

A PRESENÇA FEMININA NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL A PARTIR DOS FILMES *A BATALHA DE SEVASTOPOL* (2015) E *AS ALVORADAS AQUI SÃO TRANQUILAS* (2015)

Maria Luiza Vasconcelos Fernandes de Oliveira

Orientadora: Andreza Cruz Maynard

*Algum dia os historiadores
escreverão sobre o que fizeram
essas heroínas anônimas, mortas no
front (Aleksandra M. Kollontai)*

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A aproximação do Cinema e História pode ser vista desde o momento que cineastas como George Méliès e Alice Guy-Blaché passam a utilizar o cinematógrafo como ferramenta para contar histórias, e, para isso se utilizam de fatos históricos em seus roteiros, resultando em filmes como *Jeanne D'arc* (1900) e *Pigmalion and Galatea* (1898), de George Méliès, ou *The birth, the life and the death of christ* (1906) e *L'enfant de la barricade* (1907) de Alice Guy-Blaché.

Como aponta Maynard (2020), ainda hoje essa inspiração em fatos históricos continua sendo bem recebida, de modo que a produção cinematográfica com fundo histórico cresce cada vez mais. O século XX, principalmente as duas Grandes Guerras, são cenários dessas produções, como podemos visitar na produção recente *Oppenheimer* (2023).

Bem como a Joana D'arc de Méliès, as mulheres da história continuam a tomar as telas dos cinemas. Governantes europeias como em *Duas Rainhas* (2018), as mulheres negras matemáticas de *Estrelas Além do Tempo* (2016) ou a história de Elizabeth Bishop, Lota Macedo e Mary Morse no filme brasileiro *Flores Raras* (2013) são algumas das várias produções que trazem a presença feminina de forma centrada.

O objeto deste artigo, no entanto, não possui apenas gênero definido, como também nacionalidade. Estima-se que o contingente feminino do exército soviético alcançou a marca de 820.000, sendo essas combatentes e não combatentes (KRYLOVA, 2010). Visando adentrar não apenas a relação história e cinema, cinema e Segunda Guerra, mas, também, a história das mulheres com enfoque na União Soviética, esta pesquisa tomou como referência os filmes *A*

batalha de Sevastopol (2015) e *As Alvoradas aqui são tranquilas (2015)*, para traçar uma análise da presença das mulheres soviéticas nos esforços da Segunda Guerra Mundial – ou Guerra Patriótica.

2. A RELAÇÃO CINEMA E HISTÓRIA

Em 1924, Ricciotto Canudo estabeleceu o cinema como a sétima arte. Ao considerar a obra cinematográfica como uma arte híbrida e a elevando ao patamar das Belas Artes o objetivo de Canudo (1924) era afastar a percepção do cinema como um espetáculo as massas. Ainda hoje, no entanto, o cinema é uma das artes mais populares, e o crescente interesse por utilizar-se desta representação como fonte histórica é notável.

O teórico de cinema, Jean-Claude Bernadet (1989) expõe que os filmes são capazes de transportar quem o assiste a lugares e épocas distintas, oferecendo, por exemplo, a possibilidade visual se projetar em um espaço já perdido no tempo. É preciso, no entanto, ter em mente que essas interpretações cinematográficas podem influenciar a maneira como as pessoas entendem e lembram o passado. Compreendendo a necessidade de responsabilidade quanto aos usos do cinema na História, iniciemos, então, a partir da relação Cinema e História.

O pioneiro nos estudos acerca da relação Cinema e História, Marc Ferro (1992), explicita que pensar em filmes como uma fonte histórica não se trata de analisar a produção cinematográfica como uma obra artística (trabalho esse destinado aos críticos de cinema e teóricos da área), ou pensá-lo como um relato histórico completamente verídico (pois, para isso, seria necessário ignorar a licença artística que tal produção possui), mas, sim, perceber o contexto em que essa produção está inserida. Quem a produziu? Quando? A quem se destina?

Flávia Cesarino Costa (2006) explica que o cinema surgiu como um experimento científico que passou por metamorfoses e adquiriu novos sentidos. O uso dos filmes como propaganda política na Alemanha nazista (RESENDE, 2021) e na União Soviética (MANDUCA, 2010) são de alta relevância no estudo de agenciamento das massas, tendo em vista a facilidade de assimilação do conteúdo exposto em um filme em comparação a esse mesmo conteúdo aplicado em veículos diferentes como artigos científicos, matérias de jornal e panfletos (FERRO, 1992; OLIVEIRA, 2002).

A relação entre Cinema e História é intrincada e possui diversas facetas. O cinema, enquanto uma expressão artística que combina elementos visuais e narrativos, tem a capacidade de influenciar a forma como as pessoas veem o mundo, afetar a opinião pública e comunicar

mensagens culturais e sociais. Em contrapartida, a história consiste na investigação e análise dos eventos passados, frequentemente fundamentada em documentos históricos e relatos de testemunhas. Quando esses dois domínios se entrelaçam, questões essenciais sobre precisão, representação e influência surgem. (MAYNARD, 2020).

