, Alexandre III e os protagonistas de *12* e *Cansados pelo sol* representam uma tentativa de consolidar a imagem de um líder carismático e corajoso (Kotov), soberano (Alexandre III) e humano e justo (Jurado). Porém, suas tentativas atraíram críticas negativas dentro e fora da Rússia.

7 - Blockbuster e realidade na retratação da Segunda Guerra Mundial em Spielberg e Mikhalkov

Em memória aos heróis da fortaleza de Brest
Em memória aos defensores de nossa pátria¹¹²

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 3* (2010)

Como já visto nos capítulos anteriores, a supervalorização da história como meio de revitalizar o patriotismo e a crença no Estado foi explorada pelo cinema russo no fim da década de 1990 e na de 2000. Durante o governo de Boris Yeltsin, a indústria cinematográfica russa recebeu esporádicos recursos e investimentos, resultando na produção de filmes à imagem gangsteriana, como a de Boris Berezhnevski (1946-2013), um dos mafiosos mais conhecidos no período pós-soviético. A década de 2000 percorreu um caminho diferente.

Em *O barbeiro da Sibéria* há a exposição da história pelo viés pessoal de Mikhalkov, que a alterou e manipulou com o objetivo de criar personagens-heróis cujos valores e comportamentos pudessem servir de exemplo. A apropriação da história como instrumento político e ideológico instiga o questionamento de legitimidade e de verossimilhança nesses filmes. *Cansados pelo sol 2 e 3* maximizarão a crítica receptiva.

¹¹² Retirado do filme *A fortaleza de Brest*, de Aleksandr Kott. A maioria dos filmes contemporâneos sobre a Segunda Guerra Mundial abre os créditos dedicando a história a alguém que a viveu ou a heróis que se sacrificaram para defender a pátria. A epígrafe acima explica a temática de *A fortaleza de Brest*, filme que descreve os heróis que protegeram a fortaleza no início da guerra contra os alemães.

A extensa literatura que questiona o cinema histórico como fonte histórica ou peça fictícia parcialmente baseada em fatos reais traça alguns limites de representação para os cineastas e de interpretação para críticos e acadêmicos. O presente trabalho não objetiva revisitar-la para esboçar cronologicamente como e por que o cinema histórico é hoje palco de constantes críticas e contradições. Contudo, visto que a obra mikhalkoviana confronta diretamente a ideia de produção de mitos e de fatos históricos pelo cinema, cujo limite entre ficção e realidade é obscuro e relativizado enquanto reproduzidor fiel do real, alguns insights já apresentados sobre história (Benjamin, Strauss, Nora) e o pensamento de vozes norte-americanas e francesas, como as de Robert Brent Toplin e Pierre Sorlin, complementam a análise da relação ficção/realidade nos dois últimos filmes de Mikhalkov. Este capítulo tentará ilustrar como a imagem cinematográfica e as convenções do gênero blockbuster de narrativa configuram relações de realidade e ficção e de entrelaçamento entre história e memória.

Quando Nietzsche escreveu o livro *Segunda consideração intempestiva: sobre a utilidade e os prejuízos da história para a vida*, em 1874, seu questionamento em torno da função da história na busca da verdade produziu ecos que ainda hoje determinam parte dos estudos sobre a representação do passado no cinema. Sua preocupação maior se relaciona ao caráter mimético e representacional do passado e o perigo de descrevê-lo distorcidamente, dificultando a separação do passado monumentalizado da ficção mítica. O questionamento inerente à proposição nietzschiana esquematiza a preocupação de Robert Brent Toplin (2000), em *In defense of Hollywood reel history*¹¹³, em relação aos filmes de orientação histórica. Ao analisar blockbusters como *Amistad* (1997), *Mississippi em chamas* (*Mississippi burning*, 1988), *Hurricane* (1999), *Cavalgada com o diabo* (*Ride with the devil*, 1999) e *A lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993), o autor sugere que as críticas negativas, ao desconstruir filmes em termos de legitimidade histórica, relativizam questões intrínsecas ao cinema, como bilheteria, estrutura dramática e convenções de gênero. A representação da história em filmes que recuperam questões importantes para a formação do pensamento norte-americano, como a Guerra de Secessão, a Segunda Guerra Mundial e o preconceito racial, reflete, segundo o autor, a licença artística do cineasta que manipula a história em prol de uma narrativa coerente e impactante. Julgar o cinema como fonte histórica seria ignorar o caráter ficcional já inerente ao cinema e considerar os filmes como documentos históricos.

¹¹³ Toplin discute o impacto que filmes de orientação histórica causam em críticos e no espectador, exemplificando sua proposta através de obras hollywoodianas conhecidas. Toplin defende a liberdade artística do diretor, porém alerta para o perigo de manipular a história e proclamá-la como verdadeira, persuadindo o espectador a acreditar na ficcionalização da história.

Se o filme não retrata a realidade como vista por historiadores e acadêmicos, os filmes contêm, ainda assim, simbologias e reflexões importantes para certo período histórico. Toplin completa que:

Quando os filmes projetam imagens do passado por uma miríade de detalhes de época, os cineastas podem sutilmente educar o público (...). Os elementos visuais ajudam a atrair a atenção do público para a história, encorajando-o a suspender o ceticismo e imaginar que é testemunha da história (TOPLIN, 2002, p. 48).

Na trilogia *Cansados pelo sol*, Mikhalkov convida o espectador a entender o passado russo e a ser testemunha de momentos atrozos da história, mesmo que construído pela via ficcional. Porém, as referências alegóricas dificultam a apreensão de sua proposta ideológica e o passado torna-se instrumento político de imposição de um caminho a ser trilhado no presente. Conforme Pierre Sorlin (*apud* TOPLIN, 2002, p. 45), um simples recorte, que pode servir de base ou contraponto a uma tese histórico-política, é somente uma das formas de falar do tempo presente. O passado histórico é, para Sorlin, o meio de questionar o presente, e Mikhalkov coloca-se na interseção do passado enquanto memória coletiva e alegoria.

Dessa forma, referências iconográficas e alegóricas delimitam *Cansados pelo sol 2 e 3*. A proposta do cineasta explora principalmente a jornada do protagonista em busca daquilo que constitui suas prioridades: família, pátria e religião, instâncias questionadas na Rússia de hoje. O herói, dessa vez mais humano e irônico, percorre o caminho do autoconhecimento, que se reflete no modo pelo qual aceita a si e aos outros. A Segunda Guerra Mundial do cineasta instaura inimigos estrangeiros (fascistas) e internos (Stálin, NKVD). Mikhalkov utiliza a história como meio de definir os inimigos do presente.

Rússia e Estados Unidos

Cansados pelo sol 2 e 3, assim como *O resgate do soldado Ryan*, retomarão a experiência da Rússia e dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Para os americanos, a Guerra do Vietnã e a invasão da Normandia, em 6 de junho de 1944, constituem, enquanto fato histórico, símbolo de patriotismo e nacionalismo. No caso da Rússia, a luta contra os fascistas, também conhecida como Grande Guerra Patriótica, é, para o historiador russo Gudkóv (2005), o símbolo de identificação mais expressivo no momento pós-socialista. A eleição desse evento justifica-se não somente pela importante vitória, mas pela aproximação

temporal¹¹⁴. Nesse sentido, há vítimas ainda vivas que narram a invasão fascista. A sequência *Cansados pelo sol* 2 e 3 é, segundo o próprio cineasta, uma dedicatória a seu avô, cujas histórias foram compartilhadas com filhos e netos.

Gudkóv levanta uma questão que está intrinsecamente relacionada à interpretação do passado nos filmes de Mikhalkov e Spielberg: até que ponto a experiência traumática do outro pode ser compreendida, passada adiante e transformada em lição? E outra pergunta pode ser levantada: como a história e seu veículo midiático (no caso, o cinema) se comportam na construção do passado?

O contexto histórico ao qual Mikhalkov se refere é uma projeção alegórica do momento atual, pois o passado se torna um instrumento interpretativo. A fidelidade ou a exatidão dos eventos da guerra são comprometidas em virtude da coerência narrativa e da proposta do cineasta. Sua memória individual, ampliada pelo conhecimento da história e pelo contato com testemunhas da guerra, constitui a matéria-base para a construção de seu filme, orientado por uma crítica ao período atual. A memória individual torna-se coletiva e a representação de processos históricos a partir de concepções coletivas e individuais compõe ações políticas e sociais impostas por ele. A fusão passado/presente em seu filme permite que a experiência do outro, como questionado por Gudkóv, sirva de parâmetro de conduta e reflexão.

A necessidade de legitimar o discurso patriótico sobre a guerra está relacionada, como já dito anteriormente, ao conhecimento do passado e sua interpretação do presente. Porém, mesmo com a abertura cultural durante as décadas de 1980 e 1990, o que permitiu o acesso a textos antes proibidos, “a principal perda é a verdade, e entender o que realmente aconteceu naqueles anos trágicos levará muito tempo” (LIVTIN, *apud* YOUNGBLOOD, 2007, p. 218). Nesse sentido, aos filmes é atribuída a função de produzir uma memória oficial, uma “verdade” que incita orgulho e patriotismo.

Gudkóv acrescenta que para a transmissão de memórias a outras gerações, bem como para a reprodução de narrativas que constroem uma realidade pontual, é necessário delimitar qual passado está sendo recuperado e como ele deve ser expresso. O personagem Kotov, de Mikhalkov, não é apenas herói, mas também vítima da sociedade em que vive. Apesar da repetição temática, pois a desintegração da União Soviética poderia motivar um sentimento antissoviético em razão do trauma advindo de um regime totalitário, as narrativas sobre a

¹¹⁴ Gudkóv ressalta que até o fim do século XIX a interpretação do passado apoiava-se na hermenêutica, cujo conhecimento era adquirido pela leitura de obras ou textos escritos por outros indivíduos. No século XX, com o advento das duas grandes guerras e dos regimes totalitários, a interpretação do passado se deu por meio de testemunhas oculares, que registraram impressões e experiências.

Segunda Guerra Mundial retratam o herói também vitimado. O sacrifício e a coragem desses heróis os transformam em vítimas e defensores de sua pátria.

Uma significativa diferença sobressai ao comparar Kotov na primeira parte de *Cansados pelo sol* com as duas sequências. Nos moldes do cinema soviético de exaltação do herói do Exército Vermelho que lutou na Guerra Civil, Kotov foi inicialmente apresentado como portador de valores morais sólidos. Já Kotov, em *Cansados pelo sol 2 e 3*, revela medo, dúvida, sofrimento e falha de caráter, percorrendo um caminho de salvação e autoconhecimento. O herói Kotov torna-se um cidadão comum, preso nas amarras de uma guerra da qual foi compelido a participar, e que encontra, em sua própria fé, força para continuar.

Os filmes sobre a Segunda Guerra Mundial exercem um papel parecido com aquele dos memoriais de guerra, atribuindo sentido ao heroísmo e ao sofrimento dos heróis. Reinhart Koselleck (*Apud* ZHURZHENKO, 2012), em seu estudo sobre os memoriais de guerra, afirma que o herói morto incorpora um status exemplar: eles morreram por um motivo, e os sobreviventes devem encontrar nesse sacrifício uma razão para que os mortos não tenham morrido em vão. O discurso político de Putin e Mikhalkov e as comemorações públicas em relação à Grande Guerra Patriótica reforçam a construção cinematográfica da guerra como alicerce da proposta patriótica no momento pós-soviético.

O resgate do soldado Ryan, filme que será comparado ao de Mikhalkov, absorve a narrativa patriótica do Dia D. Spielberg inicia o filme com o herói de guerra prestando homenagem num memorial dedicado a vítimas/heróis da guerra. A força dessa narrativa, que instaura veracidade ao confrontar história e ficção, resulta em um dos filmes de guerra mais bem avaliados pela crítica. Transportar o sofrimento e a coragem daqueles que lutaram pela pátria constrói, no filme, um discurso de solidariedade e gratidão. Como Kirschbaum (*apud* ZHURZHENKO, 2012) afirma, lidar com lembranças doloridas e atribuir significado à tragédia faz com que os sobreviventes internalizem, mesmo que não aceitem completamente, os mitos do Estado. São essas narrativas, como as de Spielberg e as de Mikhalkov, que fazem com que a memória da guerra sobreviva ao tempo e encontre significado em meio ao sofrimento.

A forma pela qual os dois cineastas se apropriam da história pode resultar em críticas extremamente destrutivas – serem, por exemplo, acusados de ofender a memória dos soldados ao fabricar histórias que não são reais –, ou, em uma análise perceptiva e esclarecedora da proposta e da intenção dos cineastas, criar um cinema histórico-ficcional, inspirando-se livremente na história e na imaginação. Essa última perspectiva, olhar que o

trabalho considerou na análise das obras, não desconsidera a existência de contradições e de falhas na produção de filmes históricos cuja licença artística confunde e ludibria o espectador. Porém, ao interpretar que os artistas se fundamentam em formas de ver e entender o mundo e a existência humana, e experimentem dor e medo ao enfrentar seu próprio interior, todos os filmes, concordando com Toplin, possuem uma simbologia singular e verdadeira que pode guiar uma ou várias pessoas. Saber o porquê disso é se aproximar do entendimento das várias facetas do ser humano e de como as nações veem a si próprias e lidam com seus problemas.

