

Olga Preobrajenskaya, entre o sucesso e a censura:

ensaio de uma biografia justa

Camila Cattai¹ e Sheila Schvarzman²

Resumo

Embora tenha realizado *As mulheres de Ryazan*, em 1927, filme de sucesso em seu país e conhecido inclusive no Brasil, a cineasta russo-soviética Olga Preobrajenskaya (1881–1971), que atuou como diretora de filmes entre os anos 1916 e 1941 é praticamente ausente das historiografias do seu país e do cinema mundial. Esse artigo busca esquadrihar quem foi essa diretora, os trabalhos que realizou, evidenciando suas obras até 1927, quando lança *As mulheres de Ryazan* e a partir desse ponto, indicar os apagamentos da bibliografia que se relacionam às questões de gênero e políticas. Por meio da observação de sua trajetória profissional como diretora, cuja direção dos filmes dividiu, em maioria, com seus companheiros, é possível acompanhar não só a construção de uma obra, mas também as mudanças e oscilações políticas e ideológicas da Rússia pré-revolucionária e Soviética, que impactaram seus trabalhos e sua vida pessoal e culminaram no fim de sua carreira. Preobrajenskaya, que entre 1916 e 1927, lançou cinco filmes para o público infantil, é convidada pela *Sovkino* em 1927 para dirigir um dos seis filmes encomendados para a comemoração dos 10 anos de Revolução e, no entanto, foi censurada. Na atualidade, quando se busca pelo trabalho das mulheres no cinema, novos impedimentos surgem para o reconhecimento de Preobrajenskaya.

Palavras-chave

Olga Preobrajenskaya; Cinema Russo-Soviético; Autoria Feminina; *As mulheres de Ryazan*; História e Cinema na URSS.

¹ Mestre pela Universidade Anhembi Morumbi, cineasta, professora de cinema da Academia Internacional de Cinema e da Faculdade das Américas. E-mail: camila.cattai@gmail.com.

² Pós Doutora em Multimeios, Doutora em História Social-UNICAMP. Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail sheilas1000@outlook.com.

Olga Preobrajenskaya, between success and censorship:

essay for a fair biography

Camila Cattai¹ and Sheila Schvarzman²

Abstract

Despite she made *The Women of Ryazan*, in 1927, a very successful film in her country and known even in Brazil, the Russian-Soviet filmmaker Olga Preobrajenskaya (1881 – 1971), who worked as director between 1916 and 1941, is practically unknown from the historiographies of world cinema and of her country. This article seeks to scrutinize who this director was, the works she carried out, highlighting her works until 1927, when she released *The women of Ryazan* and from then on, it seeks to point out the erasures and silences of the bibliography that relate to gender but also political issues. Through the observation of her professional trajectory as a director, whose direction of the films she shared with her husbands, it is possible to follow not only the construction of a work, but also the political and ideological changes and oscillations of Soviet Russia, which impacted her work and her personal life, and culminated at the end of her career. Preobrajenskaya, who between 1916 and 1927 released five films for children, was invited by Sovkino in 1927 to direct one of the six films commissioned to commemorate the 10th anniversary of the Revolution and was censored. Currently, when looking for the work of women in cinema, new impediments arise for recognition of Preobrajenskaya.

Keywords

Olga Preobrajenskaya; Russian and Soviet Cinema; Female Authorship; *The Women of Ryazan*; History and Cinema in the USSR.

¹ Mestre pela Universidade Anhembi Morumbi, cineasta, professora de cinema da Academia Internacional de Cinema e da Faculdade das Américas. E-mail: camila.cattai@gmail.com.

² Pós Doutora em Multimeios, Doutora em História Social-UNICAMP. Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail sheilas1000@outlook.com.

Introdução

A discrepância entre a direção masculina e a direção feminina no panorama do cinema mundial vem sendo abrandada a partir do trabalho de pesquisadoras e pesquisadores, que encontraram e revelaram nomes de diversas cineastas até então desconhecidas na historiografia clássica do cinema.

Ao nos determos no período entre a Rússia Tzarista e a URSS anterior aos construtivistas, encontramos o trabalho de mais uma cineasta que parecia ter seu nome apagado por dirigir filmes sendo uma mulher: Olga Preobrajenskaya (1881 – 1971). Ao passo que nos aprofundamos na pesquisa, percebemos que este não seria o único motivo, e talvez não seja o mais intenso, da diminuição (ou apagamento) de seu trabalho na escrita da história sobre o cinema russo-soviético.

O seu sucesso de público, como atriz e diretora de cinema, foi ignorado na maior parte da bibliografia sobre o cinema de seu país. Conforme aponta Perrot (2017, p. 21) “[...] para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos”. Esta dificuldade foi encontrada nesta pesquisa e escrita. Os raros livros que citam seu nome contêm informações tão divergentes entre si que, dependendo da obra consultada, pode-se acreditar que Olga Preobrajenskaya foi uma famosa bailarina russa ou uma atriz relevante na década de 1910. Afirma-se que teve a maior bilheteria dos primeiros anos da URSS, ou uma diretora fracassada, com poucos filmes e piegas demais para serem vistos. Portanto, com pouco material escrito – sejam fontes documentais, ou estudos que abordam a diretora – ainda assim não era possível entender qual foi a sua trajetória na direção de filmes e a relevância de sua obra.