Bernadet (1989) aponta que “Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela” (BERNADET, 1989, p.10), apresentando a noção de que é necessário existir um emissário pois o cinema não se faz sozinho, os filmes são roteirizados, produzidos e fotografados visando atingir um receptor. Ferro (1992) e Oliveira (2002), complementam que a principal função do historiador ao analisar um filme como fonte histórica é poder associá-lo ao mundo que o produz. Dessa forma, não se trata de atestar a veracidade do contexto histórico, mas, sim, compreender como aquela produção afeta o imaginário de quem a vê.

Dessarte é importante ter um método. Penafria (2009), aponta que para analisar um filme você deve decompô-lo, descrever os quadros e compreender a relação desses elementos agora separados.

A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, off e in) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (PENAFRIA, 2009, p.1).

As películas apresentam um mundo que, mesmo que não seja verídico, é acreditável (BERNADET, 1989). Ainda que os historiadores possam provar que as informações de terminado filme não estão corretas, ainda assim são informações críveis a quem assiste. E é partindo disso que os pesquisadores poderão utilizar as obras cinematográficas como fonte histórica.

A produção cinematográfica é uma produção cultural que altera a realidade. Altera no aspecto de apresentar uma realidade distinta, mas, ademais, de reconfigurar o imaginário do espectador imerso no mundo que foi alterado. A tarefa do historiador é perceber essa transformação, compreendendo como o filme pode forjar a História.

3. AS MULHERES NA GUERRA E O CINEMA

Quando assistimos filmes que retratam a Primeira ou Segunda Guerra Mundial, encontraremos figuras femininas, seja em cargos militares ou não. *Olga* (2004) contando a história de uma revolucionária judia, *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011) com a

figura da agente Carter, *O Bombardeio* (2022) trazendo o papel quase que principal da freira Teresa, professora do colégio, são algumas das várias produções que trazem o papel destas mulheres na guerra.

Sejam como combatentes, médicas, enfermeiras ou espãs, as mulheres na guerra estão nas produções filmicas e este fato não passou despercebido pelos historiadores que trabalham com a relação Cinema e História. Maynard (2020) abordando a presença da engenheira Pavla Chumak, Machado (2020) analisando a mudança temporal e suas consequências para a personagem da Mulher Maravilha, no filme de mesmo nome lançado em 2017, ou ainda Lobo (2018) que monta sua pesquisa abordando mulheres, cinema e história a partir de dois filmes que trabalham a figura feminina, são algumas das representações desse campo na historiografia brasileira.

Ao direcionar a pesquisa a nacionalidade pretendida, produções cinematográficas abordando a mulher soldada soviética na Segunda Guerra estão sob análise de historiadoras como Souza (2022) e Fernandes (2023) que esmiuçaram a obra *A batalha de Sevastopol* (2015). Ambas fazem uso da película para compreender a presença das mulheres soviéticas na Guerra, presença essa que não se restringe a cargos como enfermeira ou radialista. Em *A batalha de Sevastopol* acompanha-se a trajetória de Lyudmila Pavlichenko, franco-atiradora soviética responsável por 309 mortes de soldados fascistas.

Souza (2022) em seu trabalho baseia sua pesquisa nas perspectivas da história comparada, de modo que seu objetivo é compreender a face feminina na Segunda Guerra a partir da análise comparativa de 4 películas (dentre elas, *A batalha de Sevastopol*), visando tecer o cenário feminino da guerra na Alemanha, França, União Soviética e Inglaterra.

Fernandes (2023), em sua monografia, busca compreender as experiências e cotidiano das mulheres soviéticas na guerra patriótica, e utiliza-se do filme *A batalha de Sevastopol* (2015) para isso, tendo em vista o caráter biográfico da película que acompanha a vida de Pavlichenko antes, durante e após o front.

Esta pesquisa se mantém a partir da análise de duas obras cinematográficas, portanto, se vê a necessidade de introduzir os trabalhos acerca do segundo objeto deste material, o filme *As alboradas aqui são tranquilas* (2015). Após ampla busca se chegou aos trabalhos de Khokhrina (2022) e Kim e Yan (2018), que desenvolveram pesquisas acerca da novela de Boris Vasilev, sem tradução para o português, adaptada para a telas pela primeira vez em 1972 e readaptada em 2015, versão que será analisada neste trabalho.

3.1.A BATALHA DE SEVASTOPOL (2015)

O filme *A batalha de Sevastopol* (2015) é uma produção russo-ucraniana com duração de 110 minutos, dirigido por Sergey Mokritskiy e produzido por Natalia Mokritskaïa e Maxime Boudarine. Como aponta Fernandes (2023) a película foi a última produção feita entre Rússia e Ucrânia antes da Questão da Criméia, conflito desencadeado em 2014. O longa abarca a temática de guerra, drama e romance, mas seu enfoque maior está no caráter biográfico, contando a história da *sniper* Lyudmila Pavlichenko.

