

Película Vermelha. Da revolução a desestalinização

Diogo Carvalho

Resumo

A desintegração da URSS foi considerada como um dos maiores desastres geopolíticos que o processo histórico produziu. Contudo, a vida, a cultura, os costumes, a mídia, a TV e o cinema entre outros assuntos, foram pouco estudados pelos acadêmicos. É muito raro encontrar produções que fujam dos temas políticos e econômicos. Talvez, dentre os temas citados o cinema seja aquele que tem conseguido atrair maior atenção dos acadêmicos. Com o colapso do socialismo real e posteriormente com a popularização da internet e das redes de compartilhamento de dados, é possível aos historiadores dos mais diversos países, estudar documentos que pertencem a um período inexplorado pela relação Cinema-História. Período este que se estende de 1929 a 1957, ascensão e decadência do Stalinismo.

Palavras chave: História, Cinema, URSS.

Abstract:

The disintegration of the USSR was considered as one of the biggest geopolitical disasters that the historical process produced. However, the life, the culture, the customs, the media, the TV and the cinema among others subjects, little had been studied by the academics. It is very rare to find productions that run away from the economic and political subjects and, amongst the cited subjects, the cinema is that one that has obtained greater attention of the academics. With the collapse of the real socialism and later with the spread of the Internet and the nets of sharing data, it is possible to the historians of the most diverse countries, to study documents that belong to an unexplored period for the Cinema-History relation. The period between 1929 and 1957, ascension and decay of the Stalinism.

Key Words: History, Cinema, USSR.

Introdução.

A análise do cinema soviético encontra-se mais acessível do que nas décadas de 70 e 80. Até então, a comparação entre as diferentes fases da produção cinematográfica soviética esbarrava em uma série de entraves. O principal deles, talvez tenha sido a censura sobre algumas obras essenciais para a compreensão mais aprofundada sobre o tema¹. A atual facilidade no acesso a esses documentos, não advém somente do colapso da URSS, mas também da popularização, na internet, de softwares que permitem o compartilhamento de arquivos entre usuários da Web. Softwares como o *Emule*, o *Bit Torrent*, entre outros² possibilitam aos seus usuários, a troca de dados existentes nos computadores. Graças ao grande número de russos que, atualmente, usam estes programas, é possível, encontrar nos

Graduado em História pela UFBA. Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Faculdade de Comunicação (UFBA).

¹ Era quase impossível aos estudiosos do cinema soviético comparar as suas diferentes fases, pois a censura impedia o acesso a filmes como *Padenie Berlina*. Com isso, havia neste tipo de análise comparativa, uma lacuna de 20 anos que se estendia de 1930 a 1950.

² Estes dois programas permitem aos seus usuários o compartilhamento de arquivos. Para isso, basta que os computadores estejam conectados na Internet.

sistemas de compartilhamento, filmes raríssimos, alguns que até se supunha terem sido destruídos.

O cinema soviético pode ser dividido em algumas fases. Analisaremos três delas a partir do estudo histórico e comparativo entre alguns filmes. Tais obras são exemplos dos diferentes períodos que o cinema soviético experimentou no desenrolar do processo histórico. Esta análise parte do pressuposto de que todo e qualquer registro imagético é um documento histórico. (NOVOA,1995:111,122). Com o cinema soviético isso não foi diferente. Contudo, para o bom aproveitamento das fontes, e para evitar generalizações, são necessários alguns cuidados: não se deve interpretar nenhum filme ou expressão artística como representante uníssono de um momento histórico social.

“Um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrario, é rico de contradições. Ele adquire “personalidade”, torna-se um “momento” do desenvolvimento graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da vida nêle predomina sobre as outras, representando uma “ponta” histórica .”
(GRAMSCI,1968: 05)

O primeiro período do cinema soviético caracterizou-se pela contestação de valores. A arte passou a ser vista como mais um instrumento de luta contra a hegemonia cultural da burguesia, o individualismo sentimentalista cedeu lugar ao cinema engajado. Na guerra civil, o cinema teve importância, ao alertar a população para os acontecimentos nas frentes de batalha. Neste período, por causa da falta de material cinematográfico, foi desenvolvida na Rússia, uma técnica na qual eram aproveitados os restos de negativos que eram colados através de técnicas inovadoras de edição (NOVA,1995: 142). Fato que contribuiu muito para a experimentação da produção fílmica no período.