Assim, apesar das semelhanças entre *Cansados pelo sol 2 e 3* e *O resgate do soldado Ryan*, os dois filmes desafiam a história oficial de forma bastante diferente. O cotejo é enriquecedor e assinala valores morais e tradições inerentes a cada país. A analogia entre as duas obras desnuda não somente mecanismos e técnicas de produção, mas formas diferentes de entender o mundo. A relação ficção/realidade é explorada por meio da linguagem cinematográfica e do conteúdo, que dão sentido à narrativa histórica.

A Segunda Guerra Mundial nos cinemas soviético, russo e americano

Os cinemas soviético, russo e americano ilustram muitos exemplos de filmes que retratam a Segunda Guerra Mundial. A representação desse conturbado momento histórico contribuiu tanto para a conservação da memória sobre a guerra como para a legitimidade discursiva em relação à história oficial. A maioria dos filmes sobre guerra se aproxima da realidade inóspita e perigosa das batalhas, recorrendo à retratação de grandes massacres.

Os filmes sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos durante e imediatamente após o período de guerra evitavam as cenas no front de batalha, exaltando o papel dos países envolvidos e disseminando justificativas de guerra. Com o distanciamento histórico e o aprimoramento da tecnologia, os filmes passaram a ser mais violentos e a reproduzir mais fielmente a realidade vivida pelos soldados. A identificação psicológica do espectador com os heróis de guerra e seu sacrifício pela liberdade são motivados pela construção de narrativas lineares que retratam a jornada do protagonista.

Retomando o cinema soviético, alguns filmes sobre a Segunda Guerra Mundial permanecem como representantes desse gênero, resgatados pela crítica ao compará-los com filmes contemporâneos. *A queda de Berlim* (Padénie Berlina, 1949), de Mikhail Tchiauréli, que contou com um grande orçamento, elevou Stálin à figura de guia e salvador da Rússia. Produzido ainda sob as amarras da censura, o filme contribuiu, apesar de pouco realista, para intensificar o culto à personalidade de Stálin.

A história de *Quando voam as cegonhas* (Letiát jurávli, 1957), de Mikhail Kalatózov, é centrada em Verônica e Boris, um casal que é obrigado a se separar devido à guerra. O filme retoma as heroínas de guerra da década de 1940, apresentando para o espectador as mudanças psicológicas advindas da guerra.

A balada do soldado (Ballada o soldate, 1959), de Grigóri Tchukhrai, narra a trajetória de Aliocha Skvortsóv (Vladímir Ivachóv), um jovem soldado do Exército Vermelho que, ao destruir dois tanques inimigos, é liberado para visitar a mãe por seis dias. O filme é marcado pelo seu romance com Chura (Janna Prokhorenko), mas seu destino trágico o impede de se casar ou reencontrar a mãe. *A balada do soldado* é um dos primeiros filmes soviéticos a retratar a vida de um indivíduo e não a de um grupo.

Vá e veja (Idi i smotri, 1985), de Elem Klímov, talvez represente um dos retratos mais perturbadores da Segunda Guerra Mundial. Nesse filme que se tornou referência do gênero, Klimov ilustra as transformações causadas na vida de um menino. A montagem e o som recriam a atmosfera inóspita e desesperadora da guerra, construindo cenas bastante comuns no cinema de guerra: o assassinato de comunidades inteiras, inclusive de crianças, mulheres e idosos, e casas cheias de pessoas que eram queimadas vivas.

No momento pós-soviético, esse gênero de filme voltou a ser recorrente no cinema. Alguns deles promovem a retratação caricata de heróis e de vilões, instaurando um tom de elevação parecido com o das décadas de 1930 e 1940. Esses filmes retratam o homem no front de batalha e a mulher esperando em casa pelo marido ou pelo filho. Os holofotes concentrados em indivíduos em vez da guerra em si cria, assim como no socialismo, um elo com o espectador ao mesmo tempo em que se distancia de uma retratação desmoralizante causada apenas por imagens realistas da guerra e dos feridos.

O cinema apropriou-se de dois momentos históricos de grande importância na memória pública e no nacionalismo. O primeiro é a Grande Guerra Patriótica, com destaque para os filmes *Cuco* (Kukuchka, 2002), Aleksandr Rogójkín, *Franz e Polina* (Frants i polina, 2006), de Mikhail Segal, *A estrela*, *A fortaleza de Brest*, *Cansados pelo sol 2 e 3* e *Tigre Branco*, de Chakhnazárov. O segundo momento seria em relação às duas guerras da Tchetchênia, como os filmes *O prisioneiro das montanhas*, *Alexandra* (Aleksandra, 2007), de Sokúrov, *Casa de tolos*, de Kontchalóvski, *A guerra* (Voiná, 2000), de Balabánov, e *12*, de Mikhalkov, que constroem heróis de guerra bastante destoantes daqueles da Segunda Guerra Mundial, não estabelecendo padrões morais claros.

Comparando a abordagem desses dois períodos de guerra, a Guerra Patriótica se aproxima dos filmes soviéticos da década de 1930, que careciam de realismo, pois eram

produzidos principalmente para ocultar o Grande Terror, ao fazer uso da caricatura de heróis e de vilões. Há, assim, pouca profundidade no personagem. Muitos diretores recorrem a símbolos religiosos e alusões comportamentais diante do governo. Já nos filmes sobre a Tchetchênia, os heróis, quando os há, são psicologicamente explorados, revelando contradições inerentes à legitimidade da guerra como produtora de paz.

Os filmes soviéticos e russos sobre a Segunda Guerra Mundial diferem daqueles produzidos em outros países, revelando olhares díspares em relação à mesma guerra. A apropriação do mito do herói e do autossacrifício revela construções maniqueístas que, *grosso modo*, condenam o inimigo pelos massacres resultantes do confronto. No contexto hollywoodiano, *Círculo de fogo* invade as arenas da guerra de Stalingrado para retratar o amor entre um herói de guerra forjado pelos comunistas e uma russa que trabalha na decodificação das falas dos alemães, já que estudou alemão em Moscou. Outros filmes importantes na retratação da Segunda Guerra Mundial são *O pianista* (The pianist, 2002), *Cartas para Iwo Jima* (Letters from Iwo Jima, 2006), *Bastardos inglórios* (Inglourious basterds, 2009) e *A lista de Schindler*.

Todos esses filmes podem ser enquadrados no gênero de guerra, revelando técnicas de montagem, ideologias e linguagens bastante parecidas. A comparação entre *O resgate do soldado Ryan* e *Cansados pelo sol 2 e 3* leva em consideração três aspectos principais.

Mikhalkov, o Spielberg russo?

O primeiro aspecto estaria relacionado ao reconhecimento de Mikhalkov como o “Spielberg russo”, revelando uma interpretação bastante simplista e oportunista. A principal semelhança está na temática escolhida pelos dois diretores¹¹⁵, que, no geral, se apropriam de eventos históricos bastante significativos para a formação do nacionalismo em cada país.

A produção cinematográfica de Spielberg é demasiado extensa, porém é possível fazer agrupamentos temáticos. *A lista de Schindler*, internacionalmente aclamado pelo tratamento de imagem e pela narrativa, conta a história de Oscar Schindler, um alemão que salvou a vida de

¹¹⁵ Como já dito anteriormente, o primeiro documentário concluído por Mikhalkov em 1993 antecipa a preocupação com a identidade nacional e a perda de valores advinda da era Gorbatchev. *Cansados pelo sol* é um dos poucos filmes russos que tratam do período do Grande Terror, de Stálin. Em *O barbeiro da Sibéria*, a dicotomia Leste-Oeste é resgatada no império de Alexandre III. O filme *12* cria uma narrativa que problematiza a imagem negativa dos tchetchenos após as duas guerras na década de 1990. E, finalmente, *Cansados pelo sol 2 e 3* retomam a Grande Guerra Patriótica num momento em que Putin a escolhia como símbolo de nacionalismo e patriotismo.

centenas de judeus durante o Holocausto. *Amistad* explora a questão do tráfico negreiro em 1839, que, segundo o filme, catalisou os confrontos entre o sul e o norte que culminaram na Guerra de Secessão. A fita foi bastante criticada em termos de representação histórica, pois há personagens e fatos fictícios que contradizem questões sociais e econômicas da época. Ainda enquanto produzia *Amistad*, primeiro filme patrocinado pela Dreamworks, Spielberg filmava *O resgate do soldado Ryan*. Foi o ganhador do primeiro prêmio do History Channel, o Heródoto ou Herry do cinema histórico.

Os dois cineastas também são produtores de diversas obras relacionadas ao registro de eventos históricos. Além de ser o produtor da maioria de seus filmes, Mikhalkov produziu *1612* e *O conselheiro de Estado* (*Státski soviétnik*, 2005), sendo também ator. Spielberg produziu *O pacífico* (*The pacific*, 2010), *Cartas de Iwo Jima*, *A Conquista da honra* (*Flags of our father*, 2006) e *Band of brothers* (2001).

O segundo aspecto conjuga-se com a referência explícita de Mikhalkov a Spielberg. Mikhalkov declara, durante a exibição de *Cansados pelo sol 3* em Cannes, em 2010, que a ideia original do filme surgiu depois de assistir a *O resgate do soldado Ryan*.

A terceira analogia se refere à apropriação de técnicas de blockbusters, utilizando atores nacional e internacionalmente conhecidos, grande produção, efeitos especiais e maciça divulgação para o lançamento. *O resgate do soldado Ryan* contou com um orçamento de 70 milhões de dólares, faturando, até junho de 2012, 481 milhões. Já Mikhalkov empregou 45 milhões de dólares em *Cansados pelo sol 2*, o filme mais caro produzido na Rússia.

Ambos os diretores resgatam a Segunda Guerra Mundial como forma de instigar o patriotismo e o nacionalismo através do conteúdo e da forma. A relação ficção/realidade é revelada pelo uso de técnicas cinematográficas observáveis nos dois filmes, mas Spielberg contrasta as cenas de guerra com aquelas em que os heróis de guerra aparecem.

Em relação à estética, o presente trabalho focará as convenções do gênero blockbuster; a forma adotada para a construção da realidade apresentada; a construção do personagem e de sua missão na narrativa; a significação temática da história; e o confronto realidade x ficção que é revelado tanto pela forma quanto pelo conteúdo.

Spielberg e o realismo na representação da Segunda Guerra Mundial

O resgate do soldado Ryan é considerado um dos melhores filmes sobre a Segunda Guerra Mundial. A experiência de Spielberg na construção de narrativas a partir de fatos históricos reais acrescenta, no conjunto de sua obra, autenticidade e legitimidade ao permitir

que o espectador reconheça sinais e símbolos já escritos pela história americana. A apropriação do modelo hollywoodiano atrai o público acostumado aos efeitos especiais e a um elaborado tratamento da imagem, mas, nesse filme, é possível observar uma subversão da linguagem cinematográfica comercial nas cenas produzidas no campo de batalha.

*O resgate do soldado Ryan*¹¹⁶ começa com uma estratégia bastante comum no cinema: o uso de flashbacks. Uma família cuja figura central, o avô, é logo revelada visita um cemitério na França. Os enquadramentos são precisos e explicativos, orientando a perspectiva do espectador, que associa a figura do avô ao túmulo, entendendo que a história a ser contada é parte de sua memória. Os close-ups e os planos-detelhe captam a expressão condescendente do ator, e a câmera se aproxima de seus olhos, para revelar o distanciamento temporal e espacial no filme. Esse tipo de plano é comum no cinema hollywoodiano e será recorrente em Spielberg.

SPIELBERG, S. *O resgate do soldado Ryan* (1998)

Há um corte para a cena na praia de Omaha, na Normandia, em junho de 1944, retratando o desembarque americano. O capitão Miller (Tom Hanks) e seus soldados, que escaparam quando chegaram à Normandia, recebem a tarefa de salvar o único sobrevivente de quatro irmãos, cujo paradeiro ainda é desconhecido. Após eles resgatarem o soldado Ryan (Matt Damon), o filme retorna ao cemitério na França, e Ryan, ajoelhando-se diante do túmulo de seu herói, o capitão Miller, revela a frase que dará sentido a todo o filme: “Fiz por merecer?”. O pensamento de Gudkón ecoa no filme de Spielberg, que anuncia, com a morte do herói, orgulho pelos heróis mortos.

¹¹⁶ A história foi escrita por Robert Rodat, em 1994, quando, ao visitar um cemitério dedicado às vítimas da Segunda Guerra Mundial, viu um monumento dedicado a oito irmãos mortos durante a guerra.

O resgate do soldado Ryan tenciona tanto retratar realisticamente os soldados no front de batalha quanto exaltar heroicamente os soldados americanos. Este subcapítulo focará a decupagem da sequência sobre a invasão americana na França e o limiar entre realidade e ficção que é revelado pela linguagem cinematográfica e pela apropriação de referências reais nesta cena e em outras e na construção de personagens-modelo.