A obra transita entre presente e passado, e sua narração é feita pela então primeira-dama dos Estados Unidos, Eleonor Roosevelt¹ (Joan Blackham), que inicia a história em 1957, em uma visita ao primeiro-ministro da União Soviética, Nikita Khrushchov. A primeira-dama explica ao seu assessor que antes de encontrá-lo deseja rever alguém, e ele lhe questiona que pessoa tão importante é essa que a faria deixar o primeiro-ministro esperando. A pessoa em questão é Lyudmila, e assim Eleonor passa a narrar a vida desta.

A partir deste momento o cenário é movido para o passado, com a recepção da comissão soviética nos Estados Unidos para a conferência estudantil que visava debater o cenário da guerra e angariar ajuda financeira e aliados contra o Eixo. É nesse momento que ocorre o primeiro encontro entre Eleonor Roosevelt e Lyudmila Pavlichenko (Yulia Peresild) e é a partir daqui que a primeira-dama começa a traçar o objetivo de entender a mulher Pavlichenko fora da guerra, partindo, desse modo, da concepção de que a guerra não é lugar para mulheres.

É importante salientar que, como a película possui caráter biográfico, a maior parte da história está no passado... ou melhor, nos passados. Podemos visualizar pelo menos 3 cenários passados diferentes, o primeiro se dá com a visita da franco-atiradora aos Estados Unidos, enquanto o segundo e terceiro são as memórias de Pavlichenko, que podem ser divididas em memórias antes e durante a Guerra.

Após o plano da conferência somos transportados para o passado de Pavlichenko, quando ela é ainda uma jovem que acabou de ser aprovada na faculdade de história. Suas memórias nesse passado anterior à Guerra são reduzidas a reuniões com amigos, estudos e interações com a família. O filme induz, no entanto, a crer que Lyuda é filha única e que tem uma relação ruim

¹ Primeira-dama dos Estados Unidos entre 1933 e 1945 durante os mandatos de seu marido, Franklin Delano Roosevelt. Sua trajetória política foi marcada por uma grande atuação política, principalmente em causas humanitárias.

com o pai militar por ele querer um filho homem e sua ida ao exército também estaria ligada a essa necessidade de se provar para o pai, no entanto, com base no livro de memórias da soldada, Lyudmila teve uma irmã mais velha chamada Valentina e seu interesse por estudos militares já existia desde jovem. Pavlichenko fez cursos de tiro e ganhou diversas competições durante a juventude (PAVLICHENKO, 2015).

Durante suas lembranças anteriores a guerra, é importante trazer duas figuras: sua amiga Masha (Polina Pakhomova) e o médico Boris (Nikita Tarasov), ambos personagens ficcionais. Pavlichenko reencontra Masha durante a guerra, quando esta passa a atuar como enfermeira no front. Fernandes (2023) aponta que Masha é a única outra mulher no campo de batalha com falas longas e cenas, no entanto Fernandes (2023) percebe a imagem de Masha como o “alívio cômico” e a pessoa que traz leveza a guerra, sendo alguém que não é mostrada em nenhum impasse de batalha.

Divergindo da segunda colocação de Fernandes (2023), Masha protagoniza uma das grandes cenas de dualidade da obra, quando se arrasta com um soldado para uma vala e encontra um soldado alemão. Masha trata não só o soldado soviético, como também o soldado inimigo. Na cena posterior, em um diálogo com Pavlichenko a atiradora se orgulha do número que baixas alemãs que atingiu naquele dia, enquanto Masha se mantém em silêncio quando o assunto é trazido, tendo em vista que no mesmo dia ela salvou um inimigo. Aleksievitch (2016) mostra um pouco dessa face da guerra através do relato de Efrossínia Breus:

Eu estava sentada com uma enfermeira, e ao lado dois soldados nossos estavam cozinhando mingau. Saídos não sei de onde, dois prisioneiros alemães se aproximaram de nós e começaram a pedir para comer. Tínhamos pão. Pegamos uma bisnaga, partimos e demos para eles. Escutei a discussão dos soldados que estavam cozinhando mingau: ‘Veja quanto pão as médicas deram para o nosso inimigo!’ (ALEKSIEVITCH, 2016, P. 281)

A imagem (Figura 1) a seguir faz referência a conversa supracitada entre Masha e Lyudmila. Enquanto a enfermeira trata o ferimento da soldada, existe um pequeno diálogo sobre quantos nazistas Pavlichenko se orgulha de ter abatido naquele dia, enquanto Masha se mantém em silêncio enquanto realiza sua tarefa.