Após a consolidação da URSS, os cineastas puderam obter do Estado revolucionário a estrutura necessária para desenvolver seus trabalhos. Os líderes soviéticos tinham a noção do peso ideológico que o cinema poderia ter sobre a população, porém essa primeira fase da produção cinematográfica soviética possuiu entre as suas características principais a liberdade de criação dos artistas. Segundo Cristiane Nova, Trotsky foi um dos dirigentes bolcheviques que mais defendeu a idéia de total liberdade para as produções artísticas. Inclusive formulou conjuntamente com André Breson, em 1935, o *Manifesto por uma arte verdadeiramente independente*.

Um Homem Com Uma Câmera (1929.URSS)

Um Homem Com Uma Câmera talvez seja a melhor síntese do que era produzido na União Soviética neste período. Dirigido por DzigaVertov, este filme é um marco na cinematografia mundial, pois criou novos conceitos para a captação da realidade.

As imagens foram editadas segundo uma lógica hieroglífica revelando um sentido à medida que o roteiro avança. *Kinoglaz* (Cine-Olho) e *Kinopravda* (Cine-Verdade), são conceitos que surgem para exemplificar teoricamente a forma como Vertov editaria as imagens.

Vertov acreditava que a máquina tinha um poder de captação de imagens superior ao olhar humano. Ela, segundo o cineasta, é mais objetiva, quase científica, proporcionando um entendimento imparcial da realidade.

Um Homem Com Uma Câmera realmente é espetacular. Suas imagens são inacreditáveis para a época, sua linguagem é universal, totalmente desprovida de relação com a literatura ou o teatro.

Vertov procurou representar o dia-a-dia do povo soviético começando pela manhã, com alguns sem teto dormindo nas calçadas e outros cidadãos despertando em suas camas. A miséria demonstrada nestas cenas é fortíssima, contribuindo para a tese do cinema verdade e da autonomia criativa que a produção soviética tinha neste período. As tomadas nos trilhos dos trens também são revolucionárias sob o ponto de vista técnico. As mulheres também aparecem bastante no filme, inclusive se vestindo pela manhã, algo impensável no cinema ocidental da época.

O filme de Vertov acompanha o transcorrer das atividades costumeiras de um dia de um cidadão soviético comum. Nessa parte do filme é apresentado o sair dos bondes das centrais e o começo do trabalho nas fábricas, mais especificamente, nas siderúrgicas.

Este período da história da URSS foi caracterizado por um surto de desenvolvimento econômico (HOBSBAWN, 2007:467), as ruas estão cheias de pessoas que se dirigem aos seus locais de trabalho, a quantidade de veículos é enorme, a vida soviética transmitida através das imagens é de uma sociedade em plena ascensão. As cidades são bem planejadas, com avenidas largas e limpas, e pela quantidade de bondes em circulação, o sistema de transporte parece ser eficiente.

A sociedade industrial também é explicitada de forma que o homem apareça mecanizado, absorto em seu trabalho manual, repetitivo, quase sempre apresentando bom humor na realização da sua tarefa.

O lado esportista do cidadão soviético também é demonstrado. As pessoas aparecem nas praias praticando esportes aquáticos, as mulheres muito à vontade, praticando o Topless. Estas imagens sugerem uma sociedade soviética penetrada por concepções aparentemente libertárias no tocante à exposição do corpo. Nestas tomadas, a preocupação do cidadão soviético com a forma física fica muito evidente.

Outra cena relevante acontece quase no final do filme, quando algumas mulheres, possivelmente em um parque de diversões, treinam tiros de ar-comprimido em bonecos com insígnias da suástica pintada em seus chapéus, revelando a antipatia do cidadão soviético ao nazifascismo antes mesmo de ele se tornar hegemônico na Alemanha, o que só viria a ocorrer em 1933.

Esta liberdade em criar e formular novos conceitos, formas, maneiras, técnicas e outras inovações reforçam a tese de que havia até Stalin assumir o controle absoluto do partido, uma tendência da elite política em não enquadrar um modelo artístico cultural como forma única e inacabada do regime. Não havia uma cartilha que determinasse a forma e o conteúdo das manifestações artísticas.