A Segunda Guerra Mundial foi a primeira a ser documentada por cameramen ou fotógrafos que registravam a realidade no front de batalha. Tanto os Estados Unidos quanto a Rússia dispõem de materiais que hoje podem ser utilizados por cineastas e outros artistas para reproduzir mais fielmente o ocorrido durante a participação dos países na guerra.

A apropriação de arquivos históricos em filmes como *O resgate do soldado Ryan* permeia a noção entre realidade e ficção ao garantir autenticidade pela fabricação de conflitos próximos do real no campo de batalha. Durante a Segunda Guerra Mundial, o fotógrafo e correspondente de guerra americano Robert Capa e o documentarista George Stevens capturaram o sanguinário confronto entre alemães e americanos na praia de Omaha.

Robert Capa

Spielberg

Apesar de o filme ser uma obra ficcional, Spielberg reproduziu reconhecíveis sinais da guerra tanto pela apropriação desse registro de imagens quanto pela manipulação da câmera, que por vezes parece um personagem secundário registrando a realidade. Nas cenas do capitão

Miller e de seus soldados, Spielberg prioriza o uso de uma linguagem cinematográfica mais próxima da hollywoodiana, mesclando ficção à realidade já apresentada.

A sequência na praia de Omaha é capturada pelas lentes de cameramen com experiência no campo de batalha. A câmera primeiramente filma a aproximação dos barcos Higgins e a morte de centenas de soldados que nem conseguiram pisar em terra firme. A brutalidade dessas cenas oferece ao espectador uma ideia de como uma vida era perdida em segundos. Enquadramentos variegados e uma câmera rápida predominam na cena. Os cameramen, com a máquina na mão, seguem os soldados, que são mortos pela artilharia alemã. Sangue e água respingam na câmera, e eles não interrompem a filmagem para limpá-la. Apesar da manipulação das imagens e da posição calculada dos atores dentro do espaço diegético, o sangue e a água aproximam o filme ficcional de um documentário, como se o cameraman estivesse realmente filmando em meio à guerra. As lentes registram um homem procurando seu braço ou as tripas de outro soldado enquanto ele se contorce. Há uma interrupção do som quando alguma granada explode próximo ao capitão Miller. A composição visual do filme é reforçada pelo Technicolor ENR, cuja função é reter a prata e intensificar o preto, para que as cores percam, suavemente, a saturação¹¹⁷. A linguagem cinematográfica adotada e as cenas violentas reproduzem um realismo não visto até então em filmes de guerra, criando representações que estão próximas das dos documentários, mas que contam com dias de minuciosa preparação e treinamento de atores.

Nessa sequência, há poucas panorâmicas e Spielberg procura capturar a experiência dos soldados em planos médios e close-ups. Quando o capitão Miller e seus soldados estão a salvo do ataque alemão e há um cessar-fogo, a câmera de Spielberg mostra o único plano em panorâmica dessa sequência, revelando o massacre e os mortos. Essa imagem faz referência à foto tirada por Robert Capa, alcançando um impacto emocional ao mostrar o antes, o durante e o depois da batalha.

O diretor americano Quentin Tarantino afirmou que “Spielberg fez algo inédito com a primeira sequência de guerra do filme”, completando que “*O resgate do soldado Ryan* me fez perceber algumas das questões levantadas pelo cinema de guerra que eu era incapaz de questionar sozinho” (*apud* ZANZIE, 2010). As indagações feitas por Tarantino revelam um conjunto de técnicas usadas por Spielberg para chegar o mais próximo possível da guerra real

¹¹⁷ Para mais informações sobre Technicolor ENR, veja COSTA, 2000, p.54-55.

e conduzir o espectador a um questionamento relacionado às vidas que foram ali sacrificadas para satisfazer um propósito maior.

SPIELBERG, S. *O resgate do soldado Ryan* (1998)

Algumas dessas técnicas são convenções cinematográficas do cinema blockbuster, mas outras foram ousadamente manipuladas para que se atingisse o resultado desejado. Além disso, a apropriação de elementos históricos reais orienta a narrativa e dificulta uma separação clara entre realidade e ficção.

Assim, a composição visual e a apropriação de eventos reais torna o limite entre realidade e ficção menos reconhecível. A citação do general George C. Marshall e o crédito no início do filme, afirmando que a história é baseada em fatos reais, dimensionam a separação entre realidade e ficção. Porém, os soldados e o capitão Miller são personagens fictícios, criados para intensificar a mensagem patriótica de Spielberg e propor valores morais através do comportamento dos soldados. Primeiramente, percebe-se o caráter fictício das cenas comparadas às batalhas.

A instauração de princípios morais é centrada na figura do capitão Miller. Desde o começo, o espectador acompanha as ações do personagem que podem ser icônicas na representação da identidade nacional. Miller unifica seu grupo de soldados, composto de etnias diferentes, e resolve os conflitos à base de conversa. Suas ações são didáticas e explicativas, claramente ilustradas pelo diálogo e/ou comportamento. Miller guia o grupo para a batalha, não exibindo características como fraqueza ou derrota. Sua missão é clara, e Miller não a questiona. Sendo um representante de seu país na luta contra os alemães, ele entende qual é sua obrigação diante da nação americana e de seus soldados.

O desenrolar de apenas uma história de guerra facilita a apresentação do personagem-herói, pois outras histórias paralelas poderiam interromper a linearidade narrativa. Apesar de a

organicidade da história dos soldados e do único flashback ser problemática do ponto de vista da narração, pois o espectador entenderá no fim do filme que o avô é o soldado Ryan e este estava ausente durante quase todo o desenrolar dos fatos, a busca por um soldado que não é um líder ou um representante do governo reitera a necessidade de obediência a um governo ou a uma pessoa hierarquicamente superior.

A mensagem principal da história é recuperada na última sequência de guerra, momento em que o capitão Miller morre. Durante o combate na fictícia cidade de Ramelle, Miller diz para Ryan: “Faça por merecer!”. Com essas palavras, Spielberg oferece, de forma transparente, a moral da história. Com as cenas de guerra realisticamente construídas, o espectador reflete sobre a experiência da guerra, entendendo, de forma bem aproximada, o que foi ter vivido naquele período. Todos os que se sacrificaram durante a Segunda Guerra Mundial, e durante qualquer outra guerra que propusesse a defesa da nação, transformam os soldados em heróis e os que não foram à guerra em agentes passivos merecedores desse sacrifício. Transferindo uma carga emocional para os atores, Spielberg converte uma narrativa que se baseou em um fato real numa aula de moralidade e orgulho nacional.

O patriotismo e a identidade nacional são questionados, trazendo à superfície símbolos que representam o homem americano. Curiosamente, *O resgate do soldado Ryan* é um filme que atraiu notável admiração não só nos Estados Unidos, mas em todo o mundo. Entendendo que Spielberg particulariza sua visão de guerra a partir da retratação da invasão americana – não citando a participação também sangrenta de outros países –, a identificação com parte da história americana poderia afugentar admiradores internacionais. Como John E. Bodnar afirmou em relação à Guerra do Vietnã, a construção de um monumento para as vítimas da guerra poderia repercutir positivamente naqueles diretamente envolvidos com o evento, afastando qualquer possibilidade de atrair as novas gerações, que estão envolvidas com outros acontecimentos históricos.

Contudo, Spielberg alcançou a representação universal de uma guerra particular, inserindo fatos históricos reais, um complexo uso da câmera e personagens carismáticos. O limiar entre ficção e realidade é comprometido apenas quando há um olhar objetivo e questionador do cinema enquanto expressão da realidade, decupando o filme à procura de falhas ou incongruências. A moral da história é límpida e emocional, revelando um sentimento de orgulho nacional elaborado por uma nova perspectiva histórica oferecida por Spielberg.

O cinema pode ser considerado um registro histórico, mesmo que tenha sido manipulado pelo idealizador. *O resgate do soldado Ryan* explora o patriotismo e o nacionalismo por meio de personagens construídos por uma perspectiva bastante romantizada.

O capitão Miller representa os valores morais que são hoje questionados. A exposição desses valores pode ser lida didaticamente, ensinando e mostrando ao espectador qual deveria ser o modelo nacionalmente idealizado. Alguns dos filmes sobre a Segunda Guerra Mundial produzidos durante e após a guerra procuravam enaltecer as nações envolvidas, não se preocupando com o realismo. A razão principal está relacionada à necessidade de justificar a guerra para alcançar a liberdade por meio de um jogo maniqueísta e não mostrar a trágica realidade. O excesso de violência e de sangue em *O resgate do soldado Ryan* intensifica o lado cruel da guerra.

Assim, realidade e ficção são questionadas pela justaposição de uma história real e de uma história ficcional, mas que poderia ter realmente acontecido e não ter sido registrada. E tal fato se confirma pelo romance escrito por Robert Rodat, cuja história de oito irmãos mortos na guerra poderia não ter publicidade se não fosse sua curiosidade e seu talento artístico.

Assim como na Rússia, a Segunda Guerra Mundial é um dos símbolos de patriotismo e orgulho nacional, quase não representada no cinema na década de 1990. Recuperar o evento e inserir personagens carismáticos faz com que o espectador reflita se tudo aquilo realmente valeu a pena e se ele é merecedor de tanto sacrifício. Pelo distanciamento histórico, esse é um filme que ainda poderá ser visto por alguns dos veteranos de guerra ainda vivos e representar um retorno a um tempo reconhecível no imaginário coletivo americano. A mensagem é reiterada pelo tratamento da imagem, esculpida pelo olhar astuto do diretor. O conteúdo e a forma convivem harmoniosamente.

Mikhalkov e a ficção na representação da Segunda Guerra Mundial

A comparação entre *O resgate do soldado Ryan* e *Cansados pelo sol 2 e 3* assinala aproximações e dissonâncias no tratamento da história e na utilização de técnicas cinematográficas. A análise desses dois elementos revela a representação de duas versões da Segunda Guerra Mundial, resultando num tratamento autêntico ou inautêntico em relação à história oficial. A subversão ou a subordinação da linguagem cinematográfica convencional e a credibilidade das narrativas distanciam os dois filmes em termos de receptividade de público e de crítica.

A tentativa de forjar uma identidade nacional através do cinema nos filmes de Mikhalkov tende à representação de um simulacro da memória coletiva. A apropriação de um tema histórico e de técnicas hollywoodianas carrega o peso da comparação e muitas vezes o cineasta falha, diante das críticas e do público, ao defender o valor de suas manipulações. *O*

resgate do soldado Ryan é um exemplo de filme que, mesmo com o triunfo da verossimilhança, é desconstruído pela crítica que busca equívocos. *Amistad*, também de Spielberg, foi rechaçado ao ser confrontado com a história oficial. Presume-me que mesmo antes de produzir um filme o cineasta deva preparar-se para o modo como sua obra será recebida pelo público e pela crítica.

Os filmes históricos, principalmente os relacionados à guerra, podem revelar um excesso na retratação de uma dada realidade. É possível encontrar uma tendência ao realismo espetacular em Mikhalkov, que ao buscar a veracidade pelo excesso, ou seja, ao explorar a linguagem cinematográfica de acordo com paradigmas hollywoodianos, torna as cenas plastificadas e artificiais.

O resgate do soldado Ryan e *Cansados pelo sol 2 e 3* denunciam os horrores da guerra numa representação romantizada, elegendo um herói que percorrerá um caminho de obstáculos e de redenção. Mikhalkov vasculha as páginas da história à procura de um evento que gere orgulho, e não vergonha. Contudo, cria um personagem de personalidade dúbia. O inimigo não é bem definido, como na maioria dos filmes sobre guerra, e por vezes a proposta do cineasta é comprometida ao acusar a todos de inimigos.

Mikhalkov certamente se enquadrou nas convenções hollywoodianas ao simplificar a narrativa histórica e concentrar as experiências de várias vítimas na figura de Kotov e Nádia. Toplin (2002, p. 41) explica que esse tipo de procedimento sobrecarrega o personagem principal e exagera na verossimilhança, como ocorre com os heróis da Guerra do Vietnã em *Platoon* (1986). Kotov representa os oficiais dissidentes perseguidos durante os expurgos stalinistas, os presos políticos que foram enviados para campos de concentração, as vítimas de guerra, o herói, o homem comum. Com isso, contudo, há uma sucessão de eventos que não estão necessariamente relacionados, mas que retratam as atrocidades vividas na Segunda Guerra Mundial. A condensação de diferentes contextos e experiências em poucos personagens e a fragmentação narrativa decorrente da acomodação de diversas situações de guerra comprometem a estrutura dramática, bem como a construção do clímax narrativo. Ao espectador é apresentada uma série de sequências que podem suscitar desorientação e estranheza, dificultando a exposição de uma mensagem clara e evidente que os filmes históricos perpetuam. A ambiguidade, que deve fazer parte da narrativa para não impor apenas uma versão histórica, é levada ao extremo e a moral da história é obscura. Essa linha narrativa composta de flashbacks, fragmentações e sonhos ocorre desde o início do filme.