Figura 1 Masha e Lyudmila Pavlichenko conversando na enfermaria enquanto Masha cuida dos ferimentos da soldada. A batalha de Sevastopol, 2015.

O segundo personagem, o médico Boris, surge em sua vida antes da guerra como um pretendente. Se mostra um homem apaixonado por Pavlichenko e contrário à sua ida para o front. Eles voltam a se encontrar, posteriormente, no campo de batalha, onde o médico assume que está ali por conta de sua paixão pela atiradora. Wheelwright (2020) conta que Pavlichenko foi casada em 1932 com Aleksei Pavlichenko (homem não mencionado no filme em nenhum momento) ao que Fernandes (2023) complementa apontando que a personalidade do médico Boris foi baseada na do ex-marido. Esta análise nos leva a um ponto relevante na história: a ficcionalidade dos personagens.

Grande parte dos personagens trazidos no filme não existiram realmente, ou existiram com outros nomes. Além de Aleksei Pavlichenko que parece ter sido apresentado através da figura do médico Boris, isso também ocorre com Aleksei Kitsenko, esposo e companheiro de Lyudmila durante a guerra, que no longa foi apresentado como Leonid Kitsenko² (Yevgeny Tsyganov), e, ainda, com o Capitão Makarov (Oleg Vasilkov), que possui grande destaque na obra, mas não existiu na trajetória de Pavlichenko.

Uma proposta para pensar a importância dessas três figuras (sejam fictícias ou não) é através da percepção de que eles surgem na tentativa de levar a figura de Lyudmila para o guarda-chuva do feminino e da boa moça, mesmo na guerra. O Capitão Makarov, o primeiro amor de Lyudmila, morre em batalha e este acontecimento é o responsável pela fúria de

² No filme, no entanto, Pavlichenko o chama de “Lionia”, apelido para Leonid. Lionia também é a forma que a atiradora se refere a Aleksei Kitsenko em suas memórias, a pedido do próprio (PAVLICHENKO, 2015).

Pavlichenko e obsessão para retornar ao front, remetendo sua vontade de lutar ao coração partido e sentimentos – características comumente atribuídas a figura feminina – e omitindo as informações trazidas em suas memórias, que apontam sua predileção, já jovem, por estudos militares e competições de tiro, de modo que, com 15 anos, fazia parte da Liga Comunista Juvenil e integrava a equipe de uma fábrica de arsenal armamentista (PAVLICHENKO, 2015).

Situação semelhante ocorre no relacionamento dela com o médico Boris, isso se temos em conta a proximidade dele com o primeiro marido de Pavlichenko. Aleksei Pavlichenko não é mencionado no filme nem o filho que os dois tiveram ainda durante a adolescência de Lyudmila (WHEELWRIGHT, 2020). Ao final da película vemos Eleonor Roosevelt acompanhada de Pavlichenko e seu filho, um garoto de mais ou menos oito anos de idade, assistindo uma ópera, no entanto, esse momento se passa em 1957 quando o filho de Lyudmila deveria ter pelo menos vinte e seis anos, com base nas memórias da franco-atiradora (2015).

Ao pensar essa ótica é perceptível a necessidade de se criar, através de Lyudmila Pavlichenko, a imagem de mulher ideal, representação essa já articulada durante o governo de Stalin – iniciado na década de 1920 – que, como aponta Silva (2018) e Sahnó (2017), fomenta o retorno da mulher a vida privada através da criminalização do aborto, dificuldade de divórcio e títulos como “mãe heroína” e “medalha de maternidade”, de modo que todos os pontos que a fizessem fugir desse padrão foram mascarados na trama: seu divórcio não existe, seu filho só nasce após a guerra e ainda que esteja no campo de batalha, a franco-atiradora está preocupada em formar uma família, como será melhor exemplificado a seguir.

Após a morte de Makarov e chegada do novo comandante, Lionid Kitsenko, um novo romance passa a ocorrer, agora entre Lyuda e Lionid. Durante a produção Kitsenko surge como o grande amor da vida da atiradora, com quem a soldada demonstra querer constituir uma família. A morte do comandante em um campo minado é o ponto chave para o desmonte emocional da soldada durante o filme, como podemos ver na imagem a seguir (figura 2), que remonta ao momento que a atiradora acordou do trauma no hospital e foi induzida por oficiais a vestir seu fardamento para fotografias que seriam divulgadas comprovando que não tinha morrido. Pavlichenko demonstra exaustão e mesmo com esforço não consegue demonstrar que está bem física ou psicologicamente.



Figura 2 Lyudmila Pavlichenko após acordar em hospital e ser vestida por oficiais para fotografia que seria divulgada para provar que estava viva. A batalha de Sevastopol, 2015.

