

Representações do fascismo através do arco-íris cinematográfico soviético

Diogo Carvalho

Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

Instituto de Artes, Humanidades e Ciências/UFBA

Resumo: Este trabalho visa contribuir para a discussão sobre como o cinema soviético retratou o nazifascismo. Na escola soviética de cinema, houve uma tradição em representar a Segunda Guerra Mundial. Contudo, os costumes destas representações variaram bastante, sempre de acordo com a perspectiva de consolidação de um ideal de nação, visando à galvanização de uma identidade nacional na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Neste artigo o enfoque analítico esteve direcionado para as idealizações que o cinema soviético realizou sobre o nazifascismo, e como este elemento sofreu mudanças quando retratado nas mais diversas produções fílmicas.

Palavras Chave: Nação, URSS, Cinema, Identidade, nazifascismo.

Novas Leituras Sobre a Produção Cultural Soviética.

Após o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, os arquivos relativos à produção cultural foram abertos, o que permitiu aos historiadores e demais acadêmicos, análises mais consubstanciadas sobre a sua filmografia e sua cultura. Desde então, diversos temas pouco usuais foram estudados nas universidades de todo mundo: séries televisivas, desenhos animados, telejornais, cotidiano, gênero, etnia.

A representação fílmica do nazifascismo foi realizada de ampla maneira pelo cinema e pela TV soviética. Os diversos tipos de produções audiovisuais que abordaram esta temática indicam que na URSS houve uma tradição cinematográfica e televisiva sobre este assunto. Contudo, o costume variou bastante sendo diretamente influenciado pelo processo histórico, principalmente no que tange a relação dos soviéticos com o ocidente. A análise deste fenômeno é urgente para apreensão de aspectos da construção e reconstrução da identidade nacional soviética, pois segundo Hobsbawm (2008), as tradições inventadas: "visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição" (2008, p.9).

Este tipo de representação se tornou um elemento essencial para consolidação na URSS do ideal de nação, pois visava inculcar uma identidade comum entre as diversas populações étnicas que formavam o país soviético. Estes

tipos de caracterizações foram usados de forma bastante contundente pelo aparato de propaganda estatal deste país, principalmente no período posterior a Segunda Guerra.

Mesmo com essa diversificação de enfoques, recorrentes do fim da guerra fria e da abertura dos arquivos, ainda restam diversas lacunas temáticas sobre a história da URSS. No espaço deixado por estas lacunas, vicejaram representações incapazes de captar os elementos definidores da experiência soviética, contribuindo, em lugar disto, para a produção e reprodução de idealizações e mitos sobre a sociedade da URSS. De acordo com Moshe Lewin (2007), estas caracterizações simplificadoras se manifestaram na vigência de três premissas habitualmente adotadas pelos estudiosos daquele país.

1. Concentrar-se em líderes e agências governamentais como se fossem os primeiros a mudar, em vez de transformá-los em objeto de estudo, de modo a compreender em que estavam engajados e o que determinava suas ações.
2. Estudar a URSS essencialmente em termos de condição "não democrática", o que significa uma interminável lista de todos os aspectos de uma "não democracia", além de lidar com o que não era, mais do que tentar lidar com o que era. Vamos recordar que mesmo hoje a democracia não é o único sistema no planeta e que outros sistemas devem ser entendidos em sua própria perspectiva.
3. Deixar de lado o contexto histórico em que os líderes operavam e a que reagiam. Ignorar a história é um erro muito comum e o mais grave de todos, porque a ação humana não ocorre em um vazio; não é um *deus ex machina*. Para tomar um exemplo, em 1916-1917, Lênin não queria destruir um saudável, prospero sistema. Muito ao contrario, ele (como Milhões de outros) enfrentou um mundo que estava literalmente em colapso e uma Rússia em desintegração, e lançou-se na ação sem qualquer garantia de que não pereceria antes mesmo de ter começado o confronto com catástrofes em andamentos e com as que se tornavam iminentes. (LEWIN, 2007, p.12-13)

Com a viabilização do acesso a fontes que preservaram momentos representativos da identidade soviética, a historiografia sobre o tema começou a incluir documentos e métodos mais diversificados em suas análises. Este artigo pretende incorporar métodos modernos de análise audiovisual, a exemplo da compreensão antropológica da significação imagética (METZ, 2006, p.16). Método

analítico cujo enfoque está nas estruturas, símbolos e nos contornos fílmicos. Também será considerado que todo e qualquer registro imagético é um documento histórico como afirmam Jorge Novoa (1995) e Gloria Gómez (2007).