Alegoricamente, o filme propõe parâmetros ideológicos que poderiam justificar o excesso no tratamento do conteúdo e da forma. O diálogo que Mikhalkov trava com a Rússia pós-socialista encontra vozes similares. O primaz da Igreja Ortodoxa, o patriarca Krill,

declarou no Dia da Vitória a necessidade de uma visão espiritual, ou seja, a habilidade de ver e entender os erros cometidos, aprender pela experiência do passado e evitar os erros no futuro (*apud* NORRIS, 2010). O patriarca completa que a “verdade” foi revelada pela Grande Guerra Patriótica, pois Deus puniu os pecadores (bolcheviques), mas se revelou oferecendo glória e força a seu povo. A lição da busca da espiritualidade é, segundo Krill, a lição a ser aprendida. Nesse sentido, as palavras do patriarca resumem o sermão de Mikhalkov sobre o papel da religião na vida dos russos, e as inúmeras cenas milagrosas carregam a mensagem de escolhidos por Deus. Nesse sentido, Mikhalkov impõe uma moralidade arcaica, baseada na conformidade moral, ou seja, nos preceitos da moral cristã. Se o sofrimento é divino e visto como um teste, superá-lo é estar mais próximo da presença de Deus. *Cansados pelo sol 2* e *3* ratificam essa ideologia que se resolve pelo enfrentamento dos conflitos para o crescimento interno e os diversos sinais divinos são vistos como reconhecimento ou como parcialidade.

A história em *Cansados pelo sol 2* começa com uma sequência que logo será revelada como um sonho. Marússia e Kotov estão na companhia de Stálin, que recebe um bolo com seu rosto desenhado em chocolate que é preparado em sua homenagem. Em seguida, o espectador presencia uma cena inesperada: Kotov empurra a cabeça de Stálin em direção ao bolo e, em meio a gritos, acorda no campo de concentração Gulag (1941), enquanto Marússia, desesperada, chama pela pequena Nádia e Kotov. Essa sequência instaura um questionamento do impacto e da intimidação do governo stalinista na vida do cidadão russo através do conteúdo e do corte abrupto.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

A referência ao campo de concentração é imprecisa. O filme é realisticamente problemático, pois as quase cinco horas de duração contam a história de um oficial do Exército Vermelho, supostamente assassinado na primeira parte da trilogia, que acorda no Gulag e passa o filme tentando sobreviver e encontrar a filha, Nádia.

Logo no início da narrativa, a segunda ressurreição de Kotov é apresentada (a primeira relaciona-se à sobrevivência no Grande Terror, em 1936). Após Kotov descobrir que o código de sua pena havia mudado de 58 para 129, ou seja, de prisioneiro político para criminoso, há um ataque aéreo alemão ao campo de concentração. Kotov e Vânia (Dmítri Diuzev) são os únicos sobreviventes. A cena seguinte concentra-se em Mítia, que, em reunião com Stálin, descobre que Kotov está vivo. Nádia, que supostamente morreu em um campo de concentração, está em uma escola de pioneiros soviética. Mítia vai à escola para encobrir a real identidade de Nádia, pois ela aconselha uma de suas amigas a não renegar seu pai por ter sido acusado a dez anos de prisão (artigo 58). Sua amiga a delata e Mítia aparece para encobrir a situação. Mítia conta a Nádia que seu pai está vivo.

Ao sair da escola de pioneiros, Mítia entra no carro onde está Marússia (Viktória Tolstogánova), que para se esconder recebeu o codinome de Mítia. Nádia sobrevive ao ataque alemão no navio que transporta soldados feridos e pioneiros. A cena é bastante fantasiosa e beira o grotesco, pois um soldado alemão, que sobrevoa o navio, abaixa as calças no ar e tenta defecar nos tripulantes. Um soldado russo ferido lança um sinal luminoso no avião e mata um dos alemães. O navio é bombardeado e apenas Nádia e o padre ortodoxo Aleksandr escapam. Nádia é batizada e abençoada pelo padre, que está prestes a morrer por estar ferido. Nádia é a única sobrevivente do navio, e a passagem demonstra como ela encontrou sua espiritualidade.

Ao chegar à terra firme, pois se segurou em uma mina em pleno mar (lembrando *Titanic* e *Náufrago*¹¹⁸), Nádia avista um barco, que rapidamente explode. A cabeça de Stálin de gesso voa do barco até a praia e cai ao lado de Nádia.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

As cenas seguintes são trágicas e a câmera acompanha o destino de Kotov e Nádia. Kotov é escalado para lutar contra os alemães, mesmo sendo preso político. Quase todos são mortos, porém Kotov sobrevive. Nádia, já sabendo que seu pai está vivo, tenta encontrá-lo. Há um corte para um vilarejo dominado por russos. Uma família de ciganos se aproxima do lugar e atormenta um alemão com danças e gritos. A família é exterminada. Apenas uma garotinha sobrevive. Logo, Nádia presencia uma sequência muito comum no cinema de guerra. Quando é quase estuprada por um alemão, Nádia e uma russa matam dois soldados. Elas fogem, enquanto veem todas as pessoas do vilarejo ser queimadas vivas pelo fato de não ter sido encontrado o culpado. Nádia e a mulher são espectadoras passivas do destino trágico dos russos. No fim da sequência, Nádia diz: “Como posso viver depois disso?”. E a mulher responde: “Você acredita em Deus? Porque ele não quer que a gente morra”. E conclui: “Sim, para que eu possa encontrar meu pai”. Mais uma vez, Nádia sobrevive milagrosamente e Mikhalkov atribui tal sobrevivência à vontade divina, ou seja, as referências simbólicas (a presença do padre, o batismo, os ícones religiosos) são manifestações divinas e os personagens estão em contato direto com seu deus. A brutalidade cede lugar à memória de Nádia e Kotov, elo entre os dois, e Mikhalkov recupera uma cena de *Cansados pelo sol*.

¹¹⁸ Cast away, 2000.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

Cenas diferentes são justapostas: Kotov se abrigando em uma igreja; Nádia e a russa; Mítia descobrindo o que aconteceu com Kotov; Mítia e Marússia conversando; Kotov sendo salvo (mais uma vez milagrosamente) com um alemão foragido; Nádia se despindo para um soldado para realizar seu último desejo, ver uma mulher nua.

Cansados pelo sol 3: A cidadela narra a saga de Mítia em busca de Kotov à cidadela, espaço que dá nome à terceira sequência. A fortaleza alemã em território russo sacrifica os soldados que tentam derrubá-la, e é nesse contexto que Kotov e Mítia se reencontram.

O início da narrativa acompanha um mosquito, que é também a câmera narradora e introduz os soldados russos observando a cidadela. Um alemão, dentro da fortaleza, ouve

música clássica enquanto um rato se equilibra no disco de vinil. Os presos políticos, agora soldados, recebem ordem de avançar. Kotov avista Mítia e inicia o confronto antes do combinado, desrespeitando o comando de seu superior. Alguns soldados russos matam seus compatriotas, seguindo a ordem de assassinar qualquer um que recuasse. Tiros cruzados revelam que há mais de um inimigo.

Reabilitado, Kotov descobre que Marússia está viva e retorna a Moscou, já como general, para saber que se casou e teve um filho. O reencontro é tortuoso e Marússia foge com a família. Em meio a mortes e sofrimento, Kotov participa do casamento de um soldado paraplégico.

Kotov se encontra com Stálin para saber que é o comandante do ataque à cidadela junto com 15 mil soldados russos. Parte do passado sombrio de Kotov é revelado pelo ditador: em 1919, matou um padre no monastério que acobertou guardas do Exército Branco; em 1921, afundou uma barça com oficiais do Exército Branco; em 1922, ordenou o envenenamento de camponeses em Tambóv com gás tóxico. O filme ilustra como alguns generais chegaram a ocupar uma posição hierárquica, e o caráter do herói passa a ser questionado.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 3* (2010)

O ataque suicida faz parte de um plano maior de Stálin de mostrar para a Europa como os alemães trucidaram 15 mil soldados desarmados. Kotov, sozinho, avança pelo terreno que separa os soldados da cidadela e todos o seguem. Em meio a música e a uma confiança que gera estranheza, os russos avançam, a pé e desarmados, em direção ao inimigo. A última cena do filme, grotesca e jocosa, inicia-se quando o mesmo oficial apresentado no início da narrativa (que ouvia música clássica) é morto por um *sniper* (franco-atirador) ao tentar matar uma aranha que estava em frente de seu rifle. O soldado alemão cai e uma lamparina se quebra, incendiando a fortaleza. Antes de a carnificina acontecer, a cidadela explode e, por ironia do destino, Kotov é novamente salvo pela vontade divina.

Nádia, que está próxima ao sítio, avista o pai com um binóculo (entre mais de 15 mil homens!) e sai correndo por um terreno cheio de minas. O tango da primeira sequência

recomeça quando Kotov reconhece a filha, mas esta pisa em uma mina. Mesmo assim, Nádia e Kotov se salvam. Panorâmicas captam tanques de guerra que atravessam uma cidade destruída.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 3* (2010)

A análise de *Cansados pelo sol 2 e 3*, à luz das propostas também apresentadas em *O resgate do soldado Ryan*, permite, logo de início, traçar uma linha bastante demarcada entre realidade e ficção. O tratamento da história nos filmes de Mikhalkov conduz a um viés pessoal e ideológico, pois o cineasta manipula e altera a história de acordo com sua visão. Dmítri Bykov (apud NORTON, 2010) afirma que Mikhalkov, em *Cansados pelo sol 2 e 3*, não criou um filme

histórico, mas um mito para o povo russo. Tal comportamento já era perceptível no período soviético, mas *Cansados pelo sol* e *O barbeiro da Sibéria* reafirmam a função de seus filmes como instrumento político e ideológico de persuasão e de estabelecimento de padrões e valores morais.

A construção da história e do personagem principal, Kotov, fundamenta-se principalmente em questões político-ideológicas, impondo questionamentos relativos à realidade e à ficção. A principal diferença entre Spielberg e Mikhalkov reside na forma pela qual os dois cineastas retrataram a Segunda Guerra Mundial, evidenciando a importância da guerra no imaginário coletivo dos dois países.

Como já apontado, a mensagem de Spielberg é clara é objetiva: faça por merecer. Miller é um herói de conduta inquestionável e a história se torna verossímil tanto pela cena de guerra na praia de Omaha quanto pela coerência narrativa. O mesmo não acontece com Kotov. O primeiro questionamento surge quando o personagem é ressuscitado, instaurando uma comparação com a conduta e o caráter do personagem no decorrer dos filmes. Na primeira parte da trilogia, Kotov é solidamente construído. Já nas sequências o protagonista encontra-se desesperado e sem esperança, tendo parte de seu passado sombrio revelada. Não há uma lógica narrativa, a não ser pelo processo de redenção pelo qual alguns personagens passarão ao se encontrar consigo mesmos e com a fé.

Devido à duração do filme e à descontinuidade das cenas, este trabalho selecionou apenas uma sequência que muito se assemelha à de Spielberg e que pode servir de comparação para questionar a relação realidade/ficção pelo tratamento da imagem cinematográfica e do conteúdo. Em *Cansados pelo sol 2*, após Kotov fugir do campo de concentração, ele, alguns outros prisioneiros políticos e jovens soldados moscovitas são recrutados para lutar contra os fascistas. Algumas cenas irônicas quebram a tensão ao apresentar prisioneiros e soldados do Kremlin que nunca estiveram numa guerra. O bobo da corte Vânia, que sobreviveu no início do filme, carrega uma porta nas costas para se defender dos tiros dos inimigos; um general do Exército Vermelho tenta trocar sua espada por uma arma com o pretexto de que os outros não vão escapar da morte; fogos de artifício são acidentalmente lançados, prenunciando, erroneamente, o ataque alemão; piadas sobre homens com pés pequenos são feitas. *Cansados pelo sol 2* e *3* são uma comédia de erros e tentativas frustradas dos personagens.

Os presos políticos e os oficiais do Kremlin, com marcha rítmica e uniformes alinhados, preparam-se para enfrentar o inimigo. As falas dos personagens resumem parte da ideologia de Mikhalkov, como é possível observar desde seu *début* como diretor. O oficial mais jovem,

respeitando hierarquicamente a inteligência e a experiência do mais velho, pergunta ao general se ele reza, intensificando a importância da religião:

A: As pessoas rezam aqui?

B: Sim, elas fazem o que podem.

A: Para quê?

B: Para se prepararem.

A: Prepararem para quê?

B: Para defender a pátria¹¹⁹.