Pavlichenko (2015), demonstra grande pesar com a morte de seu companheiro e após avaliação médica é diagnosticada com neurose pós-traumática e precisa ficar hospitalizada por algumas semanas. Na obra de Aleksievitch (2016) existem relatos de mulheres que passaram por traumas psicológicos semelhantes, situação essa que afetou suas vidas após a Grande Guerra, como expressa a primeiro-sargento superior, enfermeira-instrutora do batalhão de fuzileiros, Nina Vladímirovna Kovelénova “Depois da guerra voltei para casa, em Tula. Sempre gritava de madrugada. Minha mãe e minha irmã ficavam comigo à noite... Eu acordava com meus próprios gritos...” (ALEKSIEVITCH, 2016, p. 110).

No entanto, na película esse momento demonstra demarcar o fim da carreira militar de Lyudmila, no entanto na sua biografia ela conta que nesse momento seu número que nazistas abatidos é 257, número que se afasta da quantidade de soldados derrotados por ela ao final da guerra (309 fascistas), portanto não é possível que, como no filme, ela tenha cessado a atuação no front. Dessa forma é possível perceber novamente essa tentativa de colocar a mulher num espaço de fragilidade emocional, onde seus sentimentos superam a razão.

Portanto, ainda que Lyudmila Pavlichenko seja uma heroína nacional da Grande Guerra Patriótica, sua representação cinematográfica em *A batalha de Sevastopol* (2015) ainda busca demonstrar sua fragilidade visando colocá-la no espaço que se atribui as mulheres, assimilando suas decisões a escolhas sentimentais e distorcendo fatos de sua vida para construir uma heroína

que alcance os padrões necessários para estar na guerra, mas sem fugir do papel de gênero designado para a mulher (SCOTT, 1995).

AS ALVORADAS AQUI SÃO TRANQUILAS (2015)

As alvoradas aqui são tranquilas (2015) é uma produção russa com duração de 120 minutos, dirigido por Renat Davletyarov, baseado na obra homônima de Boris Vasilyev, publicada em 1969. O longa engloba as temáticas de guerra e drama, acompanhando a trajetória do sargento Fedot Vaskov e seu grupamento de soldadas antiaéreas, que atuam em uma região calma, quase não afetada diretamente pela guerra.

Assim como *A batalha de Sevastopol* (2015), a segunda película trabalhada também transita entre passado e presente, no entanto aqui existe um narrador observador, fazendo referência, possivelmente, a forma como a novela de Vasilyev foi escrita. Podemos acompanhar o enredo no presente, onde está o sargento e sua unidade feminina antiaérea na resolução de problemas relativos à guerra, entremeado de flashbacks que mostram a vida das soldadas que terão maior tempo de tela no decorrer da obra: Rita Oyanina (Anastasiya Mikulchina), Zhenia Komelkova (Evgenia Malakhova), Galya Chetvertak (Kristina Asmus), Liza Brichkina (Sofia Lebedeva) e Sonya Gurvich (Agniya Kuznetsova).

A película inicia explicando a ambientação, uma localidade onde alguns aviões alemães sobrevoavam e, por isso, foram enviadas duas baterias antiaéreas, no entanto não se trata de uma linha de embate, por isso os soldados que são enviados encontram calma e descanso, tendo em vista que se trata de um vilarejo pequeno e simples composto em sua maioria por solteiras e viúvas.

Por conta de uma briga entre os soldados ocasionada por bebidas e mulheres, o batalhão é realocado e um novo grupamento será enviado para a região para ficar sob supervisão do sargento Varkov, este faz algumas exigências ao responsável por trazer o novo agrupamento:

- Não me envie mais bêbados.
- Que não bebem?
- Mande 20 soldados que não bebam!
- Posso vasculhar todo o front que não vou encontrá-los.
- Nem bêbados e nem soldados que fiquem atrás de um rabo de saia.
- Você quer eunucos? (AS ALVORADAS AQUI SÃO TRANQUILAS, 2015)

Após tais exigências o Varkov recebe o 1º e 2º grupamento do 5º regimento de defesa antiaérea, composto inteiramente de mulheres soldadas (figura 4), ao qual ele reage com a frase “encontraram aqueles que não bebem”.



Figura 3 - Apresentação das mulheres soldadas ao sargento Fedot Vaskov. Fonte: *As Alvoradas aqui são tranquilas*, 2015.

Nesse primeiro momento, um ponto a ser ressaltado é a forma como as mulheres da vila não parecem satisfeitas com a chegada de soldadas. A moça que surge na história como uma suposta companheira do sargento demonstra alta antipatia para com as soldadas já nos primeiros minutos da película. Essa atitude também é vista nos relatos trazidos na obra de Aleksievitch (2016), onde algumas ex-combatentes afirmam que ao retornarem sua maior surpresa foi com a recepção que receberam, pois, enquanto os homens eram elevados a categoria de heróis da pátria, as mulheres eram acusadas de irem à guerra para buscar marido ou dispor seus corpos aos soldados comprometidos.