Así, se llegó a una primera conclusión fundamental y es que cualquier film tiene valor histórico porque permite el estudio del período em el que se hizo. Si, además, evoca un pasaje de la história, facilitará El análisis de esse tiempo em concreto, pero la visión que da del mismo será la imperante em el presente, gestada por las tendencias historiográficas Del momento. (GÓMEZ, 2007)

Diante disso, os filmes podem e devem ser tratados como documentos para a investigação historiográfica do mesmo modo que a literatura, a arquitetura e os monumentos. Para a ciência histórica, o fenômeno cinematográfico assume uma dimensão ainda mais importante que o da literatura. Isto foi demonstrado de modo irredutível pela experiência do século. O Cinema tornou-se um insubstituível instrumento de difusão, não da consciência real muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do status quo. Isso pode, sem dúvida, ser exemplificado pela emergência de dois importantes fenômenos históricos do século XX: o nazi-fascismo e o stalinismo. (NOVOA, 1995, p. 117)

A trajetória do cinema e o papel desempenhado pelos meios de comunicação de massa na sociedade soviética são alguns dos temas que, só agora, começam a ser abordados, com profundidade, pelos estudos acadêmicos ocidentais, exemplo disto é a tese defendida por Elena Prokhorov (2003), dedicada ao estudo das séries televisas da URSS nos anos 1970.

Com a exceção de poucas obras de diretores como Eisenstein, Pudovkhin, Dovjenko, Dziga Vertov, a grande maioria dos filmes produzidos na URSS não foram divulgados, ou sequer comercializados no Brasil. Essa inacessibilidade aos mais variados tipos de documentação não só impossibilitou o aprofundamento dos estudos do cinema e da TV, mas também, contribuiu para que no ocidente surgissem, sobre variados assuntos, diversas abordagens de caráter ensaístico e sem lastro documental, como aponta Dmitri Volkogonov (2004), ao se referir às biografias de Stalin: "Há também dezenas de trabalhos publicados para desacreditar - com a "ajuda" de Stalin - a própria noção de Socialismo. Sem perceber, Stalin fez mais para sujar o nome do socialismo que qualquer livro de Leonard Schapiro, Isac Deutscher, Robert Tucker ou Robert Conquest". (VOLKOGONOV, 2004, p.55).

No período soviético, vários fatores dificultaram o acesso aos acervos cinematográficos do país. Não resta dúvida de que a censura e o controle estatal sobre os meios de comunicação de massa e sobre o aparato cultural, interditaram, por muitos anos, o acesso dos estudiosos às fontes e aos arquivos relativos à produção cinematográfica e televisiva do país soviético. Com isso uma enorme produção cinematográfica soviética sobre a Segunda Guerra Mundial não foi

apreciada no ocidente, impossibilitando um diálogo sobre as diversas visões historiográficas acerca do conflito e suas múltiplas representações.

Cabe aos pesquisadores do tema analisar estes filmes, para enriquecer o espectro teórico sobre o conflito magno do século dos extremos. Um dos pontos que devem ser esmiuçados e, descritos de forma densa (GEERTZ, 1989, p.3-21) pelos historiadores, está relacionado à caracterização de como os soviéticos representaram os invasores nazistas nas suas películas que trataram da Segunda Guerra Mundial. Procuraremos entender como foi realizada uma pequena parcela destas representações, e como isto estava de acordo com os projetos de uma unidade nacional relacionada à reconstrução da URSS no pós-guerra.

Projeções do Fascismo Ordinário.