No mesmo campo, um tártaro reza para Alá e diz ser filho de um mulá (líder religioso islâmico) que foi executado. O soldado russo reza ao lado do islamita e a comunhão de religião é instaurada, promovendo tanto o hibridismo quanto a diversidade religiosa.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

A fé é expressa de acordo com a crença de cada um e os símbolos religiosos estão presentes no discurso e nos objetos. Os elementos dispostos no espaço diegético complementam a narrativa, assim como observado em *Cansados pelo sol*, mas os significados advindos dos objetos são transparentes e diretos. Um soldado segura as chaves de seu apartamento em Minsk, cidade que já havia sido invadida pelos alemães. O jovem acredita que sua casa estará segura enquanto estiver com as chaves. Alguns posicionam cuidadosamente fotos da família como se ela estivesse ali fisicamente. Ouve-se barulho de crianças cantando e brincando, exteriorizado pelo soldado que tenta se distanciar da realidade ao ocupar suas próprias lembranças. Nesse momento, o soldado adormece e atira. Flashbacks e close-ups dominam a sequência.

¹¹⁹ Fragmento retirado do filme.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

A incidência do primeiro plano e do close-up diminui o distanciamento entre o espectador e o personagem, como nas palavras de Jean Epstein (*apud* MARTIN, 1985, p. 41): “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramos-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda do pavão, expõe sua geografia ardente”. O cinema hollywoodiano e *Cansados pelo sol 2* e *3* exploram em demasia essa técnica, resultando em uma penetração psicológica e emocional não somente do personagem, mas também do espectador. Nas imagens acima, o soldado, lembrando-se de sua infância e das risadas, rende-se ao cansaço, até que seus olhos lentamente se fecham. A cena dura segundos, mas é capaz de aproximar o personagem do espectador. A dramaticidade é ampliada nesses planos que o cinema americano absorveu na representação do mundo interior do personagem.

Até aqui, a câmera acompanha os personagens e vai contando suas histórias. Não há um tratamento de imagem diferenciado como em Spielberg. A câmera observadora capta a cena como em outras sequências do filme. O cineasta recorre aos close-ups, aos planos-detulhe, a alguns poucos planos em plongée e contraplongée e a planos americanos. A câmera é mais estável e não se movimenta como em Spielberg, porém é seduzida pelo sangue e pela morte, pois as cenas de carnificina são expositivas.

Enquanto os soldados riem do tiro acidental, ouve-se o barulho de tanques de guerra. Um dos soldados, acreditando que os tanques são de aliados russos, dirige-se, sozinho, em direção ao inimigo. A mudança de perspectiva, ou seja, o registro do que o outro está vendo, é comum no cinema de Mikhalkov. O espectador observa o ocorrido pelos olhos do soldado russo e pelos do soldado alemão, que dentro do tanque o avista. Essa técnica é mencionada por Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica* (1985, p. 32) e data dos primórdios do cinema, mais precisamente a partir de 1900. Martin a considera uma artimanha, que na época era explorada através de uma lupa ou de um binóculo, e aqui pelo visor do tanque de guerra. A câmera assume o olhar do outro, oferecendo um diferente ponto de vista, invertendo a perspectiva narrativa. Mikhalkov não explora o recurso, apenas indica a inversão como

possível atrativo visual, ou, como afirma Martin, como um truque. Dessa forma, contudo, Mikhalkov confere vida ao inimigo, que vê e ouve e é capaz de orientar suas ações. O soldado russo passa a ser humano para o alemão. A cena intensifica a crueldade e o pragmatismo dos fascistas. Somente quando o tanque para e o soldado alemão mostra uma foto de Hitler é que o russo percebe a proximidade do inimigo. O soldado é esmagado pelo tanque alemão e a câmera projeta o sangue na neve.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

Cenas que provocam o riso norteiam a sequência. Os soldados do Kremlin lançam um tiro de canhão em direção aos alemães e acertam. Até então, eles só haviam visto um canhão nos livros. Os soldados festejam e em seguida o contra-ataque alemão aniquila o grupo. Há um intenso deslocamento visual, mostrando os tanques se aproximando e os russos sendo dizimados. As cenas são rápidas e quase rítmicas, intercaladas por diversos enquadramentos e planos. Essa mudança intensifica a realidade fílmica que Mikhalkov procura construir, pois faz transparecer o medo e as improvisações que os soldados enfrentam quando açoitados pelo inimigo.

Ouvem-se tiros e gritos, mas a nevasca encobre parte dos mortos. Os tanques se aproximam dos russos, exterminando-os. Kotov esfaqueia um soldado alemão, enquanto se esconde na trincheira para não ser morto pelos canhões. Nesse momento, há um corte para Mítia. A cena dura segundos e se volta para o campo de batalha, onde imperam o silêncio e o tique dos relógios. O momento pós-guerra é capturado por um plano fixo no relógio de um soldado que cede lugar a um travelling vertical com uma abertura de ângulo que revela o massacre ocorrido. A câmera se move lentamente, focalizando os relógios dos oficiais mortos

no confronto. Há uma referência simbólica ao relógio nessa cena explorada no decorrer do filme, relacionada ao valor financeiro e hierárquico do objeto. O barulho dos relógios aumenta progressivamente, enquanto a câmera apresenta, panoramicamente, o que restou dos soldados/oficiais russos. Poucos soldados sobrevivem. Mikhalkov constrói um clímax narrativo que eclode na explosão dos tiques de relógio e no silêncio, contrastando com o barulho ensurdecedor dos tiros e das bombas de cenas anteriores. O choque entre o antes e o depois é também explorado pela câmera, que agora acompanha, passiva, o resultado do confronto.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

A câmera contempla os sobreviventes: Vânia, Kotov, um soldado que foi cortado ao meio por um tanque, lembrando a cena de Spielberg, e um general com as vísceras expostas. A porta que Vânia havia carregado salvou sua vida. Milagrosamente, os dois personagens que escaparam do campo de concentração no início do filme sobrevivem novamente.

O capitão, antes de se matar, inquieta-se com a escassez de armas para defender o inimigo e com os 240 soldados do Kremlin que foram mortos em 15 minutos. Colheres com a frase “Volte para casa, Ivan” são jogadas por um avião e Kotov ajoelha-se e chora: ele não tem mais um lar. Uma câmera observadora continua a captar os soldados mortos e a destruição causada pela guerra. A mesma composição da cena anterior é aqui utilizada. Um travelling vertical acompanha os soldados mortos, até se fixar em um rapaz ainda vivo, mas com parte do corpo dilacerada. Um travelling para trás revela, mais uma vez, o espaço devastado pela guerra. O extenso terreno logo será coberto de neve e irá mascarar a tragédia ali ocorrida.

MIKHALKOV, Nikita. *Cansados pelo sol 2* (2010)

A cena é fictícia e retrata a violência do confronto entre soldados russos despreparados e a artilharia alemã. O fragmento em análise é linear, apesar de não ter relação direta com outras cenas e poder ser estudado como um bloco isolado. Os close-ups, os planos-detelhe e as panorâmicas são frequentes neste fragmento, auxiliando na retratação da guerra. As cenas de sangue e a câmera capturam o exato momento em que os soldados são mortos e os corpos dilacerados ocupam grande parte da sequência. A reiteração dessa tática como meio de reproduzir os horrores da guerra e imprimir veracidade confere certa plasticidade às cenas.

A cena de guerra analisada em *O resgate do soldado Ryan* assinalou o uso de técnicas cinematográficas condicionadas à reprodução mais fiel da guerra. Em Spielberg, há a

justaposição de cenas realistas, que conduzem a uma reflexão acerca da guerra, e de cenas que não utilizam, por exemplo, a câmera na mão. O contraste entre o realismo explícito na praia de Omaha e o restante da narrativa possibilita a exploração de mecanismos de percepção e de empatia.

Em Mikhalkov, o tom se mantém o mesmo e a explosão de cenas violentas e exageradas resulta mais num questionamento em relação às técnicas cinematográficas que à guerra em si. Contudo, a exploração do primeiro plano e do close-up, como meio de causar empatia e aproximar o espectador da narrativa, e do plano geral, para capturar o momento pós-guerra, aumenta a dramaticidade. As duas sequências comparadas nas obras de Spielberg e Mikhalkov desenvolvem um clímax narrativo que é comum nos filmes de guerra: a apresentação dos personagens, o confronto e a exposição do resultado da guerra. A forma pela qual os cineastas escolheram reproduzir a participação dos dois países na Segunda Guerra Mundial oferece ao espectador uma lição de cinema.

Em Mikhalkov, a descontinuidade narrativa e o desapego a um fio condutor coerente e lógico são priorizados em detrimento da proposta do cineasta, como já observado em filmes anteriores. A história é guiada pela fé e pelo modo como as pessoas a reencontram. A Rússia soviética de Mikhalkov se aproxima da de hoje, pois ambas questionam a relação fé/punição.

Indicar as manipulações históricas da sequência reduziria o valor do filme de Mikhalkov enquanto documento de análise histórica ou de proposta ideológica para o século XXI. De início, o fato de Kotov ter sobrevivido ao expurgo stalinista de 1936 comprometeria seu reaparecimento milagroso nas duas continuações. Ou, ainda, a sua reabilitação suspeita que resultou num ataque de 15 mil soldados desarmados à cidadela, que explode porque um soldado alemão foi morto por um *sniper* ao tentar matar uma aranha. Porém, a análise deste trabalho não questiona negativamente as liberdades artísticas feitas por Mikhalkov, mas sim como ele procurou, pela forma e pelo conteúdo, impor verossimilhança e autenticidade ao questionar a relação realidade/ficção. O mesmo acontece com Spielberg, que orientou a narrativa para uma coerência e uma dramaticidade que poderiam ser comprometidas se seguisse à risca a história oficial. Independentemente dessas manipulações, os dois filmes constituem exemplos de como o cineasta pode manipular a relação história/ficção através da imagem cinematográfica e do conteúdo e propor versões da história que muitas vezes não ocorreram. A harmonia da forma e do conteúdo persuade aqueles que encontram no cinema uma forma de se atualizar e entender o passado de diversos povos, o que questiona, ainda mais, a função do cinema como documento ou fonte histórica.

8. Conclusão

Nikita Mikhalkov é representante de artistas que, destemidos, enfrentaram debilidade e inconsistência existencial, em meio a incertezas e sofrimentos que revelavam, muitas vezes, indivíduos fátuos e desorientados. Aproximar-se de seu pensamento, mais abominado que venerado, é entender não somente a Rússia, mas o ser humano e sua relação com o próprio passado. A participação na vida política do país, a apologia de Putin, a publicação de um manifesto conservador e monarquista, o caráter emblemático de sua obra (propondo patriotismo e nacionalismo pelo olhar do passado), a forma blockbusteriana de seus filmes produzidos no momento pós-soviético e os cargos de destaque que ocupa na indústria cinematográfica russa constituem as principais críticas em relação à sua *persona* e obra. Arte e política são confluentes na obra mikhalkoviana.

Seus filmes, enquanto instrumento político e ideológico, revelam, alegoricamente, uma visão desmoralizante da Rússia pós-soviética e caminhos a ser seguidos, que jazem incrustados na sua proposta evangelizadora e moral. As relações história/ficção e forma/conteúdo são alicerces na exposição de sua proposta, fincada no idealismo e na nostalgia pelo passado czarista e por valores morais dos heróis do socialismo.

As obras e o pensamento de Nikita Mikhalkov levam a caminhos diferentes e por vezes contraditórios. O modo pelo qual o cineasta manipula a história em prol de sua ideologia política encontra reminiscências em discursos antigos sobre o papel da história no processo de formação de uma nação. O cinema, enquanto representação ou não da realidade, é um fascinante objeto de estudo e revela como os cineastas lidam com a história. No caso de Mikhalkov, é possível afirmar que o caráter político de seu discurso e a volta aos valores do czarismo refletem uma proposta que pouco se enquadra no mundo atual. Eleger um patriarca para os dias de hoje, como no Império Russo, é desconsiderar o progresso de quase um século em relação à sociedade czarista, formada principalmente de camponeses. Além disso, a apologia de uma moralidade arcaica que é cerceada pela repressão e pela liberdade condicionada aos valores impostos pelo Estado/Igreja é contrária à ideia de individualidade e consumismo inerente ao capitalismo. O ideal social deveria estar assentado num novo modelo que suprimisse as necessidades do homem moderno, e não no retorno a um governo despótico e repressor.

Outrossim, a facilidade de acesso à informação e o bombardeamento de imagens e símbolos dificultam a adesão de uma proposta que visa à reestruturação de valores morais e

comportamentais, principalmente quando eles são anacrônicos. A proposta do cineasta de estabelecer sua visão da Rússia através da imagem cinematográfica, alicerçada em um pensamento conservador e pró-monarquia, se reflete em filmes de orientação religiosa e moralista, encarando o espectador como um público a ser evangelizado e doutrinado. Daí a escolha do blockbuster como modelo de cinema no período pós-soviético, pois a forma é, como Stálin já havia percebido durante o Realismo Socialista, um meio de atrair e entreter o público, além de impor ideias e pensamentos. Mikhalkov considera o cinema um instrumento mediador e capaz de instaurar verdade e fé. Mesmo que o cinema constitua um meio de persuasão e imposição de ideias, sobretudo quando ele é uma alegoria do presente, a aplicação dos conceitos depende do público-alvo e de como ele apreende aquela dada realidade. A aplicabilidade de sua proposta na Rússia pós-soviética encontra barreiras que atestam tanto a transmutabilidade do homem e sua adaptação ao contexto atual, no caso o capitalismo, quanto o distanciamento em relação ao passado czarista. Seus filmes, impregnados de considerações morais, aproximam-se mais de contos de fadas ou de produções anacrônicas e deslocadas da Rússia do século XXI.