Foi apenas a partir do estudo do idioma russo, da tradução dos seus filmes, de diversos artigos e documentos [1], além de livros em outros idiomas, que pudemos entender suas obras e essas visões desencontradas ou até mesmo conflitantes. Como exemplos de bibliografia que inclui a cineasta, temos Ellerman (1929), Sadoul (1965), Leyda (1983), Ferro (1992), Nusinova (2013), Bagrov (2013). Adicionalmente, se acrescenta à dificuldade com as fontes, a ausência de um padrão de grafia de seu nome, dos títulos de suas obras e do material (contos e textos) que inspirou suas adaptações.

Além da bibliografia sobre as histórias das mulheres, foi preciso entender a participação delas na Revolução de 1917, através de autoras como Goldman (2014) e Schneider (2017), assim como as oscilações políticas que possibilitaram às mulheres maior autonomia após a Revolução ou retrocessos de seus direitos, a partir da década 1930. Processos históricos que impactaram a vida das mulheres soviéticas, incidiram sobre a trajetória de Preobrajenskaya.

A partir dessas várias questões e do confronto de fontes, construímos a sua biografia, vida e carreira, tendo como foco, neste artigo, a fase como atriz de

cinema e diretora de filmes infantis nos anos 1910 e 1920 – algo pouco visto em outras cinematografias – e uma análise detida de sua principal obra, *As mulheres de Ryazan*, uma encomenda oficial para o aniversário de 10 anos da Revolução Russa, assim como aconteceu com Sergei Eisenstein e outros diretores então consagrados.

De atriz à diretora de cinema

Com base nos materiais que obtivemos é possível afirmar que Olga Ivanovna Preobrajenskaya nasceu em 24 de julho de 1881, em Moscou, Rússia Tzarista. Aos 20 anos, ingressou no Teatro de Artes de Moscou e em três anos se formou. Foi aluna de Constantin Stanislavski (1863–1938), diretor de teatro e teatrólogo russo, conhecido por seu método inovador de construção de personagens e preparação de atores. Ainda no Teatro de Artes de Moscou, Preobrajenskaya foi aluna de Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), teatrólogo responsável pelo método experimental de interpretação conhecido como Biomecânica, que se distanciava do método naturalista de interpretação.

Após anos trabalhando como atriz de teatro, Preobrajenskaya se torna atriz de cinema. Em 1913 é considerada uma estrela por seu protagonismo em *Keys to Happiness* [2], dirigido por Yakov Protazanov (1881 – 1945) e Vladimir Gardin (1877 – 1965). A obra, produzida pela *Companhia Cinematográfica Thiemann and Reinhardt* foi uma das maiores produções feitas pelo cinema russo pré-revolucionário (NUSINOVA, 2013). A atriz, que à época tinha 32 anos, foi considerada velha para papéis de protagonista por parte da crítica (TAYLOR; CHRISTIE, 1991), no entanto, obteve sucesso e reconhecimento de público em sua atuação. Preobrajenskaya e Vladimir Gardin se casam. Suas parcerias no cinema serão frequentes a partir de então. Ela atua em *Death Mask* e *Noble's Nest*, ambos filmes lançados em 1914, dirigidos por Gardin. Ela é protagonista também nas obras *War and Peace*, adaptação do romance de Liev Tolstói e *Saint Petersburg Huts*, ambas de 1915, dirigidas por Gardin e Protazanov. Atua em 1915 na obra dirigida por Protazanov, *Plebeian* (adaptação do texto de August Strindberg, *Miss Julie*, de 1888) e no filme de co-autoria entre Gardin e Nikolai Malikov (1874 – 1931), *On the eve*.

Após a atuação nesses filmes, Preobrajenskaya assume a direção de obras de cinema infantil. Gardin e Protazanov foram duas influências estilísticas para ela, que filmou no mesmo gênero que consagrou os seus mestres: o melodrama. Em 1916, lançou seu primeiro filme como diretora, co-dirigindo *The lady peasant* com Gardin. Neste ano, há um forte investimento na indústria cinematográfica russa, em decorrência da produção de filmes de propaganda da Primeira Guerra Mundial. A bilheteria começa a alimentar a própria indústria, que conta com investimento estatal e de produtoras independentes. No ano de 1916, foram lançados 499 filmes no país; no ano anterior, haviam sido 370 (TAYLOR, 1979). Nesse momento, não haviam muitos diretores de cinema na Rússia e novos nomes foram chamados para

que começassem a trabalhar na área, entre eles, Preobrajenskaya, que se torna “a primeira cineasta russa, e a primeira a filmar antes de 1920” (UNTERBURGER, 1999, p. 342). No enredo, adaptado de um conto de Pushkin, uma jovem nobre se apaixona por um jovem cavalheiro e se disfarça de camponesa para conquistá-lo (ELLERMAN, 1929).

A política e os filmes infantis

A carreira de Preobrajenskaya dialoga diretamente com os acontecimentos políticos e sociais russo-soviéticos: por vezes se beneficia do contexto, como a abertura para novos diretores a partir de 1916, e outras vezes sofre as consequências das disputas de poder no país e embates diretos com oficiais soviéticos, especialmente sob a administração de Stalin, conforme demonstraremos no decorrer do artigo.