As representações realizadas pela escola de cinema soviético acerca do nacional socialismo alemão foram plurais e diversificadas. Os primeiros indícios de uma hostilidade com relação ao nazismo podem ser encontrados em *Um Homem e Uma Câmera, URSS (1929)*. Neste filme de Dziga Vertov, pode-se verificar que na década de 20, mais especificamente nos seus últimos anos, já havia algum tipo de repugnância da população soviética com relação a esta ideologia que viria a se tornar hegemônica na Alemanha a partir da década de 30. Ou seja, antes do nazismo se tornar hegemônico, enquanto modelo de organização social, a URSS já produzia obras de arte, que criticavam e hostilizavam a simbologia nazifascista. A cena deste filme, que retratou este tipo de abordagem, foi realizada de maneira muito rápida, mas bastante contundente, principalmente se levarmos em consideração a proposta cinematográfica de Vertov, que de maneira bastante reduzida pode ser representada através do binômio: cinema-verdade ou *Kino-Pravda*. A cena em questão foi realizada num parque de diversões, onde eram arremessados dardos em bonecos, cujos chapéus continham a suástica.

Posteriormente na década de 30, podemos verificar representações discursivas que relativizaram este ódio aos nazistas. Tendo isto em voga, os cineastas procuraram pluralizar esteticamente as críticas. Em alguns filmes percebemos uma relativização da bestialização geralmente imputada a todos os cidadãos da Alemanha. No filme *Okraina, URSS (1933)*, houve à representação de um combatente alemão da Primeira Guerra Mundial. Esta projeção soviética do soldado raso alemão foi realizada de maneira que ele aparentou ser um indivíduo oprimido pelos seus superiores. Neste filme ele foi coberto de humanidade, porém carente de consciência libertaria, e conseqüentemente desprovido de introjeções revolucionárias. Contudo, seus superiores militares, e a elite econômica da

Alemanha foram representados segundo uma ótica quase que demoníaca, onde eram eles os responsáveis pelos descaminhos que a nação Alemã propunha para humanidade.

Vale ressaltar que a produção de *Okraina* enfocou a Primeira Guerra Mundial, mas é evidente a analogia com o período cujo nazifascismo se tornou a maior força política na Alemanha. Havia uma preocupação dos soviéticos com relação ao cenário da vida política em Berlim, pois além do combate ao bolchevismo, Hitler almejava a conquista de territórios que ele considerava vitais para a consolidação do Terceiro Reich. Este espaço vital para o novo império alemão localizava-se, sobretudo na União Soviética, por isso havia uma atenção especial da diplomacia bolchevique em acompanhar os desdobramentos da política alemã (MAISKI, 1970, p.9 -29).

Outro exemplo de como a filmografia soviética pode servir de parâmetro para uma melhor compreensão da relação entre a URSS e Alemanha, diz respeito à abordagem que a historiografia ocidental fez sobre o Pacto de Não Agressão conhecido como Ribbentrop-Molotov (1939). Tal evento foi considerado por uma grande parcela dos pesquisadores ocidentais, como uma traição da URSS para com o ocidente, bem como aos ideais do socialismo. Alguns outros pesquisadores, também se utilizaram deste episódio para evocar, similaridades ideológicas entre estes regimes, o que segundo Marc Ferro é: "Isso é um enorme problema. Vou dizer apenas duas ou três coisas. Os crimes dos dois regimes são completamente excepcionais. No entanto os objetivos dos regimes eram inversos. Mas essas duas observações são banais, porque esses dois regimes se pretendiam adversários" (FERRO. 2001.)

Esta tentativa de associação entre estes regimes antagônicos ideologicamente, além de desconsiderar toda justificativa da escola historiográfica soviética (FALINE, 1987, p.18-21), ajudou a estigmatizar o regime soviético nos países do ocidente. Porém, algumas argumentações devem ser levadas em consideração: diversos desenhos animados, inéditos no Brasil, expressaram no seu conteúdo e na sua estética representações que consolidam a afirmação de Ferro. Nesse período, a maioria dos *Cartoons* soviéticos, bestializou os alemães nas suas construções discursivas. *Crônicas da Guerra* (1939) e *Páginas do Combate* (1939) foram alguns deles.