Muitos estudiosos considerariam Mikhalkov um oportunista, pois sua participação nas esferas política e artística conferem certos privilégios, principalmente pela sua amizade com Putin. Este trabalho, contudo, procurou esclarecer algumas de suas abordagens ideológicas e como o cinema é visto pelo diretor. Suas obras do período soviético certamente se distanciam daquelas do momento pós-soviético, principalmente a partir de *O barbeiro da Sibéria*. Se antes Mikhalkov produzia filmes mais experimentais e artisticamente complexos, o período pós-soviético será marcado pelos blockbusters. Essa proposta objetiva reestruturar a indústria cinematográfica russa, atrair o público ao cinema, construir narrativas que instiguem o patriotismo e o nacionalismo e buscar traços que sejam propriamente russos, afastando-se, assim, da impessoalidade do capitalismo.

A forma blockbusteriana é o traço que mais se destaca nas obras do período pós-soviético. A análise desses filmes levou em conta tanto a forma de fazer cinema quanto a recorrente manipulação do conteúdo nos filmes históricos. Esse fato pode ser justificado pela necessidade de adaptar o conteúdo a um modelo preestabelecido de cinema e criar uma narrativa envolvente e transparente.

Porém, como o último capítulo procurou mostrar, há uma distância significativa entre Mikhalkov e o cinema hollywoodiano de qualidade, como o de Spielberg. Mikhalkov permanece no lugar-comum do cinema comercial, apostando nos efeitos especiais, na construção de personagens carismáticos e em sets grandiosos como meio de atrair o público

jovem ao cinema. Por via da forma blocksbuteriana é que Mikhalkov poderia encontrar receptividade e atenção ao mesmo tempo em que promoveria sua proposta. Contudo, ele atraiu críticas negativas e algumas poucas positivas, estas apenas daqueles que desconstruíram seus filmes em busca de respostas ou aceitaram a forma e o conteúdo sem maiores questionamentos, como acontece no cinema comercial.

Assim, Mikhalkov se aproxima do cinema hollywoodiano na apropriação das convenções do gênero, mas se distancia muito de Spielberg. Nesse sentido, a comparação é simplista e oportunista, transferindo, propositadamente, os holofotes de Spielberg para Mikhalkov. É claro que, dentro do cenário russo de produção de cinema, Mikhalkov se destaca pela produção de obras grandiosas, podendo assim justificar a comparação. Entretanto, apropriar-se de técnicas recorrentes a um gênero não necessariamente garante a qualidade e o sucesso, pois as extrapolações, a falta de um fio narrativo coerente e as diversas referências religiosas distanciam os dois cineastas ideológica e esteticamente, principalmente em relação ao cinema histórico.

Em termos de ideologia, e considerando *O barbeiro da Sibéria* o maior representante de sua proposta no período pós-soviético, o cinema de Mikhalkov é uma tentativa de instigar o questionamento em relação ao tempo presente através de uma viagem a diferentes momentos da história, o que, por si só, já constitui uma proposta ousada, porém digna. Resgatar o que é russo ou a “alma russa” está na matriz de seu pensamento. A forma cinematográfica é apenas o meio de promover ideias e ideologias e atrair o maior número de simpatizantes, sejam estrangeiros, sejam domésticos.

Mikhalkov materializa sua proposta da forma que lhe é possível, distanciando-se da ideologia imposta em alguns personagens do período soviético, como Platonov e Oblómov, ícones da improdutividade e da dissolução de sonhos e ideias. Contudo, sua participação na vida política excede seu propósito artístico e o espectador/crítico não sabe se está diante de um cineasta ou de um político.

Filmografia de Mikhalkov (direção)

12 (Dvenádsat, 2007)

Produção: Agência Federal de Cultura e Cinema (Rússia), TriTe

Duração: 153 min.

Orçamento: U\$ 4 milhões

Lançamento: 20/9/2007

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Leonid Verescháguin, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Vladímir Opelians

Compositor: Eduard Artémiev

Adaptação: Baseado no filme *Doze homens e uma sentença* (12 angry men), de Sidney Lumet

Protagonistas:

Jurado 1 – Serguêi Makovétski

Jurado 2 – Nikita Mikhalkov

Jurado 3 – Serguêi Garmach

Jurado 4 – Valentín Gaft

Jurado 5 – Alekséi Petrenko

Jurado 6 – Iúri Stoiánov

Jurado 7 – Serguêi Gazárov

Jurado 8 – Mikhail Efrémov

Jurado 9 – Alekséi Gorbunov

Jurado 10 – Serguêi Artsibáchev

Jurado 11 – Viktor Verjbítskii

Jurado 12 – Roman Madiánov

Alguns dias na vida de I.I. Oblómov (Néskolko dnei iz jízni I.I. Oblóмова, 1979)

Produção: Mosfilm, Sovexportfilm, Satra

Duração: 134 min.

Lançamento: 8/9/1980

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Aleksandr Adabachian, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Adaptação: Baseado no romance *Oblómov*, de Ivan Gontcharóv

Protagonistas:

Ilhiá Illitch Oblómov – Oleg Tabakov

Andréi Ivanovitch Chtolts – Iuri Bogatyrióv

Olga – Elena Solovéi

Zakhar – Andréi Popóv

Anna dos 6 aos 18 (Anna: ot chesti do vosemnádsati, 1994)

Produção: Coprodução Rússia/França, Camera One, TriTe

Duração: 100 min.

Lançamento: 15/3/1995

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Vadim Iússov, Vadim Álissov, Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Anna Mikhalkova
Nadejda Mikhalkova
Nikita Mikhalkov
Artiom Mikhalkov

Barbeiro da Sibéria, O (Sibírski tsiriúlnik, 1998)

Produção: Coprodução Rússia/França, TriTe

Duração: 179 min.

Orçamento: U\$ 35 milhões

Lançamento: 20/2/1999

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Nikita Mikhalkov, Rustam Ibraguimbékov

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Jane Callahan – Julia Ormand
Andréi Tostói – Oleg Ménchikov
Mc Cracken – Richard Harris
General Radlov – Alekséi Petrenko
Duniacha – Anna Mikhalkova

Cansados pelo sol (Utomliónnye sóntsem, 1994)

Produção: Coprodução Rússia/França

Duração: 151 min.

Orçamento: U\$ 2,8 milhões

Lançamento: 31/8/1994

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Nikita Mikhalkov, Rustam Ibraguimbékov

Diretor de fotografia: Vilen Kaliuta

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Serguêi Petróvitch Kotov – Nikita Mikhalkov
Dmítri Andreebitch Arcentev (Mítia) – Oleg Ménchikov
Marússia – Engeborba Darkunaite
Nádia – Nádia Mikhalkova
Festivais: Oscar (melhor filme estrangeiro), 1995

Cansados pelo sol 2: Êxodo (Utomliónnye sóntsem: predstoiánie, 2010)

Produção: TriTe, Camera One, Canal+

Duração: 181 min.

Orçamento: U\$ 45 milhões

Lançamento: 22/4/2010

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Leonid Verescháguin, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Eduard Volodárski

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Serguêi Petróvitch Kotov – Nikita Mikhalkov
Dmítri Andreebitch Arcentev – Oleg Ménchikov

Nádia Kótova – Nadejda Mikhalkova
Marússia – Viktória Tolstogánova

Cansados pelo sol 3: Cidadela (Utomliónnye sóntsem: tsitadel, 2010)

Produção: TriTe, Estúdio Barrandov, Prague

Duração: 157 min.

Orçamento: U\$ 45 milhões

Lançamento: 5/5/2011

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Leonid Verescháguin, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Vladímír Opelians

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Serguêi Petróvitch Kotov – Nikita Mikhalkov

Dmítiri Andreebitch Arcentev – Oleg Ménchikov

Nádia Kótova – Nadejda Mikhalkova

Marússia – Viktória Tolstogánova

Cinco noites (Piát vetcherov, 1979)

Produção: Mosfilm, Satra, Sovexportfilm

Duração: 103 min.

Lançamento: 4/6/1979

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Aleksandr Adabachian, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Adaptação: Baseado na peça de Aleksandr Moisséievitch Volódin

Protagonistas:

Tamara Vassílievna – Liudimila Gúrtchenko

Aleksandr Petróvitch Ilhin – Stanislav Liubchin

Zoia – Valentina Telítchkina

Kátia – Larissa Kuznetsova

Slava – Igor Nefiódov

Conhecido entre os alheios, o alheio entre os conhecidos, O (Svói sredi tchujikh, tchujói sredi svoikh, 1974)

Produção: Mosfilm

Duração: 97 min.

Lançamento: 11/11/1974

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Eduard Volodárski, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Egor Chílov – Iuri Bogatyrión

Andréi Zabélin – Serguêi Chakúrov

Stepan Lipiáguin – Nikolai Pastukhov

Aleksandr Brilov – Nikita Mikhalkov

Conversas privadas (Bez svidételei, 1983)

Produção: Mosfilm

Duração: 95 min.

Lançamento: 19/8/1983

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Nikita Mikhalkov, Sófia Prokófieva, R. Fataliev

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Adaptação: Baseado na peça de Sófia Prokófieva

Protagonistas:

Ele – Mikhail Uliánov

Ela – Irina Kúptchenko

Escrava do amor (Rabá liubvi, 1975)

Produção: Mosfilm

Duração: 94 min.

Lançamento: 9/1976

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Friedrikh Gorenstein, Andrei Mikhalkov-Kontchalóvski

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Olga Voznessénskaia – Elena Solovéi

Viktor Potóstki – Rodion Nakhapétov

Alexandr Kaliáguin – Aleksandr Kaliáguin

Olhos negros (Ótchi tchórnye, 1987)

Produção: Coprodução Itália/Rússia, Trite

Duração: 117 min.

Lançamento: 25/9/1987

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Aleksandr Adabachian, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Franco di Giacomo.

Compositor: Francis Ley

Adaptação: Baseado na obra *A dama do cachorrinho*, de Antón Tchekhov

Protagonistas:

Romano – Marcello Mastroianni

Elisa – Silvana Mangano

Anna – Elena Safónova

Parentes, Os (Rodniá, 1982).

Produção: Mosfilm

Duração: 98 min.

Lançamento: 7/1/1983

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Viktor Merejko

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Maria Konoválova – Nonna Mordíukova

Nina - Svetlana Kriutchkova
Iuri Nikolaievitch Liápin – Andréi Petrov
Stássik – Iuri Bogatyrióv.

Peça inacabada para piano mecânico (Neokóntchennaia piessa dlia mekhanítcheskogo pianino, 1976)

Produção: Mosfilm, Inter Alliaz Film

Duração: 103 min.

Lançamento: 5/9/1977

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Aleksandr Adabachian, Nikita Mikhalkov

Diretor de fotografia: Pável Lébechev

Compositor: Eduard Artémiev

Adaptação: Baseado na peça *Platonov*, de Antón Tchekhov

Protagonistas:

Mikhail Vassilievitch Platonov – Aleksandr Kaliáguin

Sófia Iegórovna – Elena Solovéi

Sáchenko Platónova – Ievguênia Gluchenko

Serguêi Pavlovitch Voinítsev – Iuri Bogatyrióv

Urgá – Uma paixão no fim do mundo (Urgá, 1991)

Produção: Coprodução França, União Soviética: CNE, Camera One, Aria

Duração: 120 min.

Lançamento: 25/9/1991

Diretor: Nikita Mikhalkov

Roteiro: Nikita Mikhalkov, Rustam Ibraguimbékov

Diretor de fotografia: Vilen Kaliuta

Compositor: Eduard Artémiev

Protagonistas:

Pagma – Badema

Gombo – Bayaertu

Serguêi – Vladímir Gostiúkhin.

Filmografia citada (ordem alfabética)

1612: Crônicas de um tempo de dificuldades (1612: Khróniki smútnovo vrémeni, 2007).

Direção: Vladímir Khotinenko.

Alexandra (Aleksandra, 2007). Direção: Aleksandr Sokúrov.

Amistad (1997). Direção: Steven Spielberg.

Aventuras de Krosh, As (Priklíutcháia Krocha, 1961). Direção: Guénrikh Oganissian.

Balada do soldado, A (Ballada o soldate, 1959), de Grigóri Tchukhrai.

Band of brothers (2001). Direção: David Frankel e Mikael Salomon.

Bastardos inglórios (Inglourious basterds, 2009). Direção: Quentin Tarantino.

Brat (Brat, 1997). Direção: Alekséi Balabánov.

Brigada, A (Brigada, 2002). Direção: Alekséi Sidorov.