É relevante pontuar, ainda, que o autor da obra parece compactuar, de certa forma, com essa opinião, pois em vários momentos da película dá-se a entender que algumas das meninas estão ali realmente para encontrar um marido. Zhenya diz claramente que pretende seduzir o sargento, enquanto Liza desenvolve uma paixão por Fedot Vaskov no primeiro momento que o vê. Essa visão foi bastante disseminada na União Soviética pós-guerra, como podemos ver em alguns relatos da obra de Aleksievich (2016):

Eu morava em uma kommunalka. Todas as minhas companheiras de apartamento tinham marido, me ofendiam. Humilhavam: ‘Ha-ha-a... Conte como você f... com os homens lá’. Jogavam vinagre na minha panela de batata. Botavam uma colher de sal...(EKATERINA NIKÍTITCHNA SÁNNIKOVA, p, 293)

Como a pátria nos recebeu? Não consigo contar sem soluços... Quarenta anos se passaram, e até hoje meu rosto queima. Os homens se calavam, mas as

mulheres... Elas gritavam para nós: ‘Sabemos o que vocês faziam lá! Com as b... jovens seduziam nossos homens. P... do front. Cadelas militares...’. Nos ofendiam de várias maneiras... O vocabulário russo é rico... (KLÁVDIA S-VA, p. 304).

À noite nos sentamos para tomar chá, a mãe levou o filho para a cozinha e chorou: ‘Com quem você casou? Uma do front... Você tem duas irmãs mais novas. Quem vai casar com elas?’. [...] eu tinha levado um disquinho que adorava. Nele, tinha a seguinte letra: ‘e você tem o direito de usar os sapatos na última moda’... Falava de uma garota do front. Eu pus o disco, veio a irmã mais velha e o quebrou na minha frente; disse: ‘vocês não têm direito nenhum’. (TAMARA STIEPÁNOVNA UMNIÁGUINA, p. 387)

Como já explanado, a ambientação do filme está em um vilarejo tranquilo, sem embates diretos e protegido por poucos soldados, no entanto a presença de infiltradores alemães nas redondezas da floresta inverte esse quando. Dessa forma é possível dividir o filme em dois momentos: o primeiro está antes da aparição dos soldados alemães, onde teremos um pouco do dia a dia de adequação das soldadas e flashbacks de suas vidas. Após o surgimento do inimigo temos o segundo momento em que um grupo de 5 soldadas, coordenado pelo sargento, é escolhido para a missão de impedir a sabotagem dos infiltradores.

No primeiro momento, a partir dos flashbacks apresentados no decorrer da história, é possível perceber que a película está determinada a mostrar que, embora essas mulheres estejam na guerra e consigam realizar suas missões, aquele não é seu lugar. Quando temos acesso ao passado do sargento Vaskov encontramos um soldado da Guerra Russo-Finlandesa que continuou na carreira militar, esse não é o mesmo cenário das soldadas.



Figura 2 - Rita Osyanina e Galya Chetvertak. Fonte: As alvoradas aqui são tranquilas, 2015.

Rita Osyanina se alistou após o homem com quem se relacionava e teve um filho ser morto em um bombardeio, seu objetivo é vingança contra os alemães que mataram seu companheiro. Galya Chetvertak é separada de sua mãe ainda jovem e enviada a um alojamento infantil, no filme não foi possível identificar se o espaço se trata de um orfanato ou um centro de treinamento, mas no próximo plano ela já está crescida e com fardamento de guerra,

rapidamente vemos o cartaz russo da Grande Guerra Patriota “A Pátria-Mãe está chamando!”³. A partir deste cartaz e partindo da noção de que Galya foi separada de sua mãe muito nova, entende-se que sua ida para guerra está relacionada a uma tentativa de reencontro com sua mãe, esta percepção se torna mais compreensível com o decorrer da película.



Figura 3 - Zhenya Komelkova Fonte: As alvoradas aqui são tranquilas, 2015.

Zhenya Komelkova, em maio de 1941 conhece um oficial coronel casado, colega de seu pai, com quem manteve um caso extraconjugal. Ainda no mesmo ano a família de Komelkova foi fuzilada por tropas nazistas e ela buscou o coronel com quem mantivera relação, este a enviou para o agrupamento de Vaskov Fedot, tendo em vista que se trata de um ambiente com poucos embates diretos. Dessa forma se entende que Zhenya também foi para o front buscando vingança por sua família.



Figura 4 - Sonya Gurvich e Liza Brichkina Fonte: As alvoradas aqui são tranquilas, 2015.