Cine Circus (1941) foi outra animação soviética que ajudou a propagandear este tipo de discurso referente aos Nazistas. Este desenho utilizou-se do circo como elemento cômico e ridicularizador. Hitler e seus apoiadores foram retratados a partir de caracteres animais, sendo estes últimos, totalmente subservientes ao

Führer, que na sua primeira aparição foi exposto roendo ossos como um cão raivoso. Após esta cena, Hitler irá pedir ajuda a Napoleão, que no seu jazigo, de maneira cômica, aconselha-o a não invadir a URSS, o que deixa clara a intenção do diretor em associar os anseios expansionistas napoleônicos à política de agressão territorial adotada pelo *III Reich*.

Esses tipos de representações, focadas nas caracterizações animais, irão excluir, a partir de 1941, os países que formaram aliança com a URSS, dentre eles podemos citar a Inglaterra, a França e os EUA. A partir daquele ano, a propaganda soviética irá focar a figura de Hitler e seus principais aliados: Japão, Itália, Romênia, Hungria.

Quando comparados com a bibliografia, esses documentos revelam que o Estado soviético visava estimular na sociedade o repúdio ao nazismo e, em determinado período, denunciar para a população os acordos diplomáticos entre as potências ocidentais e a Alemanha. Segundo Sadoul (1983, p.443), existiam 28000 cinemas antes da Segunda Guerra na URSS, dado que indica uma massificação dessas formas de propaganda audiovisual. O que também pode ser interpretado como uma intenção do *Establishment* em pulverizar na sociedade o discurso concebido nos mais altos círculos do poder na URSS, como revela Faline:

Este período merece uma análise especial até porque em torno destes acontecimentos, por exemplo, em torno do pacto soviético-alemão de 1939, amontoou-se tanta desinformação e calúnia que deturpam ou escondem os esforços enviados pela diplomacia soviética com vistas a prevenir a guerra. (FALINE. 1987, p. 18)

A vitória sobre os Alemães na Segunda Guerra Mundial ajudou a consolidar Stalin, como líder supremo do povo soviético, posteriormente ao conflito, ainda durante o stalinismo, o cinema passou a enaltecer de maneira contundente o esforço de guerra que a população soviética realizou. Gerações inteiras morreram e a URSS foi o território com maior número de mortos deste conflito, portanto é salutar compreender, que neste país, o significado da segunda guerra foi muito diferente do Brasil por exemplo. Através de reportagens feitas por Vassili Grossman para o jornal Estrela Vermelha, pode-se perceber, o quanto este conflito impactou na vida da população soviética, especialmente na geração que estava se formando, o relato a seguir é de Khuaim Roitman, garoto ucraniano, residente em Berdichev na Ucrânia.

Os Alemães mataram meu pai e minha mãe também. Eu tinha um irmão pequeno, Borya. Um Alemão matou-o com uma submetralhadora, matou-o na minha frente... Foi tão estranho, a terra estava se movendo! Eu estava em pé à beira de um buraco, esperando. Agora vão atirar em mim, (eu pensei). Um Alemão se aproximou de mim e me olhou. E eu aponte: 'Olhe, há um relógio!'. Havia um pedaço de vidro brilhando lá. O alemão foi pega-lo e eu corri o mais rápido que podia. Ele correu atrás de mim tropeçou e caiu." (GROSSMAN, 2005, p. 342)

Neste período diversos filmes foram produzidos com o intuito de demonstrar o que foi relatado acima. *Arco-Íris, URSS (1943)* foi um deles, dirigido por Mark Donskoy, este filme problematizou a questão da ocupação alemã na Ucrânia, então parte da URSS. Nesta película foram retratadas diversas atrocidades cometidas pelos Nazistas quando ocuparam este país. Um elemento muito interessante neste filme foi explicitado no enfoque do roteiro. Tal ênfase esteve centrada sobre como a elite política e militar dos ocupantes se comportou no cotidiano da ocupação. A bestialização animalesca e homogeneizante, presente nos desenhos discutidos nos parágrafos acima, deu lugar a uma sofisticação heterogênea no enfoque. Ao contrário de diversos cartoons e de outros filmes produzidos nesta época, esta película revela uma série de práticas sociais que podem ser descritas como panoramas micro-históricos e, particulares da ocupação. Que interligadas ao sentido da guerra e da ocupação revelam uma sordidez mórbida no trato da elite ocupante partidária do nazismo, principalmente, no que se refere à população nativa da Ucrânia e Bielo-Rússia.