A Revolução de 1917 transformou as perspectivas da vida russa. As mulheres pobres, que sempre trabalharam no campo passaram também a atuar nas fábricas, substituindo os homens durante a Guerra Civil (1918–1921). Com sua maior participação na sociedade, através do trabalho, foi se alterando a noção de sua posição como cidadãs. Congressos foram criados para discutir formas de ampliar os direitos da mulher, que resultaram em leis. Com Lenin à frente da administração do país, as mulheres conseguiram grandes avanços em direitos: a Rússia Soviética foi o primeiro país a tornar o aborto um ato legal e gratuito para todas as mulheres, a partir de 1920. Diversos pensadores, políticos e ativistas se uniram para discutir como tirar das mãos das mulheres a tripla jornada de trabalho e a educação se tornou uma prioridade política (SCHNEIDER, 2017). Nadejda Krupskaja (1869–1939), chefe do Comitê de Educação e esposa de Lenin, escreveu:

Como ajudar a mãe que se curva sob o peso de procriar, nutrir e educar? A resposta é clara: é preciso que o governo não só proteja a maternidade e os recém-nascidos, não só cuide da mulher durante a gravidez, o parto e o puerpério, mas crie dezenas de milhares de creches, jardins de infância, colônias e alojamentos infantis, em que as crianças possam receber cuidados e alimentação, possam viver, desenvolver-se, estudar em condições dez vezes melhores do que a mãe carinhosa poderia lhes proporcionar com seu esforço individual (KRUPSKAIA, 1920 *apud* SCHNEIDER, 2017, p. 95).

Em meio a esse clima, a partir de 1919, a cineasta se torna professora de cinema no *Instituto de Cinematografia Gerasimov*, a *VGIK*, a primeira escola estatal de cinema do mundo, fundada por Vladimir Gardin. Durante esse período, até 1927, Olga Preobrajenskaya filmou quatro obras voltadas ao público infantil, com protagonistas crianças. O caráter educativo e a qualidade desses filmes se destacaram e tornaram a cineasta popularmente conhecida na URSS (LEYDA, 1983). Ao longo da sua carreira, ao voltar-se para o cinema adulto, no entanto, dirigiu as obras ao lado de seu primeiro

esposo, Vladimir Gardin, e do segundo marido, Ivan Pravov (1899–1971). A significativa interdependência que Preobrajenskaya tinha para dirigir os filmes infantis, não se concretiza quando dirige os filmes para o público adulto.

Seus títulos infantis após *The lady peasant* são: *Victoria* (1917); *Fedka's Truth* (1925); *Kashtanka* (1926); *Ânia* (1927). Dirigiu *Locksmith and chancellor* (1923), em co-direção com Vladimir Gardin. Dentre esses títulos, *Kashtanka*, se tornou muito popular na URSS. As obras infantis eram consideradas importantes como peças educativas para os governantes na formação e primeiros anos da URSS. No enredo, Fedya perdeu seu cão Kashtanka, que foi levado para um circo. Na busca o menino se perde, é sequestrado, foge, reencontra os pais e recupera o cachorro. Uma jornada exemplar de um menino que enfrenta com coragem, adultos que buscavam dinheiro fácil.

Em *Ânia*, baseado em *Com um saco para a morte* [3] e *O segredo de Ani Guy* [4] de Sergei T. Grigoriev, a menina se perde dos pais, conhece um marinheiro e juntos, são atacados pelo exército branco, ela escapa e conhece um amigo. O enredo segue o padrão das adaptações infantis da diretora: crianças que se perdem dos pais e enfrentam desafios, perdem alguém querido que conheceram neste processo, e conseguem voltar a salvo para suas casas.

Em 1927, ano do lançamento do último filme infantil da cineasta, Lenin já havia morrido e seu sucessor é Josef Stalin, conhecido por seu governo forte, a censura e o controle sobre os meios de propaganda e as artes, principalmente o cinema, poder que se intensificará com o passar dos anos. Em 1932, as exhibições de *Kashtanka* são proibidas apesar dos seis anos de sucesso de público. O enredo construtivo, a crítica à indolência, foi então censurada por retratar o proletariado “com falta de consciência de classe” (NUSINOVA, 2013, p. 220).

A mulher na Revolução: *As mulheres de Ryazan* e o reconhecimento popular de Preobrajenskaya

Olga Preobrajenskaya, após construir uma sólida carreira como diretora de filmes infantis, é convidada, em 1927, pelo Comitê Estatal de Cinematografia da URSS, a *Sovkino*, para realizar um dos seis filmes encomendados para a comemoração aos 10 anos da Revolução. Os filmes produzidos foram: *Outubro*, de Sergei Eisenstein; *O fim de São Petersburgo*, de Vsevolod Pudovkin; *Moscú em Outubro*, de Boris Barnet; *A queda da dinastia Romanov*, de Esfir Shub; *Outubro e o mundo do burguês*, de G. M. Boltianski e *As mulheres de Ryazan*, de sua autoria (LEYDA, 1983). O convite do Estado para celebrar o acontecimento de tamanha importância parece mostrar não apenas o prestígio da diretora, mas também a aprovação política de suas obras lançadas até então. Até o momento não podemos afirmar se Preobrajenskaya dirigiu este filme com seu então marido Ivan Pravov, ou se ela dirigiu sozinha e ele foi seu assistente de

direção uma vez que as informações são contraditórias.