Cartas para Iwo Jima (Letters from Iwo Jima, 2006). Direção: Clint Eastwood.

Casa de tolos (Dom durakov, 2002). Direção: Andréi Kontchalóvski.

Cavalgada com o diabo (Ride with the devil, 1999). Direção: Ang Lee.

Círculo de fogo (Enemy at the gates, 2001). Direção: Jean-Jacques Annaud.

Círculo de poder (The inner circle, 1991). Direção: Andréi Kontchalóvski.

Comissária, A (Komissar, 1967). Direção: Aleksandr Askóldov.

Conquista da honra, A (Flags of Our Father, 2006). Direção: Clint Eastwood.

Conselheiro de Estado, O (Státski soviétnik, 2005). Direção: Filipp Iankóvski.

Cuco (Kukuchka, 2002). Direção: Aleksandr Rogójkin.

Dama do cachorrinho, A (Dama s sobátchkoi, 1960). Direção: Ióssif Khéifits.

Diuba-diuba (1992) Direção: Aleksandr Khvan.

Encouraçado Potiómkin (Bronenósets Potiómkin, 1925). Direção: Serguêi Eisenstein.

Estrela, A (Zvezdá, 2002). Direção de: Nikolai Lébedev.

Eu ando por Moscou (Ja shagáiu po Moskvé, 1963). Direção: Gueórgi Danélia.

Felicidade de Ássia, A (Istória Ássi Kliátchinoi, kotóraia liubila, da ne vychla zámuj, 1966). Andréi Kontchalóvski.

Fortaleza de Brest, A (Bréstckaia krépost, 2010). Direção: Aleksandr Kott.

Franz e Polina (Frants + Polina, 2006). Direção: Mikhail Segal.

Grande cidadão, O (Velíki grajdanin, 1938). Direção: Fridrikh Ermler.

Greve, A (Statchka, 1925). Direção: Serguêi Eisenstein.

Guarda-costas de Stálin, O (Ja slujil v okhrane Stálina, ili Opyt dokumentálnoi mifológui, 1990). Direção: Semion Aránovich.

Guardiões da noite (Notchnói dozor, 2004). Direção: Timur Bekmambétov.

Guardiões do dia (Dnevnói dozor, 2006). Direção: Timur Bekmambétov.

Guerra, A (Voiná, 2000): Direção: Alekséi Balabánov.

Guerreiro de Genghis Khan, O (Mongol, 2007). Direção: Serguêi Bodrov.

Homem com uma câmara, Um (Tchelovek s kinopparatom, 1929). Direção: Dziga Vertov.

Homem que não vendeu sua alma, O (A man for all seasons, 1966). Direção: Fred Zinnemann.

Hurricane: O furacão (The hurricane, 1999). Direção: Norman Jewison.

Intolerância, A (Intolerance: Intolerance: Love's Struggle Throughout the ages, 1916). Direção: D.W. Griffith.

Ladrão, O (Vor, 1997). Direção: Pável Tchukhrai.

Lista de Schindler, A (Schindler's list, 1993). Direção: Steven Spielberg.

Mãe, A (Mat, 1926). Direção: Vsévolod Pudóvkin.

Mississippi em chamas (Mississippi burning, 1988). Direção: Alan Parker.

Moscou não acredita em lágrimas (Moskvá slezam ne viérit, 1979). Direção: Vladímír Menchóv.

Mulher em Berlim, Uma (Eine Frau in Berlin, 2008). Direção: Max Färberböck.

Náufrago (Cast away, 2000). Direção: Robert Zemeckis.

Nuvens sobre Borsk (Tútchi nad Bórskom, 1960). Direção: Vassíli Ordínski.

Outubro (Oktiábr, 1927). Direção: Serguêi Eisenstein.

Pacífico (The pacific, 2010). Direção: Jeremy Podeswa, Timothy Van Patten e David Nutter.

Pianista, O (The pianist, 2002). Direção: Roman Polanski.

Platoon (1986). Direção: Oliver Stone.

Prisioneiro das montanhas, O (Kavkázski pliénnik, 1996). Direção: Serguêi Bodrov.

Queda de Berlim, A (Padénie Berlina, 1949). Direção: Mikhail Tchiauréli.

Quando voam as cegonhas (Letiat juravli, 1957). Direção: Mikhail Kalatózov.

Réquiem a Lênin (Kinoglaz, 1924) Direção: Dziga Vertov.

Rússia que perdemos, A (Rossía, kotóruu mi poteriáli, 1992). Direção: Stanisláv Govorúkhin.

Sol brilha para todos, O (Sontse sviétit vsem, 1959). Direção: Konstanstin Vóinov.

Tchapáiev (1934). Direção: Geórgui Vassíliev e Serguêi Vassíliev.

Tigre branco (Béli tigr, 2012). Direção: Karen Chakhnazárov.

Tio Vânia (Diádia Vânia, 1971). Direção: Andréi Kontchalóvski.

Titanic (Titanic, 1997). Direção: James Cameron.

Vá e veja (Idi i smotri, 1985). Direção: Elem Klímov.

Referências bibliográficas

- ALEX, Serguei. Aesthetics without law: Cinematic bandit in post-Soviet space. *The slavic and East European Journal*, vol. 51, nº 2. Special Forum Issue: Resent, reassess and reinvent: The three R's of post-Soviet cinema, p. 357-390, 2007.
- ALLENSWORTH, Wayne. *The Russian question: Nationalism, modernization, and post-communist Russia*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 1-20.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Homero de Freitas. O realismo socialista e suas (in)definições in *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP/ FFLCH/DTLLC, 1996, p. 152-165.
- ARVEDLUND, Erin E. *Russia strikes back with a blockbuster trilogy*. New York Times, 2004. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2004/07/21/movies/russia-strikes-back-with-a-blockbuster-trilogy.html?pagewanted=all&src=pm>>. Último acesso em 20 de jan. 2013.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BALDWIN, Chris. *Action movie an allegory for Putin's Russia*. Reuters: Moscow, 2007. Disponível em <<http://www.reuters.com/article/2007/11/03/idUSIndia-30309520071103>>. Último acesso em 20 de jan. 2013.
- BARNER-BARRY, Carol; HODY, Cynthia. *Soviet Marxism-Leninism as mythology*. Political Psychology. International Society of Political Psychology, vol. 15, nº. 4, 1994. P. 609-630. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3791623>>. Último acesso em 20 de jan. 2013.
- BARRATT, Andrew; CLOWES, Edith W. *Gorky, glasnost and perestroika: the death of a cultural superhero?* Soviet Studies, vol. 43. nº. 6, p. 1123-1142
- BARTHES, Roland. *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil (1957) 1999, p. 131-178.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. Original em alemão: Auswahl in Drei Bänden.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERDIÁEV, Nikolai. A Ideia russa: Problemas básicos do pensamento russo do século XIX e do início do século XX in *Revista de Estudos Orientais* 4. Trad. Elena Vássina e José Veríssimo Mata. São Paulo: DLO/FFLCH/USP, 2003, p. 213-222.
- BEUMERS, Birgit. *Directory of world cinema: Russia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- _____. *Burnt by the sun*. Nova York: I.B.Tauris, 2000.
- _____. *Russia on reels: The Russian idea in post-Soviet cinema (KINO: The Russian Cinema Series)*. Nova York: I. B. Tauris, 1999.

_____. *Soviet and Russian blockbuster: A question of genre?* London: Slavic Review, vol. 62, n° 3, 2003, p.441-454.

BIGGART, John. *Kirov before revolution*, Soviet Studies. vol. 23, n° 3, 1972, p. 345-372.

_____. The Astrakhan Rebellion: An Episode in the Career of Sergey Mironovich Kirov. *The Slavonic and East European Review*, vol. 54, n° 2, 1976, p. 231-247.

BODNAR, John E. *Remaking America: Public memory, commemoration, and patriotism in the twentieth century*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: An introduction*. Fifth edition. New York: Macgraw Hill, 1997.

BOSTON, Mariya. *Speaking in tongues: Poetic language in Nikita Mikhalkov's Burnt by the sun*. KinoKultura: Issue 28, 2010. Disponível em <<http://www.kinokultura.com/2010/28-boston.shtml>>. Último acesso em 15 de jun. 2010.

BOYKO, Okasana. *Director's directive*. Question more, 2010. Disponível em <<http://rt.com/politics/mikhalkov-political-manifesto-democracy/>>. Último acesso em 11 de jan. 2013.

BOYM, Svetlana. *Common places: mythologies of everyday life in Russia*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

_____. *Stalin's cinematic charisma: Between history and nostalgia*. Slavic Review, vol. 51, n° 3, 1992, p. 536-543

_____. *The future of nostalgia*. NY: Basid Books, 2010.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAREY, Scott. *Dissent and repression during the Brezhnev era*. Adelaide: University of Adelaide, 2000.

CASSIDY, Julie A. Kirov and death in "The Great Citizen": The fatal consequences of linguistic mediation. *Slavic Review*, vol. 64, n° 4, 2005, p. 799-822

CAVALIERE, Arlete Orlando. A Rússia entre Oriente e Ocidente in *Revista de Estudos Orientais 4*. São Paulo: DLO/FFLCH/USP, 2003, p. 127-145.

CHEKHOV, Anton. *The Lady with the dog and other stories*. Translated by Constance Garnett. Digireads, 2009. Versão digital disponível em Amazon Digital Services.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Procedimento in TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura – formalistas russos*. 1ª ed. 2ª reimpr. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

CODY, Gabrielle. H.; SPRINCHORN, Evert. (Ed.) *The Columbia encyclopedia of modern drama*, Vol. 1. New York: Columbia University Press, 2007. p. 241-5

CONDEE, Nancy. No glory, no majesty or honour: The Russian Idea and inverse value in *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*. Ed. Birgit Beumers, I. B. Tauris, 1999. P. 25-33.

_____. *The imperial trace: Recent Russian cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

COSTA, Antônio (Ed.) *Imagem*. Nº 2, Lisboa: Kodak Portuguesa, 2000.

DAGANSKAIA, Patricia. *Two brothers, at war and in peace*. Los Angeles Times, 1999. Disponível em <<http://articles.latimes.com/1999/jun/20/entertainment/ca-48222>>. Último acesso em 10 de nov. 2012.

DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist cinema and the production of history: museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DOBROLIÚBOV, Nikolai. What is oblomovism? *Selected philosophical essays* (Moscow, 1956) Foreign Languages Pub. 1956 Moscow. Disponível em <<https://www.amherst.edu/media/view/297815/.../Dobroliubov.pdf>>. Último acesso em 15 de jan. 2013.

DUBROVSKY, A.M.; BRANDENBERGER, D.L. The people need a tsar: The emergence of national bolshevism as Stalinisti, 1931-1941. *Europe-Asia Studies*, vol. 50, n°. 5, 1998, p. 873-892

ENGLUND, Will. *Russia buries its last czar closure*: President Yeltsin's eulogy for a czar murdered in 1918 turns a dubious funeral into a historic ending. Sun Foreign Staff: The Bastimore Sun, 1998. Disponível em <http://articles.baltimoresun.com/1998-07-18/news/1998199083_1_russia-historic-event-political-poison>. Último acesso em 10 de jan. 2013.

EREMEEVA, Jennifer. *Panquecas anunciam chegada do sol*. Gazeta Russa, 2011. Disponível em <http://gazetarussa.com.br/articles/2011/02/21/panquecas_anunciam_chegada_do_sol_12111.html>. Último acesso em 03 de jan. 2013.

FERRO, Mark. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORE, Stephen. *The perils of patriotism: the combat war film as genre and southern comfort as generic self-immolation*, Australian Journal of Cultural Studies, Vol. 2, N° 2, 1984, p. 40-60. Disponível em <http://humanities.curtin.edu.au/schools/MCCA/ccs/AJCS_journal/J2V2/J2V2The%20Perils%20of%20Patriotism%20%20The%20Combat%20War%20Film%20as%20Genre.htm>. Último acesso em 15 de dez. 2012.

GIANNETTI, Louis. *Understanding movies*. Prentice Hall College Div, 10 edition, 2005.

GONCHAROV, Ivan Aleksandrovich. *Oblomov*. Art & Poetry Publishing, 2011. Trad. Charles James Hogarth. Versão digital disponível em Amazon Digital Services.

GRAFFY, Julian (1993), 'Unshelving Stalin: After the period of stagnation' in Richard Taylor and Derek Spring (ed.), *Stalinism and Soviet cinema*, London: Routledge, p. 212-27.

GUDKOV, Lev. *The fetters of victory: How the war provides Russia with its identity*. Disponível em <<http://www.eurozine.com/articles/2005-05-03-gudkov-en.html>>. Último acesso em 15 de jun. 2010.

HASHAMOVA, Yana. Mobilizing internal forces: the idealized past and culture in *Pride and Panic*: Russian imagination of the West in post-Soviet film, Chicago: University of Chicago Press, 2007. p. 63-66.

_____. *Two visions of a usable past in (op)position to the west: Mikhalkov's The barber of Siberia and Sokurov's Russian ark*. Russian Review, vol. 65, n°. 2, 2006. P. 250-266.