Padenie Berlina - A Queda de Berlim – (1949.URSS)

O segundo filme a ser analisado trata-se de uma produção raríssima que faz parte de uma trilogia, cuja intenção foi consolidar a imagem de Stalin como o grande nome da história recente soviética. Este período é antagônico ao analisado anteriormente, pois se havia liberdade criativa que não direcionava diretamente as produções artísticas, com a conquista de Stalin do monopólio do poder político e com o início do culto a personalidade, essa liberdade foi suprimida. Essa supressão da liberdade criativa não era onipresente, ela existia com muita intensidade, entretanto, era passível de ser burlada, como fez Eisenstein em *Ivã o Terrível*, película que, em sua segunda parte, sutilmente critica Stalin ao descrever Ivã com defeitos similares aos seus. (NOVA,1995:153)

O primeiro filme desta trilogia é *Kliatva* (O Voto), de 1946, onde Lênin é retratado passando o controle do Estado soviético a Stalin, atitude contrária ao seu testamento político que afirmava que Stalin era um dos menos indicados para ocupar o cargo de secretário geral. O segundo filme desta trilogia, e que faz parte dos filmes escolhidos para esta análise, é *Padenie Berlina 1949*, película que retrata a segunda guerra mundial segundo o ponto de vista soviético. O terceiro filme é *Nezavibaimi 1919 god* (O inesquecível 1919), produzido em 1950, retrata a história soviética de 1919 até 1950 seguindo um viés stalinista. Estes três filmes foram dirigidos por Mijail Chiaureli, os dois últimos coloridos.

Padenie Berlina é tão raro para os brasileiros, que foi encontrada, apenas uma referência em língua portuguesa no artigo publicado pela revista O Olho da História. Na terceira edição desta revista, há um artigo de Rafael de Espana, professor da universidade de Barcelona e editor da revista *Film-Historia*. Ele afirma, que após a morte de Stalin, estes

filmes pertencentes à trilogia e outros que faziam culto à sua personalidade, foram recolhidos e proibidos de serem postos em circulação devido às reformas iniciadas por Krushev.

“Para a desgraça dos historiadores, essas obras, que refletem o auge da megalomania de Stalin, foram retiradas de circulação depois da morte do ditador, quando sua figura foi objeto de uma total revisão pelas mãos da equipe de Krushev. Ao invés da consequência mais ou menos lógica do devir histórico, Stalin se converteu em uma incômoda cova no limpo caminho traçado pelo grandioso Lênin” (ESPANÃ,1996.)

Em *Padenie Berlina* o realismo socialista é aplicado na íntegra. O filme começa com uma cena onde umas crianças camponesas correm em direção ao que parece ser a casa de sua professora que as levam para conhecer uma metalúrgica e o trabalho dos operários. Esta cena revela a intencionalidade do diretor em representar a sociedade soviética como aliança destas duas classes sociais: os camponeses e o proletariado.

A burocracia do partido ganha grande destaque nas primeiras cenas do filme. Nas tomadas relativas aos escritórios das repartições, Stalin está presente em todas as paredes. Em uma destas seqüências, o plano principal focado pela câmera é o da conversa entre dois dirigentes partidários, entretanto, discretamente a câmera insiste em mostrar, quase que concorrendo com o foco principal, uma foto de Stalin sentado em um banco ao lado de Lênin. Esta conversa é sobre uma ordem que um destes personagens recebe para viajar com urgência para se encontrar com Stalin. É cômica a expressão que Alexey Ivanov faz ao receber este convite, não sei se por espanto, medo ou admiração.

A primeira cena de Stalin é idílica, quase ridícula: esta tomada começa enfocando o céu para posteriormente realizar um enquadramento em primeiro plano de Iosef, dando a impressão de endeusamento e ligação com o divino. Ele aparece vestido impecavelmente de branco, arando a terra e dando algumas instruções ao burocrata que ele havia solicitado à sua presença. As cenas posteriores são muito interessantes, pois mostram o ataque da Luftwaffe e da Wehrmacht ao território soviético. Nestas seqüências são mostradas diversas atrocidades cometidas pelos nazistas. Lembram um documentário, também de origem soviética, sobre estes crimes de guerra: *Bitva za nashu Sovietskuiu Ukrainu* (A Luta por Nossa Ucrânia Soviética, 1943).