Algumas cenas importantíssimas, que revelam o quanto a elite ocupante era perversa devem ser descritas. Uma personagem do filme, logo nas primeiras cenas, foi enquadrada pela câmera chorando a morte de seu filho congelado, nas cercanias de uma vila ucraniana ocupada. Vale ressaltar que no *take* anterior, uma placa foi focalizada pela câmera, para demonstrar, que os habitantes das vilas e cidades ocupadas, não podiam ultrapassar determinados limites geográficos. Outro detalhe, é que neste filme os habitantes ucranianos carregavam colares com números pendurados no pescoço, assim como os animais mostrados no filme, cuja identificação é a mesma. Posteriormente a cena onde a mãe visita o corpo do filho, sem poder sequer enterrar-lo, ela se dirige aos seus afazeres enquanto serviçal da amante de um oficial nazista, responsável militarmente pela localidade. Esta personagem sofre as mais variadas ofensas proferidas pela companheira deste alemão, carregada de jóias e cheia de hábitos burgueses. É importante salientar que esta duas personagens são ucranianas e representam: a complexa tenacidade soviética em resistir à ocupação, bem como, a traição a pátria, configurada na colaboração com o inimigo.

Os alemães figuraram como fracos e fanfarrões, porém com hábitos metódicos com relação à condição de exterminadores do povo soviético, também foi evidenciado certos hábitos cosmopolitas nestes indivíduos, o que leva a crer que o diretor insinuou uma inadaptabilidade dos ocupantes às condições extremas do inverno naquela região. Isso é evidente quando um dos personagens entrega um

presente - cinta-liga - para sua amante, atitude pouco condizente com conjuntura delineada pela guerra neste período.

Com a morte de Stalin e a ascensão de Krushev ao cargo de Secretario Geral do Partido Comunista, a indústria cultural soviética, em especial o cinema, passou a incorporar elementos da doutrina de coexistência pacífica. Filmes de guerra, que anteriormente enfocavam somente dramas coletivos, incorporaram nos seus roteiros representações individuais. As angustias dos sujeitos, antes reprimidas, passaram a ser liberadas. Diversas películas, cujas temáticas foram sobre a guerra possuem este tipo de abordagem característica do cinema da época da desestalinização. Segundo Denise Youngblood (2001), filmes como: *Quando as Cegonhas Voam, URSS (1957)*, *A Balada do Soldado, URSS (1959)*, *A Infância de Ivã, URSS (1962)*, representaram esteticamente estas mudanças políticas e sociais. Um dos filmes, cuja temática do drama individual, dividiu espaço com o drama coletivo da guerra, foi: *A Balada do Soldado*. Dirigido por Grigori Chukhai, esta obra de arte sobre os dramas da guerra, possui características marcantes deste período da filmografia soviética. Neste filme o roteiro enfoca a história de Alyosha, soldado russo, condecorado no Front de batalha por ter destruído tanques inimigos numa situação completamente adversa. Com este ato heróico ele ganha a permissão dos comandantes de seu batalhão de passar alguns dias com sua família em uma aldeia próxima ao campo de batalha. Contudo, pelas dificuldades que a guerra causou na infra-estrutura de transportes soviética, este soldado demorou diversos dias para conseguir chegar a sua casa. Este deslocamento da linha de frente até o seu destino tornou-se uma epopéia, Alyosha foi obrigado a passar os mais variados tipos de situações: suborno de soldados do próprio exercito vermelho, bombardeios de alemães, estações de trens lotadas de refugiados, envolvimento amoroso com uma refugiada de guerra, caronas e outras situações inusitadas causadas pelo conflito.