O filme se passa entre os anos 1916 e 1918, focando o conflito que a Rússia enfrentou durante a Primeira Guerra Mundial. Anna (Raisa Puzhnaia) é uma órfã camponesa, que se apaixona por Ivan (Georgi Bobynin), filho de Shironin (Kuzma Yastrebitsky), seu patrão. Pai e filho se apaixonam pela camponesa pobre, mas Shironin cede e permite que Ivan se case com Anna. Os jovens se casam. O casamento foi composto a partir de uma longa sequência cinematográfica, reproduzindo os costumes dos casamentos rurais da Rússia Tzarista. Ferro (1992) chamou a atenção sobre a composição:

Será que existe um testemunho mais autêntico sobre o casamento na antiga Rússia do que as primeiras cenas do filme de Olga Preobrazjenskaia, *Mulheres de Riazan*? A escolha do esposo, as transações, o cálculo do dote, a preparação da jovem, e cerimônia nupcial constituem um extraordinário bocado de história social. Além do mais, nessas sequências cada plano é um quadro que a crítica histórica poderia pacientemente analisar, mas que foi por longo tempo negligenciado (FERRO, 1992, p. 118) [5].

Shironin assedia Anna diversas vezes, inclusive durante o casamento da camponesa com o filho. É Vasilisa (Emma Tsesarskaya), irmã de Ivan e a outra filha de Shironin, a única personagem que tenta impedir o pai de se aproveitar da menina. Vasilisa enfrenta o pai também quando este a proíbe de namorar com Nicolai (M. Sabelyev). Shironin justifica a proibição com o argumento que Nicolai é muito pobre para namorar sua filha. Assim, Vasilisa convida o namorado para morarem juntos em uma pequena casa na aldeia, mesmo sem se casarem. Depois disso, enfrentam humilhações dos moradores da aldeia. Estes trabalham no campo e Vasilisa, além do trabalho rural, lidera a reforma de um casarão abandonado, convocando a população para auxiliar nas tarefas, para que se torne um orfanato, auxílio importante para as crianças que perdem seus pais durante a guerra.

Neste período, os homens jovens da cidade são convocados para lutar na Primeira Guerra Mundial. Ivan e Nicolai deixam a aldeia. Anna, então, permanece morando com Shironin, seu sogro, que a estupra. Deste abuso, nasce uma criança.

Ao voltar da guerra, Ivan encontra sua esposa com um filho. Sabendo não ser ele o pai, acusa a mulher de traição. Incapaz de fazer o rapaz entender o que ocorrera, em meio às festividades da primavera, Ana se mata no riacho da aldeia. Vasilisa revela ao irmão como a criança foi gerada e a recolhe no recém-inaugurado orfanato que criou.

As mulheres de Ryazan foi lançado em 13 de dezembro de 1927, em 35 mm, produzido pela *Sovkino*. Apesar de ter sido encomendado para celebrar os dez anos da Revolução de outubro de 1917, foi censurado pelo próprio Comitê que o encomendou, uma vez que não evocava o grande acontecimento e seus desdobramentos positivos. A diretora deveria exaltar o papel do Partido Bolchevique nas mudanças da situação

arcaica e opressiva das mulheres e camponeses russos. No entanto, Preobrajenskaya produziu um melodrama, no qual o Estado não é citado diretamente e a situação da mulher camponesa é tão cruel que a protagonista se suicida ao final da obra.

Apesar das ações positivas de Vasilisa, a única personagem resistente e crítica à vida tradicional do vilarejo e da violência do pai, o Comitê não entendeu que ela personificava de forma alusiva à Revolução, uma vez que é apenas na cena final que esta relação se apresenta. Após a sucessão de acontecimentos trágicos, Vasilisa aparece com a criança (filha de Anna) no colo, em *contra plongée*, em uma imagem que se funde com um fundo muito claro, onde surge novo e luminoso, o orfanato que está organizando. Ali, Vasilisa acolhe a criança e outras virão. O tom do filme muda, como se uma nova realidade se abrisse a partir daquela ação, uma referência às mudanças que a Revolução trazia, personificada nessa mulher corajosa.

Anna, ao contrário, representa no filme o antigo, o ultrapassado, que ainda se mantinha. Não é uma revolucionária que luta por seus direitos, papel que a diretora atribui a Vasilisa, a cunhada que rompe com a tradição, desdenha o casamento, enfrenta o pai e o patriarcalismo e, além disso, segue os preceitos de Krupskaja e dedica-se à construção de um orfanato/creche para abrigar as crianças que perderam os pais ou, que com a creche, serão cuidadas enquanto as mães trabalham. E não por acaso, a imagem do cartaz do filme é dessa jovem corajosa e que luta por todas as mulheres e crianças, Vasilisa. É um elogio ao novo sistema social e político, e são essas as cenas que compõem o final esperançoso da trama depois da tragédia, cenas curtas e pouco desenvolvidas, numa narrativa marcada pelo drama, portanto, sutil demais para aqueles que a censuraram. Apesar disso, em suas poucas exposições anteriores à censura, o filme é bem recebido pelo público. Alguns meses depois, com alguns cortes, o Comitê decide liberá-lo novamente para exibição.

O filme havia sido lançado com o nome dado pela cineasta, *As mulheres de Ryazan*. Mas, após os cortes feitos pelo Comitê, a *Sovkino* preferiu chamá-lo de *A aldeia do pecado*, título com o qual estreou no Brasil. A película original, com o final definido por Olga Preobrajenskaya se perdeu em um incêndio na *Aiffa Works* (ELLERMAN, 1929), onde estava guardada, e a cópia mais antiga que conhecemos é a francesa.