Após as cenas do ataque surpresa alemão, aparece, em um *take*³ muito rápido, os famosos *Zepelins*, que interligados por cabos de aço protegiam o espaço aéreo de Moscou. Os dirigíveis formavam uma barreira física aos bombardeiros da *Luftwaffe*, que tinham que

³ Palavra que na linguagem cinematográfica tem o significado de expor um quadro da imagem. Tem como sinônimo a palavra Tomada. Portanto quando se muda o Take ou Tomada estamos mudando a imagem exposta.

bombardear de muito alto, perdendo a precisão necessária para atingir os alvos. Stalin volta a aparecer de dentro do Kremlin como um estrategista, reunido com seu estado maior e tomando as decisões para a contra-ofensiva, comportamento que contraria o perfil traçado por um dos seus mais importantes biógrafos: (Volkogonov, 2007), que o caracterizou como impotente e inapto em situações como esta. O diretor reproduziu na íntegra o famoso discurso de Stalin, clamando pela guerra patriótica quando os nazistas já estavam nos arredores de Moscou. Para isso ele chegou a utilizar-se de imagens reais que foram inseridas no filme.

As cenas dedicadas a Hitler e ao alto comando nazista foram feitas com a intenção de ridicularizar. A primeira aparição de Hitler é acompanhada pela trilha sonora com uma fanfarra. Ele é saudado pelo alto-comando nazista e se dirige a uma sala onde estão reunidos os seus apoiadores no plano internacional. Espanha, Japão, Itália, Romênia, e o mais impressionante, o Papa, que está lá para dar os parabéns a Hitler pela conquista de parte do território soviético. Esta cena permite afirmar que a ligação entre o Vaticano e os regimes nazistas foi objeto de abordagem da filmografia soviética

O filme, a partir deste ponto, passa a se desenrolar em função da guerra, especificamente, no contra ataque soviético. Hitler continua figurando nas suas atuações como um descontrolado, gritando a todo instante, enquanto Stalin parece nunca perder a calma ou alterar a sua voz. Além de Hitler, outra personalidade histórica com muito destaque no roteiro é Hermann Göring comandante da *Luftwaffe*. O espectador que conhecer um pouco dos hábitos excêntricos de Göring ficará satisfeito ao ver sua representação cheia de detalhes, como a sua coleção de arte (obras roubadas nas ocupações nazistas) e o seu gosto pelos conhaques finos.

Com o avanço militar soviético, Berlim se torna o foco principal do filme. As cenas de batalha passam a ter maior destaque no roteiro que começa a focar um pouco mais os soldados no front. Na batalha final por Berlim, o roteirista procurou descrever a famosa foto⁴ da bandeira soviética, no alto do *Reichstag* em ruínas, sendo empunhada por um soldado. A última cena do filme resume-se a Stalin chegando de avião em Berlim, recém ocupada pelo exército vermelho. A recepção é apoteótica, os soldados invadem a pista do aeroporto e recebem o líder em êxtase. Esta cena é particularmente interessante, pois hoje já se sabe que o líder soviético chegou a Berlim por via férrea (VOLKOGONOV,2004) e, não de avião como é colocado no filme.

⁴ Esta foto ficou famosa no mundo todo como a eternização do momento da capitulação de Berlim, mas na realidade, foi tirada dias depois das tropas soviéticas, já terem dominado a cidade. Não se trata de uma foto dentro dos padrões do foto-jornalismo de guerra, mas sim de propaganda, uma vez que, foi uma foto montada.

Pelo fato de não ter assistido o filme, Rafael España classificou-o como um mero panfleto destinado a exaltar a personalidade de Stalin. Isto é só verdadeiro em parte, o filme foi feito com esta finalidade, porém o esforço de guerra de uma nação consegue ser mostrado nessa película. *Padenie Berlina* é muito mais do que mero instrumento de propaganda é uma fonte rica em detalhes sobre o cinema soviético deste período de auge da megalomania stalinista.