Em *Balada do Soldado*, os Nazistas perderam o destaque de outros filmes analisados neste trabalho. A opção do diretor foi demonstrar a situação da retaguarda soviética em territórios que não tinham sido ocupados, portanto, a representação do inimigo não é física. Porém, a atmosfera do filme vislumbrou demonstrar, que mesmo não presentes fisicamente, o exército alemão, e a sua máquina de guerra estavam avançando para o coração da URSS, causando pesadas aflições ao povo soviético. O ódio ao inimigo presente em outras produções que retrataram o nazifascismo foi bastante suavizado. Nesta caracterização da

população soviética houve uma preocupação da *Mosfilm*¹ em retratar o povo soviético com características pacíficas e acostumado a adversidades.

Vale ressaltar que o personagem Alyosha, o herói de guerra da narrativa de *Balada do Soldado*, conseguiu retornar a sua aldeia e encontrar seus familiares. Contudo, ao voltar para o campo de batalha ele foi morto durante uma ação militar. Alguns filmes como *A Libertação, URSS, (1969)* e *O Destino de um Homem, URSS (1959)* consolidaram esta tendência de não romantizar e nem glorificar os seus personagens, principalmente aqueles que lutaram bravamente, nestes filmes a representação do herói foi simultaneamente individual e coletiva. Porém, a idealização do herói de guerra soviético demonstrou ser invariavelmente trágica. Os fins imputados a eles foram caracterizados, sobretudo, pelo sacrifício na defesa da pátria.

Considerações finais.

A partir destas observações, acerca das novas perspectivas de pesquisa, envolvendo a cultura soviética e, da breve análise descritiva realizada por este trabalho, observar-se, que a representação do nazismo foi bastante complexa do ponto de vista estético e teórico. Diversos filmes possuem similaridades e diferenças. Tal complexidade é oriunda das variadas lembranças sobre Segunda Guerra Mundial. A URSS se envolveu totalmente no conflito, todos os habitantes tornaram-se responsáveis por defender o país, o menor sinal de traição ou deserção era punido com fuzilamento. Portanto, é salutar que tenha havido uma diversidade filmográfica enorme de gêneros e estilos que retrataram esta relação de ocupante e resistente.

Cada fase do regime soviético expressou nas telas cinematográficas suas características, os filmes sobre a guerra incorporaram elementos significativos da cultura popular e da historiografia soviética. A população foi retratada como irredutível na defesa da Pátria Mãe, representada, sobretudo, pelas dezenas de бабушки², presentes em diversos filmes soviéticos sobre o conflito bélico (YOUNGBLOOD, 2001)

Para demonstrar o diferenciado caráter da guerra no front leste, basta comparar alguns dados relativos aos combates no cenário militar dos países do ocidente. Ao fim da guerra o número de mortos na URSS, ultrapassou os 26

¹ Foi o mais importante estúdio soviético. Atualmente é um dos maiores complexos cinematográficos da Europa. E-mail: <http://www.mosfilm.ru/>

² Palavra que em Russo significa: avós. Porém, em tempos difíceis, como os da guerra foi comum os soldados do exercito vermelho se referirem as mulheres mais velhas como бабушка (Avó).

milhões. O país estava em frangalhos, à indústria de bens de consumo praticamente não existia, contudo o cinema não deixou de produzir sobre a Segunda Guerra. É bom salientar que a produção cultural soviética estava totalmente integrada à economia planificada e aos seus planos quinquenais (FEIGELSON, 2005, p. 5).

Analisar panoramicamente as camaleônicas representações fílmicas sobre o Nazismo, permite a análise das mudanças estéticas que a produção cultural da URSS apresentou no decorrer da sua história. Uma vez que, todas as fases da produção cinematográfica foram contempladas nestas narrativas fílmicas. Os estudos das representações de grupos sociais e nações externas a URSS permitem algumas reflexões sobre elementos intrínsecos a cultura deste país. O sentido de utilizar este tipo de objeto visa à apreensão de elementos da identidade soviética, sobretudo da identidade nacional, "A identidade Cultural de um grupo só pode ser compreendida ao se estudar sua relação com os grupos vizinhos." (CUCHE, 2002, p. 14).