As mulheres de Ryazan se tornou um dos filmes mais vistos na URSS naquela década, apesar de seus problemas com a censura. O gênero melodramático, o enredo feminino e camponês do drama, a montagem linear e a representação dos rituais e costumes da época Tzarista agradaram o público, conforme ressaltou Marc Ferro.

O filme fez sucesso em muitos países e foi distribuído na Europa e no Brasil, onde foi exibido entre 1931 e 1961 nos estados de São Paulo, Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, segundo levantamento de diversas matérias de jornais brasileiros da época [6]. No Brasil, foi descrito, em 24 de março de 1931, como “um drama de amor e sofrimento, tocado de humana e profunda beleza”; “é um

filme que encanta e emociona pela viva realidade que encerram todas as suas cenas repassadas de profunda verdade” (JORNAL O DIA, 1931, n.p).

Foi em uma matéria brasileira de 1946 que descobrimos que o final do principal filme de Preobrazhenskaya foi alterado: *As mulheres de Ryazan* foi censurado pela *Sovkino* e liberado após ter seu desfecho cortado.

Não havíamos assistido ao grande filme, quando das primeiras exibições no Rio. Os livros de cinema descrevem o desfecho do celuloide como dos mais impressionantes de todos os tempos. A tremenda vingança do filho ultrajado, no seu progenitor. Infelizmente essa cena foi cortada quando da estreia da produção no Rio, o que se nota perfeitamente na cópia. Todos os intérpretes estão magistrais, na substituição das vozes por sublimações fisionômicas. Conjunto homogêneo e notável. Conclusão – Ressalvada a técnica da época, é um grande filme (JORNAL A NOITE, 1946, n.p).

Notamos pelo trecho da crítica de Jonald, que a cena em que Ivan se vinga e mata Shironin foi cortada, censurada, para que o filme pudesse ser lançado em 1927. Porém, o trecho em que Anna se joga nas águas tirando a própria vida permaneceu na película. O peso do suicídio de Anna parece ser menos penoso para o Comitê do que a justiça do filho ao seu pai abusador, o que demonstra uma valorização do sacrifício da mulher.

A personagem de Vasilisa, que não fica passiva diante da situação de desigualdade e inferioridade feminina dentro de uma sociedade retratada como patriarcal, é trazida de forma positiva, crítica à situação, uma mulher que enfrenta os poderes estabelecidos. É corajosa e indignada com a forma como seu pai, Shironin, na figura patriarcal, é autoritário com ela e abusivo com Anna. Esta forma de lidar com as questões femininas a partir da contraposição das duas personagens femininas, sendo Anna a expressão da mulher tradicional, resignada e passiva sobre sua própria vida e ao final, trágica e Vasilisa, a nova mulher, a encarnação da Revolução, traz a ideia de uma nova sociedade em construção a partir da força feminina.

Em texto de 1965, momento de revisão dos valores imperantes do stalinismo na URSS, a Cinemateca Nacional Russa reconhece as qualidades que levaram ao sucesso do filme:

Em 1927, Preobrazhenskaya realizou seu filme mais popular. *As mulheres de Ryazan*, drama da vida camponesa russa pré-revolucionária, um dos filmes soviéticos que por mais anos deteve a liderança dos filmes de sucesso. Olga exhibe, com estilo realista, a situação dolorosa da mulher privada de todos os direitos numa vida russa, antes da Revolução. Lidou com o amor, ciúmes, paixões humanas. Os papéis principais são interpretados por jovens atrizes, sem grandes experiências, mas encantadoras. [...]. Os trabalhos de Preobrazhenskaya chegaram em uma época que se faziam filmes político-sociais, que por princípio evitavam questões como amor, família, costumes e isso explica o sucesso prolongado do filme *As mulheres de Ryazan* (CINEMATECA NACIONAL RUSSA, 1965, p. 37).

Conforme observa o crítico francês Ford (1972), em livro que reuniu o trabalho

de cineastas mulheres, publicado em 1972, momento da onda feminista, em que se valorizava o trabalho de diretoras, destaca que:

A projeção *d'A vila de pescadores* [7] provoca admiração unânime em todos os lugares que foi exibido e ninguém esquecerá “as imagens que mostram um campo de trigo ilimitado cujas orelhas dobram ao vento vindo das estepes”. A vila de pescadores era um filme de propaganda, como todos os que vinham das unidades de produção soviéticas? A propaganda, se houvesse propaganda, era indireta, destacando o que o regime czarista poderia envolver de imoral e desumano, provocando uma comparação vantajosa para o novo regime (FORD, 1972, p. 55).

O direito da mulher da URSS e a temática feminina de Preobrajenskaya

Nos anos de sucesso do filme na URSS, o que era uma promessa de “paz, pão e terra”, no período pós-Revolução, entre 1927 e 1930, começa a perder força, em detrimento de outras reivindicações do Partido Bolchevique, representado pela figura de Stalin. Os direitos conquistados pelas mulheres durante os primeiros anos da Revolução, como o divórcio, o aborto, maior igualdade dentro das fábricas e no trabalho no campo são retirados com o passar dos anos.