Em termos estéticos e poéticos o filme deixa a desejar. Não há técnicas inovadoras na sua montagem, o plano e o contra-plano, padronizam a narrativa de forma intencional sem desvios dos parâmetros estabelecidos pelo realismo socialista. Porém, *Padenie Berlina* representa a fase em que o controle do Estado sobre a sociedade soviética foi mais abrangente. Vários intelectuais como Maiakovski⁵ entre outros se mataram ou foram mortos por não aceitarem o modelo de produção cultural imposto pelo regime neste período, alguns deles sofriam os mais variados tipos de coerção com o intuito de que suas respectivas produções estivessem condizentes com os preceitos do realismo socialista. Eisenstein talvez seja o caso mais emblemático deste tipo de perseguição que Stalin fazia para enquadrar os artistas. Ele foi acusado de traição e obrigado a se retratar publicamente. (Eisenstein,1974:151-157)

Quando As Cegonhas Voam (1957.URSS.)

Quando As Cegonhas Voam foi produzida nos estúdios da *Mosfilm*⁶ em 1957, dirigida por Mikheil Kalatozov, esta película também tem enfoque no período da segunda guerra mundial. Por causa das denúncias dos crimes cometidos no período stalinista, feitas por Kruschev no XX Congresso do Partido Comunista em 1956, elementos como o culto a personalidade já não são mais presentes. Diferente dos outros dois filmes analisados, este pode ser caracterizado como um Drama, cujo enfoque está nas emoções individuais e não nas manifestações sociais e emoções coletivas comuns aos outros dois.

O roteiro se concentra em cidadãos comuns, na luta pela sobrevivência e como a guerra afetou o cotidiano. As primeiras cenas concentram o foco na relação de duas personagens: Boris e Verônica, casal que vai se separar por causa da guerra. Ele vai para o front e ela tem sua casa atingida por um dos bombardeios da força aérea alemã. O filme passa a partir daí a representar os dois lados: o lado de quem está lutando; e, o lado de quem está na retaguarda.

⁵ Poeta e literato russo que cometeu suicídio.

⁶ Principal estúdio soviético. Em atividade até os dias atuais, reúne um dos maiores acervos cinematográficos do mundo.

As representações da vida soviética dos que não foram à guerra, e tiveram que viver em abrigos é muito rica em detalhes. Há cenas, por exemplo, de festas realizadas dentro destes *bunkers*,⁷ improvisados como moradia.

Este filme revelou uma mudança conceitual no cinema soviético, que passaria a se enquadrar esteticamente com uma forma parecida com a do cinema ocidental desta época. A guerra neste filme é o pano de fundo para o drama que Verônica começará a viver ao casar com Marck Alexandrovich, primo de seu ex-namorado, que tinha sido convocado para a guerra. No decorrer do filme, Verônica revela ter uma personalidade conflituosa, pois fica o tempo todo com a sensação de ter agido de má fé com Boris, o personagem que ela não esperou voltar da guerra para se casar.

Em determinado momento o roteiro critica sutilmente, Marck Alexandrovich, personagem que se casa com Verônica, mas não vai para a guerra por ser pianista. A partir daí ela começa a trabalhar como enfermeira, cuidando dos feridos na guerra, sempre na esperança de seu ex-namorado voltar ou mandar uma carta. Não obstante, a situação no front está complicada e ele termina se ferindo. Segundo o amigo dele, que consegue voltar da guerra, ele morre. Mesmo assim, quando a guerra acaba ela vai a uma estação de trem procurar-lo, mas não consegue achá-lo na confusão que se forma com o retorno das tropas.

Este filme, com ares de melodrama vitoriano, desempenhou a finalidade política de apresentar ao mundo uma nova imagem da sociedade soviética. Neste tipo de representação imagética, os soviéticos foram representados possuindo as mesmas preocupações emotivas e intimistas vigentes no mundo ocidental. Esta constatação revela uma mudança paradigmática na produção cultural da URSS, o que possibilitou aos cineastas deste período uma ruptura com alguns dos preceitos do realismo socialista, uma vez que, estes temas - dramas individuais - não eram enfocados nas fases anteriores da sua produção cinematográfica. Vale ressaltar que o enfoque nas questões coletivas era uma premissa básica do cinema soviético, desde os seus primeiros filmes os temas abordados são quase em sua totalidade assuntos de interesses coletivo, ligados a necessidade soviética de forjar uma identidade própria a partir da ótica do processo histórico projetada pelos *Bolcheviques*. Esta tendência vai se consolidar quando ocorreu a supremacia do realismo socialista como fonte teórica de inspiração para os artistas.