Neste trabalho já foram citados alguns elementos que provam o quanto a filmografia soviética se utilizou de referências hostis para representar o nazifascismo. Portanto, é verossímil afirmar que esta repetição representativa fez parte da propaganda soviética em diversos períodos da sua história. Estúdios como: *Mosfilm* e *Leninfilm* direcionaram parte de sua produção neste sentido, pois tinham como orientação oficial consolidar no imaginário social uma hostilidade com relação aos símbolos provenientes da Alemanha hitlerista.

Este costume de representações esteve presente na tradição cinematográfica soviética. Portanto, as mesmas devem ser explicitadas para contribuir com o debate atual, acerca do revisionismo historiográfico, presente inclusive em resoluções da Assembléia Parlamentar da Organização para Segurança e Cooperação na Europa (BANCROFT, 2009). Esta revisão historiográfica tenta qualificar os comunistas como tão responsáveis pelo conflito quanto o Nazistas, também tentam confundir o público geral comparando Hitler a Stalin. A tirania o dirigismo, o medo, os expurgos, o culto a personalidade e outros tipos de desvios cometidos pelo Stalinismo não devem ser esquecidos. Contudo, comparar o que aconteceu na URSS com a realidade Alemã da época, não se sustenta historicamente. Os processos foram diferentes, os crimes foram diferentes: "A televisão nos diz Hitler é como Stalin. A tarefa dos historiadores é demonstrar que Hitler é diferente de Stalin" (LEVI, 2009, p.54-55). Além do mais, isto é muito perigoso, pois escamoteia a singularidade teórica que estava por traz dos crimes nazistas: a superioridade racial.

Referências bibliográficas

BANCROFT, T. *Rússia: OSCE distorce a história*. PRAVDA. Moscou/Lisboa: 2009. Acessado em 09/07/2009:

<<http://port.pravda.ru/russa/09-07-2009/27436-russiaoscedistorce-0>>

CUCHE, D. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2002.

FALINE, V. *Porque em 1939?* Tempos Novos. Semanário Soviético. Nº41. Lisboa: 1987.

_____. *Porque em 1939?* Tempos Novos. Semanário Soviético. Nº 38. Lisboa: 1987.

FEIGELSON, K. *Caméra politique: cinema et stalinisme*. In: *Théoreme*, nº 8, Paris, 2005.

FERRO. M. *Uma Vida dedicada ao estudo das imagens*. In: Nas fronteiras entre o Cinema e a História. Salvador: 2001. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/especial/cinema/cine04.htm>>

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora. 1989

GÓMEZ, C. *História y Cine a Debate*. I Congreso Internacional de História y Cine. nº1, 2007, Madri: Olho da História: Revista de História Contemporânea. Salvador. Acessar em:

<<http://oolhodahistoria.org/artigos/CONGRESO-historia-cine-a-debate-gloria-gomez.pdf>>

GROSSMAN, V. *Um Escritor Na Guerra – Vasily Grossman Com o Exército Vermelho. 1941/1945*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2008.

HOBBSAWM, E. *A Invenção das Tradições*. In: A Invenção das Tradições. HOBBSAWM, E e

RANGER, T. (Orgs). São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LEVI, G. *O microscópio infinito*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 4, Nº 41. Rio de Janeiro: SABIN. 2009.

LEWIN, M. *O Século Soviético: Da revolução de 1917 ao colapso da URSS*. São Paulo: Record, 2007.

MAISKI, I. *Quien Ayudo Hitler*. Moscou: Editorial Progreso, 1966.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. (Coleção debates; 54/Dirigida por J.Guinsburg.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

NOVOA, J. *Apologia da Relação Cinema História*. In: *Olho da História: Revista de História Contemporânea*. V 1. Nº1. Salvador: OeR Editora, 1995.

PROKHOROV, E. *Fragmented Mythologies: Soviet TV Mini-Series of The 1970S*. Dissertation (Doctor of Philosophy). Faculty of Arts and Sciences. University of Pittsburgh: 2003.

SADOUL, G. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

VOLKOGONOV, D. *Stalin: Triunfo e Tragédia*. V.1, V2. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2004.

YOUNGBLOOD, D. *A War Remembered: Soviet Films of the: Great Patriotic War*. In: The American Historical Review. V 106. Nº 3. EUA: 2009. Acessado em 25/07/2009:

<<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/106.3/ah000839.html>>.