Nos primeiros anos da administração bolchevique, os homens estavam em grande parte nos campos de batalha da Guerra Civil - entre 1918 e 1921 - e as mulheres eram necessárias como mão de obra, mas na década de 1930 começaram a ser demitidas em grande número e algumas voltavam a depender do salário do companheiro. As mulheres eram novamente estimuladas a permanecer em sua antiga condição de mães e donas de casa. As que se prostituíram, por falta de recursos, foram mandadas para campos de concentração pelo governo. Conforme testemunhos do período:

Ziuzina argumentou que os administradores demitiam mulheres sem nenhuma consideração por suas responsabilidades familiares. “Frequentemente demitem aquelas que têm três ou quatro filhos e não têm maridos ou relações”, disse ela. Outra delegada declarou furiosa que os administradores das fábricas discriminavam as mulheres casadas. “Mesmo se ela quiser trabalhar, eles a demitem de qualquer forma. Eles dizem: ‘você tem um marido - vá para casa, para sua cozinha!’” (GOLDMAN, 2014, p. 156).

A escolaridade das mulheres soviéticas diminuiu e, com ela, a chance de mulheres obterem alguma especialização ou cargo de maior poder. Sobrecarregadas, estavam infelizes e insatisfeitas com sua nova (ou antiga) condição, e como consequência, deixaram de ter filhos. Era comum, na década de 1930, a mulher ter um, ou nenhum filho. O número de divórcios subiu drasticamente e, ao final da década, a taxa de natalidade da URSS baixou subitamente.

A situação da mulher, após a Revolução, prometia uma nova forma de vida, no

entanto, com o passar dos anos – com o fim da guerra civil e a volta dos homens ao trabalho –, e as mudanças políticas com Stalin, a situação das mulheres foi se tornando cada vez mais parecida com a que se vivia na Rússia Tzarista, com poucos direitos e novamente encerradas em casa, e limitadas aos trabalhos domésticos (GOLDMAN, 2014).

A cineasta se separa de Vladimir Gardin em data desconhecida e se casa novamente, com um aluno da *VGIK*, Ivan Pravov, que se tornará também diretor de cinema. Após *As mulheres de Ryazan*, Preobrajenskaya dirigiu ainda oito filmes, sendo seis deles com Pravov. Eles são: *Luminous City* (1928), *The last attraction* (1929), *The quiet Don* (1930), *One joy* (1933), *Enemy paths* (1935), *Grain* (1936), *Stepan Razin* (1939) e *Boy from the Taiga* (1941), todos em co-direção com Ivan Pravov.

Preobrajenskaya e Pravov, entre 1930 e 1931, são expulsos da *Associação dos Cinematografistas Revolucionários* após alguns de seus filmes serem censurados pelo governo. Foram acusados de “subserviência ao que se acreditava então ser a ideologia do espectador pequeno-burguês” (BAGROV, 2013, p. 226). A censura, em 1932, ao filme infantil *Kashtanka* de 1926, parece ser parte do mesmo processo.

Os apagamentos de Preobrajenskaya na história e na historiografia do cinema

Os questionamentos sobre o papel das mulheres vêm mudando a escrita da história. Se a pesquisa aponta omissões, ao longo do trabalho, Preobrajenskaya surgiu como personagem relevante da história do cinema russo-soviético pois há considerável material escrito sobre a cineasta em países como a Rússia, França, Inglaterra e Brasil. Porém, ela deixou de ser incluída em parte da bibliografia a partir de 1952, com o lançamento da *Histoire Generale du Cinéma* [8] de Georges Sadoul (1904–1967).

A realizadora é de uma geração anterior aos construtivistas e dedica sua carreira a filmar melodramas sobre a vida cotidiana, não consagrando em seus filmes e personagens, a Revolução. Em 1941, seu esposo, Ivan Pravov, foi preso, exilado. No documento a seguir, que traduzimos do russo, a diretora pede aos Comissários, o retorno de Pravov à URSS (ГДЕ ДРЕМЛЮТ МЁРТВЫЕБ ИВ НАРОД.РУ [9]). Assinam também Yakov Protazanov e Sergei Eisenstein:

"Comissário de Segurança do Povo, Companheiro Merkulov. Nós conhecemos o companheiro Ivan Konstantinovch Pravov por trabalho em equipe na área cinematográfica soviética durante muitos anos. Companheiro Pravov, sem dúvida é um diretor que mostrou sua qualificação em vários filmes, como: *The Quiet Don*, *Enemy Paths*, *Stepan Razin*, *Boy from the Taiga*. O companheiro Pravov têm importância não somente para o cinema soviético, mas também na direção interna do Cinema, como a propagação de ideias soviéticas e seus alcances. Pedimos a revisão do caso Pravov, para pôr fim a detenção de seu passaporte e permitir a ele que volte a ser membro da nossa Sociedade Cinematográfica Soviética" [10].