⁷ Construção fortificada, que visa garantir a segurança dos seus ocupantes caso haja bombardeios.

Outra singularidade desta obra é o enfoque do roteiro em representar os cidadãos soviéticos como indivíduos avessos a guerra e as suas conseqüências. Em outras palavras uma URSS sinceramente interessada na coexistência pacífica, anunciada por Khrushchev.

Considerações Finais

Na comparação entre as três obras, é evidente que a produção soviética foi diretamente influenciada pelo momento histórico-social que o regime passava. O primeiro filme analisado, talvez seja o melhor exemplo de um período cuja arte se misturou com a propaganda política. É bom salientar que nessa primeira fase da revolução, não existia um modelo teórico oficial que enquadrasse em uma só perspectiva as expressões artísticas. Em 1928 há o início da aplicação prática, do realismo socialista, conceito inspirado nas idéias do literato russo Máximo Gorki que direcionava a produção artística segundo uma serie de critérios: “heróis positivos, sem ambigüidades; repulsa ao individualismo e ao sentimentalismo burguês” (ESPAÑA, 1996). A partir de 1957, o cinema soviético, passa a abordar temas até então negligenciados anteriormente, como os dramas individuais, indício que leva à possibilidade de um relaxamento do regime em aplicar nas artes o realismo socialista.

Estes três filmes devem ser analisados pelos pesquisadores com sensibilidade para perceber nas suas entrelinhas, dispositivos simbólicos de comunicação com as massas. Por serem filmes produzidos por diretores de estilos heterogêneos e com propósitos diversos, eles são no seu conteúdo e na sua estética diferentes.

O que há de comum entre os três é que todos foram produzidos segundo uma política de Estado de legitimação simbólica: política que teve vários momentos distintos, porém sempre sob o controle estatal. Este Estado proletário e camponês, recém criado, normatizou e censurou a produção cinematográfica segundo seus interesses, relegando à arte, em especial ao cinema, o papel de principal agente formador e consolidador desta nova sociedade: anti-burguesa, soviética, e carente de símbolos e mitos.

Referências Bibliográficas:

EISENSTEIN. S. *Traí o Sentido da Verdade Histórica*. In: Da Revolução à Arte- Da Arte a Revolução. Lisboa. Editorial Presença. 1974

España, R. “*Cinema e Propaganda*”. In *Olho da História: Revista de História Contemporânea*. V.3, n°3, Dez/1996. Extraído do link:

<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3rafael.html> em 28/11/2007.

Ferreira, M. “*Celebrar Outubro, problematizando*”. Extraído do link:

[http://www.vermelho.org.br/base.asp em 25/11/2008.](http://www.vermelho.org.br/base.asp%20em%2025/11/2008)

Ferro, M. *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo, Perspectiva. 1988.

Geertz, C. *A Interpretação de Culturas*. Rio de Janeiro. LTC. 1989

Gómez, G.C. *História y Cine a Debate*. I Congresso Internacional de História y Cine. Nº1, 2007, Madri. Olho da História: Revista de História Contemporânea. Salvador. Extraído do link:

<http://oohodahistoria.org/artigos/CONGRESO-historia-cine-a-debate-gloria-gomez.pdf> em 22/05/2008

Gramsci, A. *Literatura e Vida Nacional*, Editora Civilização Brasileira. RJ (1968).

Grechko, A. *A Missão Libertadora das Forças Armadas Soviéticas na Segunda Guerra Mundial*. Ed, Livraria Ciência e Paz.1985.RJ.

Hobsbawn, E. *Era dos Extremos – o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

Lewin, M. *O Século Soviético: Da revolução de 1917 ao colapso da URSS*. Rio de Janeiro. Record 2007.

Metz, C. *A Significação no Cinema*. (Coleção debates; 54/Dirigida por J.Guinsburg.) Editora Perspectiva, 2006. -São Paulo 2ª reimpressão da 2ª Ed.1972.

Nova, C. *Revolução e Contra Revolução na Trajetória de Eisenstein*. In: O Olho da História. Revista de História Contemporânea, V.1, N.1-(1995)-Salvador-Bahia.

Novoa, J. *Apologia da Relação Cinema História*. In: Olho da História: Revista de História Contemporânea. V.1. nº1. Salvador 1995.

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