HOLLANDER, Paul. Reflections on Communism: Twenty years after the fall of the Berlin Wall. *Center for global liberty and prosperity: Development policy analysis*, n° 11. Cato Institute, November 2009.

HORTON, Andrew; BRASHINSKY, Michael. *The zero hour: glasnost and soviet cinema on transition*. Princeton: Oxford University Press, 1992.

KALIKHMAN, Dmitri. *Nikitomikhalkovshchina: Istoricheskaya Pamiat' Ili Sotvorenie Mifa, Dva Vzgliada Na Russkoe Proshloe*. Moskva: Probel, 2011.

KAVKAZA, Vestinik. *The situation in the country - chaos or revival*, 2012. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=jHgR-92IZQ0>>. Último acesso em 15 de nov. 2012.

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet society*. From the Revolution to the Death of Stalin. London, New York: I. B. Tauris, 2001.

KHRUSCHEV, Nikita Serguêievitch. *Special report to the 20th congress of the communist party of the Soviet Union*. NY: New Leader, 1956. Disponível em <<http://archive.org/details/TheCrimesOfTheStalinEraSpecialReportToThe20thCongressOfThe>>. Último acesso em 15 de set. 2012.

KRASNOW, W. George. *A new conservative manifesto for Russia*. FGF E-Package Russian-American Samizdat, 2010. Disponível em <<http://www.fgfbooks.com/Krasnow-W.George/2010/Krasnow101215.html>> Último acesso em: 16 de jul. 2012

KRASNOW, W. George. *Nikita Mikhalkov's conservative manifesto: Whither Russia?* American Chronical, 2010. Disponível em <<http://www.americanchronicle.com/articles/view/205742>>. Último acesso em 10 de nov. 2012.

KUPFER, Peter. *Film music and the construction of Post-Soviet collective identity: Nikita Mikhalkov's *Burnt by the sun**. University of Chicago, 2006, p. 12-24. Disponível em <<https://letterpress.uchicago.edu/index.php/voicexchange/article/view/25>>. Último acesso em 10 de nov. 2012.

LACEY, Nick. *Image and representation: key concepts in Media studies*. NY: Palgrave Macmillan, 2009, p. 190-196.

LADYGINA, Yuliya. *Nikita Mikhalkov's cinematic verdict on contemporary Russia*. Reconstruction, vol. 11, nº. 4, 2011.

LALOR, Brian. *Examination of the Kirov assassination*, 2006. Disponível em <<http://artsci.drake.edu/dussj/2006/lalor.pdf>>. Último acesso em 10 de nov. 2012.

LARSEN, Susan. In search of an audience: The new Russian cinema of reconciliation in *Consuming Russian: Popular culture, sex and society since Gorbachev*, 1999, p. 192-216.

LARSEN, Susan. *National identity, cultural authority, and the post-Soviet blockbuster: Nikita Mikhalkov e Aleksei Balabanov*. Slavic Review, vol. 62, nº 3. The American Association for the advancement of Slavic Studies, 2003, p. 491-511.

LAWTON, Anna. *Before the fall: Soviet Cinema in the Gorbachev years*. Washington: New Academia Publishing LLC, 2002

_____. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. *The red screen: politics, society, art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992.

LENOE, Matt. *Did Stalin kill Kirov and does it matter?* The Journal of Modern History, vol. 74, nº. 2, 2002, p. 352-380.

LEYDA, Jay. *KINO – A history of the Russian and Soviet film: A study of the development of Russian cinema, from 1896 to the present*. New Jersey: Princeton University, 1983.

LIPOVETSKY, Mark. *Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period*. *The Slavic and East European Journal* , vol. 48, nº. 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today, 2004, p. 356-377. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3220066>>. Último acesso em 15 de jul. 2012.

- LOTMAN I. M. 1984. The poetics of everyday behaviour in Russian eighteenth-century culture in *The semiotics of Russian culture*. Edited by Ann Shukman (Michigan Slavic Contributions 11.). Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan. 1984.
- MARAÑÓN, Igor Barrenetxea. *Guerras olvidadas: Chechenia*. Entelequia, Revista Interdisciplinar, nº. 11, 2011, p. 23-40.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MCDANIEL, Tim. *The agony of the Russian Idea*. Princeton: New Jersey, 1996.
- MCMAHON, Colin. *Hopes Of Russian film industry ride with 'Barber'*, 1999, Tribune Foreign Correspondent. Disponível em <http://articles.chicagotribune.com/1999-03-10/features/9903100345_1_russian-film-barber-nikita-mikhalkov>. Último acesso em 10 de nov. de 2012.
- MCREYNOLDS, Louise; NEUBERGER, Joan (ed.). *Imitations of life: Two centuries of melodrama in Russia*. London: Duke University Press Durham & London, 2002.
- MESROPOVA, Olga. Crime, byt and fairy tales: Daria Dontsova and post-Soviet ironical detective fiction. *The Slavic and East European Journal*, vol. 52, nº. 1, 2008, p. 113-128
- MIKHALKOV, Nikita. *An interview with Nikita Mikhalkov*. Sony pictures classics, 1995. Disponível em <<http://www.sonypictures.com/classics/burntbysun/misc/interview.html>>. Último acesso em 15 de jun. 2012.
- MIKHALKOV, Nikita. *Pravo i pravda: Manifest prosveschónnogo konservatizma*. Moskvá, 2010. P. 1-5. Disponível em <<http://polit.ru/exchange/manifest.pdf>>. Último acesso em 10 de jun. 2012.
- MONASTIREVA-ANSDELL, Elena. *Redressing the Commissar: Thaw cinema revises Soviet structuring myths*. Russian Review, vol. 65, nº. 2, 2006, p. 230-249
- MURTY, Govindini. *A dangerous new nationalism in Russian Cinema?* Libertas - Film magazine, 2010. Disponível em <<http://www.libertasfilmmagazine.com/a-dangerous-new-nationalism-in-russian-cinema/>>. Último acesso em 10 de set. 2012.
- NEARY, Sarah. *Romney's anti-Russia speech sparks enthusiasm from Russia*, The voice of Russia. 2012. Disponível em <http://english.ruvr.ru/2012_09_21/Romney-s-anti-Russia-speech-sparks-enthusiasm-from-Russia/>. Último acesso em 10 de nov. 2011.
- NEUBERGER, Joan. Between Public and Private: Revolution and Melodrama in Nikita Mikhalkov *Slave of Love in Imitations of Life: Two centuries of Melodrama in Russia*, Louise McReynolds and Joan Neuberger (eds.), Durham and London: 2002, p. 259-282.
- NICOLAEVSKY, Boris. *Letter of an old Bolshevik*. The Key to the Moscow trials. NY: Rand School Press, 1937.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Trad. Marco A. Casanova, 2003.
- _____. *Para além do Bem e do Mal - Prelúdio a uma filosofia do futuro*. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 95-96.
- _____. *On the Advantage and Disadvantage of History for Life*, Cambridge: Hackett Pub Co, 1980
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares in *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC*. São Paulo, SP, 1981, p. 7-28.
- NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. P. 1-10.

- NORRIS, Stephen M. *Nikita Mikhalkov: Burnt by the Sun 2: Exodus* (Utomlennye sóntsem 2: Predstoianie). Kinocultura, issue 30, 2010. Disponível em <<http://www.kinocultura.com/2010/30r-bbts2.shtml>>. Último acesso em 15 de nov. 2012.
- _____. *Blockbuster history in the new Russia: Movies, Memory, and Patriotism*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- _____. *Russia makes the wrong choice for the Oscars*, 2012. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/opinion/8992732/Russia-Oscarcontender.html>>. Último acesso em 30 de nov. 2012.
- PINTO, Maria Izaura Rodrigues. *A cena aberta: multiplicidade polifônica nas narrativas de Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll*. Soletas, ano IV, n° 07. São Gonçalo: UERJ, jan./jun.2004, p. 9-17.
- PROKHOROV, Alexander. From family reintegration to carnivalistic degradation: dismantling soviet comunal myths in Russian cinema of the mid-1990s. *The Slavic and East European Journal*, vol. 51, n° 2, Special Forum Issue: Resent, Reassess, and Reinvent: The Three R's of Post-Soviet Cinema, 2007, p. 272-294.
- RICHARDON, William Harrison. *Planning a model Soviet city: Transforming Vladivostok under Stalin and Brezhnev*. California: University Santa Barbara, vol. 8, n°: 1, 2011, p. 129-142.
- RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ROYER, A; BISSONI, A; JOAQUIM, J; BRASIL, Larissa. *Processos de Moscou e os campos de concentração russos*. Curitiba: Faculdade de Direito de Curitiba, 2010.
- SANFORD, Goerge. *Katyn and the Soviet massacre of 1940: Truth, justice and memory*. Basess/ Routledge Series. Russian and East European Studies, 2009, p. 1-5.
- Said, E. W. The Public Role of Writers and Intellectuals in *The Public Intellectual*, Blackwell Malden: Publishers Ltd, Malden, 2008.
- SANTOS, Nivaldo dos. *Contos de Odessa: o realismo grotesco de Isaac Bábel*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2005.
- SCHNEIDER, Otto. *História da Rússia*. Rio de Janeiro: Panamericana, 1944.
- SCHMID, Ulrich. *Nikita Mikhalkov, Russia's political mentor*. Russian Analytical Digest, 90, Center for Security Studies (CSS), ETH Zurich; Research Centre for East European Studies, University of Bremen; Institute of History, University of Basel, 2011. Disponível em <http://www.css.ethz.ch/publications/DetailansichtPubDB_EN?rec_id=1609>. Último acesso em 10 de nov. 2012.
- SMITH, Kathleen. *Mythmaking in the new Russia: Politics and memory during the Yeltsin era*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, p. 1-10; 158-172.
- SORLIN, Pierre. A mirror for fascism. How Mussolini used cinema to advertise his person and regime. *Historical journal of film, radio and television*, vol. 27, n° 1, 2007, p. 111-117
- _____. *El cine, reto para el historiador*. Istor, n° 20, México, 2005.
- _____. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STOLT, Robert. *History on screen: shaping national identity in Mikhalkov's cinema*. University of St. Andrews: Grin, 2010.
- STRAUSS, Claude Levi. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1989.

STRAUSS, Claude Levi. The structural study of myth. *The Journal of American Folklore*, vol. 68, nº. 270, Myth: A Symposium, University of Illinois Press, 1955, p. 428-444.

TCHEKHOV, Anton Pavlovich. *A dama do cachorrinho*. Trad. Bóris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 314-34.

TEIXEIRA, Maria Teixeira (coordenação). *Platonov – Manual de Leitura*. Centro de Edições do São Paulo: TNSJ, 2008.

THOMPSON, W.J. *Khrushchev and Gorbachev as reformers: A comparison*. British Journal of Political Science, vol. 23, nº 1, 1993, p. 77-105.

TOMKIW, Lydia. *An unpredictable past: Constructing a historical narrative in post-Soviet Russia*. Connecticut: Wesleyan University, 2011.

TOPLIN, Robert Brent. *In defense of Hollywood reel history*. Kansas: University Press of Kansas, 2002.

TSK. *History of the communist party of the Soviet Union*. Edited by A commission of the C.C. of the C.P.S.U. London: Greenwood Press, 1976, p. 105-117.

TURK, Bahadır. H. *From intellectuals to doxosophers: Edward Said and the future of intellectual*. International Journal of Business and Social Science, vol. 2 nº. 21, 2011, p. 195-204.

VOLKOGONOV, Dmitri. *Os sete chefes do Estado soviético*. Edição inglesa Harold Shukman; tradução Joubert de Oliveira Brizida. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

WADDELL, Terrrie. *Mis/takes: archetype, myth and identity in screen fiction*. New York: Routledge, 2006.

WHITEHOUSE, Tom. *Film aims to rekindle Russia's dying pride*. The Guardian, 1999. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/world/1999/feb/19/5>>. Último acesso em 10 de jun. 2012.

WOOD, Elizabeth. *Performing memory: Vladimir Putin and the Celebration of WWII in Russia*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2011

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O labirinto da inveja*. Abril de 1983. Vol. 2. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, p. 72.

YASMANN, Victor. *Russia: Nostalgia for USSR increases*. Radio Free Liberty, 2006. Disponível em <<http://www.rferl.org/content/article/1073655.html>>. Último acesso em 13 de nov. 2012.

YOUNGBLOOD, Denis J. *Russian war films on the cinema front, 1914-2005*. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

ZHURZHENKO, Tatiana. *Heroes into victims*. The Second World War in post-Soviet memory politics. Eurozine, 2012. Disponível em <<http://www.eurozine.com/articles/2012-10-31-zhurzhenko-en.html>>. Último acesso em 10 de nov. 2012.

ZINNEMANN, Fred. *Saving Private Ryan (1998): What is happening?*, 2010. Disponível em <<http://iceboxmovies.blogspot.com.br/2010/12/saving-private-ryan-1998-what-is.html>>. Último acesso em 10 de nov 2012.