Os problemas da realizadora e seu marido, Pravov, com o governo soviético, que a levam a desistir de fazer novos filmes após o lançamento de *The boy from the Taiga* em 1941, se aprofundaram com o lançamento e as diversas traduções da História Geral do Cinema do crítico francês George Sadoul (1951/52), que era membro do Partido Comunista Francês desde 1927. As linhas que Sadoul dedica ao trabalho da cineasta se limitam a apresentar: “Olga Preobrazhínkaia, antiga estrela do velho cinema russo, realizou com êxito *Village du Pêché* (Aldeia do Pecado), obra de frescor e exuberância, uma exuberância quase folclórica, da qual alguns trechos renunciaram – em tom menor – Dovjenko” (SADOUL, 1963, p. 180). Sadoul era prestigiado, seus trabalhos eram referência em muitos países, e esse era um momento de influência comunista na cultura, em especial na cultura francesa. Período da Guerra Fria, quando Sadoul seguia os postulados de Andrei Jdanov, sobre o 'realismo socialista' que desde 1934 [11] – momento em que a diretora já havia sido excluída do quadro da *Associação dos Cinematografistas Revolucionários* – embora continuasse a filmar, regia a produção artística. Segundo essas diretivas, os criadores deveriam fazer “a apresentação verídica e historicamente concreta da realidade, no seu desenvolvimento revolucionário” (FONTAINE, 1994).

Com o passar do tempo, entendemos que Preobrajenskaya, mais do que ser esquecida por sua condição de mulher, foi sendo apagada da historiografia pelo tipo de temas que tratou, pelo apego ao melodrama, pela visão política que não seguia os cânones do Partido Comunista, do qual nem ela e nem o marido jamais pertenceram, fazendo com que autores das histórias do cinema, como Sadoul, resumissem sua carreira ao filme de 1927. Para ele, a diretora era apenas folclórica, estrela da velha escola russa. Em seu verbete considera seu trabalho irrelevante pois sua obra havia sido reprovada na URSS, por agradar ao espectador 'pequeno burguês' (BAGROV, 2013). E afinal, era uma mulher, alvo fácil de ser menosprezado.

Dissonante às críticas de Sadoul, Charles Ford, que não era comunista, em 1972, traz a cineasta com um olhar distinto, sensível as suas qualidades, e enfatizando a autora dentre realizadoras mulheres, tema que começava a ganhar ressonância naquele momento.

Por outro lado, e contraditoriamente, hoje com os novos estudos e perspectivas sobre o trabalho das mulheres no cinema, o fato de a cineasta ter dirigido a maioria de seus filmes com os maridos, faz com que ela, aos olhos daquelas que escrevem essa história, não a reconheçam. Convidada para participar da listagem de 100 maiores filmes dirigidos por mulheres para o *BBC Pool* em 2019, o envio do seu nome foi rejeitado por ter trabalhado junto com um homem [12].

Da mesma forma, na edição 757º do *Cahiers du Cinema*, em 2019, seu trabalho como cineasta também não é mencionado. Assim, sua obra aparece para as próprias pesquisadoras que participam desta frente de estudos sobre o trabalho feminino no cinema como inválida, quem sabe, impura, por dividir a maior parte da direção

de seus filmes com homens. Ou seja, mais um problema que essa trajetória traz. São conhecidas histórias de trabalhos masculinos em diferentes âmbitos, inclusive cinematográficos, que contaram com a participação de irmãs, companheiras, e essa presença não é creditada.

Considerações Finais

O trabalho de pesquisa sobre a trajetória de Preobrajenskaya tendo como hipótese inicial as questões de gênero que tornam invisível o trabalho de mulheres no cinema, acabou por conduzir, ao longo dos levantamentos documentais e bibliográficos de diferentes épocas e procedências, interessantemente contraditórios nas informações, omissos em outras, e finalmente mais claras nas produções recentes e, sobretudo através do acesso à documentação em russo, levaram à percepção do lugar igualmente central nessa trajetória, do contexto político e sociocultural do regime soviético e das relações da diretora e seus companheiros, refratários a um engajamento político claro.

Dessa forma, a ideia do apagamento feminino foi dando lugar não só a essas questões, mas também às mudanças na própria condição das mulheres soviéticas durante os conturbados anos em que ela dirigiu seus filmes.

O papel da Revolução de 1917 e as suas consequências e contraditórios desdobramentos, são essenciais para entender os meandros da carreira da cineasta junto ou não, com seus companheiros. Nos primeiros anos, a administração soviética priorizou a equidade entre homens e mulheres e direitos como o divórcio, o aborto seguro e gratuito e a equidade salarial foram conquistados. Nestes anos, entre 1916 e 1927, as obras de Preobrajenskaya, prioritariamente dedicadas às crianças, não sofreram censura ou impedimentos para o seu lançamento. Foi o prestígio dessas obras infantis de alcance pedagógico positivo em relação às exigências do regime e que realizou sozinha, que certamente a habilitaram a ser convidada a participar com *As mulheres de Ryazan*, na comemoração do emblemático aniversário de 10 anos de 1917, momento que coincide com o fortalecimento de Stalin. Assim, como vimos, apesar do prestígio, pois o filme é lançado e tem sucesso de público, é depois censurado e retirado de cartaz pela produtora estatal que só vai o relançar mais tarde, para cobrir o prejuízo de seu alto custo, mas com cortes. Esse terreno movediço sobre o qual os artistas - homens e mulheres - tinham que se equilibrar, é também parte de sua carreira e de seu último companheiro, que ao ser preso em 1941, interrompe de vez a carreira cinematográfica de Preobrajenskaya. Da mesma forma, as mulheres também perdiam direitos que haviam sido conquistados.