Sonya Gurvich, vinda de uma família judia de Minsk, foi para Moscou estudar. Lá conheceu um homem por quem se apaixonou e iniciou um relacionamento, no entanto este foi para a

3 TOIDZE, Irakli. **Родина-мать_зовёт!**. [1941]. Cartaz, color. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/thumb/f/f7/Ussr0437.jpg/228px-Ussr0437.jpg>. Acesso em: 22 set. 2023.

guerra e morreu juntamente com toda a sua companhia. Ela não sabia, mas sua família foi enviada ao campo de concentração de Mali Trostinec, região ocupada da Bielorrússia. Liza Brichkina e sua família foram tidos como inimigos do povo soviético e enviados para a Sibéria. Em sua adolescência ela conheceu um caçador que lhe mostrou afeto. Embora não haja uma explicação ampla, é possível compreender que Liza desenvolveu sentimentos não-correspondidos por este homem e, a partir disso, ela resolve ir para guerra. Sob essa luz, é possível compreender o porquê de Liza se apaixonar tão rapidamente pelo sargento: um homem mais velho que lida com armamentos, e se assemelha ao caçador de sua juventude.

Nos 5 casos não vemos as mulheres irem a guerra por uma necessidade patriótica de proteger a União Soviética, mas sim por razões emocionais. Krilova (2010) aponta que o impulso das mulheres soviéticas irem ao front durante a Segunda Guerra Mundial foi fomentado pela caminhada pela igualdade de gênero nos primeiros anos da Revolução de 17 e visava, majoritariamente, proteger a Mãe-Rússia. Portanto, ao ressaltar o protagonismo de 5 mulheres que estão no front por motivos ligados as emoções, voltamos ao determinismo de gênero explicitado por Scott (1990), onde a mulher, ainda que esteja em um espaço que lhe permite transgredir estes papéis de gênero, o faz por meio da concepção biologizante trazida por Bourdieu (2002) onde a mulher é emoção e o homem a razão.

Na segunda parte da produção, a soldada Osyana avista dois soldados alemães na floresta e a partir disso se estabelece a missão de capturar e impedir os fascistas que tinham como objetivo atacar a ferrovia da região, que naquele ponto da batalha constituía grande importância para o abastecimento das tropas Aliadas. No entanto, os dois soldados alemães se multiplicam em dezesseis homens, mudando o plano armado pelo grupo soviético.

Nesse segundo momento, as afirmativas realizadas neste estudo são reforçadas nas ações das soldadas. Ainda que em alguns momentos a inteligência e perspicácia das mulheres seja ressaltada pelo sargento, mas a dicotomia razão/homem e emoção/mulher é permanente, de modo que, a primeira soldada abatida é Sonya Gurvich que retorna o caminho para buscar a bolsa de tabaco esquecida pelo sargento e, dessa forma, conseguir um pouco de sua simpatia, no entanto se descuida no caminho e é vista pela tropa nazista. A morte da soldada Galya também segue o padrão de demonstrar que a mulher não possui estrutura mental e emocional para estar na guerra, pois, devido sua pouca idade e desespero com a situação, a garota corre e grita pela mãe, de modo que rapidamente é abatida pelos soldados do Eixo.

No entanto, nesse embate com a tropa de sabotadores fascistas, temos os momentos de demonstração de maior coragem e perspicácia dessas mulheres, que fazem uso de seu sexo para enganar os soldados inimigos e enviá-los por outro caminho que possibilite a chamada de reforços. Neste segundo momento é possível perceber que um dos objetivos da produção é demonstrar o companheirismo dos soldados durante a guerra. Na obra de Aleksievitch (2016) esse relacionamento é bem-marcado em cada página:

Você estava se arrastando, voava um estilhaço ou uma bala... Os rapazes cuidavam de nós: 'Deite, irmãzinha!'. Alguém gritava, e ele mesmo caía em cima de você, te cobria. E a bala o... Ele morria ou ficava ferido. Me salvaram assim três vezes (TAMARA STIEPÁNOVNA UMNIÁGUINA, p. 293).

Ao final da película as cinco mulheres morreram na missão, sobrando apenas o sargento Vaskov que, movido pela vingança, consegue abater ou capturar os inimigos restantes. Ao retornar ao vilarejo, tempos depois, novas soldadas são enviadas para ocupar o espaço das mulheres que morreram na missão. Essa substituição marca Vaskov que chega a derramar uma lágrima pensando nas soldadas abatidas.

Ao decorrer da produção é mostrada a dicotomia razão/emoção e homem/mulher, a mulher invadindo o espaço masculino, mas conseguindo fugir da sua natureza sentimental, no entanto, o mesmo ocorre com Vaskov no final, que adentra o campo da sentimentalidade, pois racionalmente mortes na guerra são inevitáveis, mas ainda assim ele chora por elas.