A busca por construir uma biografia justa aqui empreendida, levanta assim, outras discussões sobre a autoria feminina e o complexo e multifacetado papel da mulher nesta nova história do cinema mundial que vem sendo escrita. Dessa forma,

as cineastas deixam de ser os “fios soltos” da história, e passam a ser reconhecidas e inseridas com seus devidos protagonismo no processo de escrita da história.

Notas

[1] Material da Cinemateca russa, disponibilizado pelo pesquisador russo Peter Bagrov, hoje curador do *The George Eastman Museu*, material encontrado na Cinemateca Brasileira e sites de pesquisa sobre o cinema russo-soviético, principalmente no idioma original.

[2] Em russo, Ключи счастья, “klyuchi schatsya”. Sinal de que o filme não foi lançado no Brasil, a única tradução citada em bibliografia, está em inglês.

[3] Tradução literal do título russo С мешком за смертью.

[4] Tradução literal do título russo Тайна Ани Гай.

[5] Primeira edição em 1972.

[6] Material consultado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[7] O filme foi intitulado de formas diferentes, a depender do país em que era lançado.

[8] No Brasil, em 1963.

[9] Olga Ivanovna Preobrajenskaya in KinoGlaz. Disponível em: <<https://bit.ly/3ODxF23>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

[10] Apelo ao Comissário de segurança do Povo, Camarada Merkulov in Афиша.Ру (Afisha. Ru).

[11] Primeira de várias diretivas estabelecidas no Congresso de Escritores Soviéticos, em Moscou (FONTAINE, 1994, p. 191). Tão genéricas que possibilitavam o elogio ou a censura sobre o que seria ou não revolucionário.

[12] Re: BBC Culture – Film Poll 2019 #100FilmesByWomen Lisa Wehrstedt Ter, 08/10/2019 11:19. "Dear Ms Schvarzman. I saw that you recently submitted your picks for our poll. Thank you for taking part. I noticed though that you put in Women of Ryazan, which was co-directed by a man. Unfortunately, as I said in my original email, for the purposes of this poll we decided not to include films with a male co-director. Could I ask you to please send me an amended top 10 by email so I can edit your submission and make sure all your votes will actually be valid? Lisa Wehrstedt".

Referências

BAGROV, P. **Il Catalogo della XXVII Cinema Ritrovato edizione**. Bologna: Cineteca Bologna, 2013.

ELLERMAN, A. W. (Bryher). **Film Problems of Soviet Russia**. Switzerland: Riant Chateau, 1929.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONTAINE, A. **Le Temps de la guerre froide**. Paris, Seuil, 1994.

FORD, C. **Femmes cinéastes**. Paris: Ed. Denoël-Gonthier, 1972.

- GOLDMAN, W. **Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- GUIMARÃES, C. Os fios cortados da memória: invisibilização e aparição dos povos negros. *In*: BRASIL, A.; PARENTE, A.; FURTADO, B. (Orgs.). **Imagem e exercício da liberdade: cinema, fotografia e artes**. Revista Imprensa Universitária, UFC, 2020, p. 134-157. Disponível em: <<https://bit.ly/3YjGuRU>>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- HIRATA, H. *et al.* (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- LEYDA, J. **Kino: A history of the Russian and Soviet film**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1983.
- LOBANOVA, O. B. *et al.* **The role of children's cinema in supporting educational and cultural ideologies in the 1920s and 1930s in Russia**. Siberian: Siberian Federal University, 2018.
- MUSEE DU CINEMA; CINEMATHEQUE NATIONALE DE L'URSS (Gosfilmofond; Cinémathèque royale de Belgique). Bruxelles: Cinémathèque royale de Belgique, 1965.
- NUSINOVA, N. **Il Catalogo della XXVII Cinema Ritrovato edizione**. Bologna: Cineteca Bologna, 2013.
- Преображенская Ольга Ивановна // **Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1969—1978.** (tradução: PROHOROV, A. M. Olga Ivanovna Preobrajenskaya / Grande Enciclopédia Soviética, 1978).
- PROKHOROV, A. M. **Grande Enciclopédia Soviética**. Moscou: Editora Enciclopédia Soviética, 1970-1981.
- SADOUL, G. **Dictionnaire des cinéastes**. Paris: Seuil, 1965a.
- SADOUL, G. **Dictionnaire des films**. Paris: Seuil, 1965b.
- SADOUL, G. **História do cinema mundial**. São Paulo: Martins Ed., 1963.
- SCHNEIDER, G. (Org.). **A revolução das mulheres: emancipação feminina na Rússia soviética**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- TAYLOR, R. **The politics of the soviet cinema: 1917-1929**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- TAYLOR, R.; CHRISTIE, I. (Orgs.). **Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema**. Nova York: Routledge, 1991.
- UNTERBURGER, A. L. (Org.). **The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: Women**

on the other side of the camera. San Francisco: Visible Ink Press, 1999.

JONALD. **ALDEIA do pecado**. A noite, Rio de Janeiro, em 22 de outubro de 1946, crítica por Jonald. Disponível em Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em: 4 ago. 2020.

ALDEIA do pecado. O Dia, Paraná, em 24 de março de 1931, edição 02210. Disponível em Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em: 5 set. 2020.

Бабы Рязанские (*As mulheres de Ryazan*), Olga Preobrajenskaya. URSS: Sovkino, 1927.

Каштанка (*Kashtanka*), Olga Preobrajenskaya. URSS: Sovkino, 1926.