Com a finalização da película surge a questão: durante toda a obra vemos a busca por colocar a mulher em seu lugar biologizante de sentimentalismo, enquanto o homem se mantém no espaço da razão, no entanto, com a cena final seria possível dizer que essa dicotomia foi quebrada? Tendo em vista que a partir de sua inteligência as soldadas conseguiram criar o caminho para que Vaskov alcançasse o objetivo ainda que isso resultasse em suas mortes, enquanto o próprio Sargento sucumbe ao sentimentalismo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas películas analisadas nesta pesquisa apresentam uma visão dual sobre a participação feminina na Segunda Guerra Mundial na perspectiva soviética, exploram a complexidade das experiências das mulheres que lutaram, cada um com uma abordagem narrativa distinta. Ambas refletem o papel e a representação das mulheres durante esse período histórico, mas, principalmente, o enquadramento de gênero que se pretende aplicar as mulheres ainda na atualidade.

Em *A Batalha de Sevastopol* (2015), a história de Lyudmila Pavlichenko é contada destacando seu heroísmo, mas buscando equilibrá-lo a imagem de “mulher ideal” e “mãe soviética”, pregada nos anos de atuação de Stalin, de modo que o filme possui manipulações narrativas para enquadrar a franco-atiradora em estereótipos tradicionais de gênero, ocultando suas verdadeiras motivações e habilidades em favor de uma representação convencional.

As Alvoradas Aqui São Tranquilas (2015) se detém a um grupo de mulheres em um contexto militar, desafiando as expectativas tradicionais de gênero ao ocupar papéis ativos em um ambiente predominantemente masculino. No entanto, a narrativa enfatiza suas motivações emocionais e pessoais para ingressar e continuar na guerra, levantando questões sobre a maneira como a guerra é percebida e vivenciada por mulheres.

Ambos os filmes oferecem um olhar crítico sobre as percepções e representações da mulher soviética na guerra, questionando as limitações impostas pelos papéis de gênero. No entanto, eles também revelam a persistência de estereótipos e desafios na representação fiel e completa das experiências femininas neste cenário.

5. REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução do russo por Cecília Rosas. Companhia das Letras; 1ª edição. São Paulo, 2016

BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema? In: ROSSI, Clóvis; KNAPP, Wolfgang; BERNARDET, Jean-Claude. **O Que É: Jornalismo - Editora - Cinema**. 10. ed. [S.I]: Círculo do Livro, 1989. p. 123-187.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANUDO, Fondateur. Manifeste du Septième Art. **Gazette Des Sept Arts**. Paris, out. 1924.

COSTA, Flávia Cesarino. PRIMEIRO CINEMA. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 17-52.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Tradução de: Flávia Nascimento.

KHOKHRINA, Ekaterina. **BORIS VASIL'EV'S AND THE DAWNS HERE ARE QUIET...: BETWEEN REALISM AND IDEALISM**. 2022. 46 f. Tese (Doutorado) - Global Studies, University Of North Carolina, Chapel Hill, 2018.

KIM, I. E.; YAN, Q.. The Antithesis of «Woman and War» in the Movie ...The Dawns Here Are Quiet: language means of expression. **Vestnik Nsu. Series: History and Philology**, [S.L.], v. 17, n. 2, p. 9-17, 2018. Novosibirsk State University (NSU).
<http://dx.doi.org/10.25205/1818-7919-2018-17-2-9-17>.

KOLONTAI, Aleksandra Mikháilovna. Aleksandra Mikháilovna Kolontai (1872-1952). In: SCHNEIDER, Graziela (org.). **A revolução das mulheres: emancipação feminina na Rússia soviética**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 150-221. Tradução de: Cecília Rosas [et.al].

KRYLOVA, Anna. **Soviet Women in Combat: a history of violence on the eastern front**. New York: Cambridge University Press, 2010.

LOBO, J. C. Mulheres, cinema e História: retratos de guerra e Hemingway & Martha. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 1, p. 63–81, 2018. DOI: 10.5216/hr.v23i1.51279. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/51279>. Acesso em: 22 ago. 2023.

MACHADO, José Otaviano da Mata. Mulher Maravilha (2017): um filme de segunda guerra mundial ambientado na primeira guerra mundial. **Literatura e Autoritarismo**, [S.L.], n. 24, p. 75-88, 6 set. 2020. Universidade Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/1679849x44358>.

MANDUCA, Alexandre. Fronteiras imprecisas: o cinema como Instrumento de propaganda ideológica. **Revista UniABC**, [S.I.], v. 1, n. 1, p. 216-230, 2010.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. Luta honrosa ou infernal? a segunda guerra mundial a partir dos filmes kv-1: almas de ferro (2018) e a passagem (2019). **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 1, n. 37, p. 618-633, jul./dez. 2020. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/emtempos.v1i37.34233>.

OLIVEIRA, Lisbeth. Cinema e história. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 131-137, Jan-Dez, 2002.

PAVLICHENKO, Lyudmila. **La Francoatiradora de Stalin**. [S.I.]: Titivillus, 2015.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009**. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 09 de out. de 2023.

RESENDE, Tatyany Augusta de. **“O TRIUNFO DA VONTADE”: O CINEMA COMO PROPAGANDA NAZISTA**. 2021. 46 f. Monografia (Graduação) - Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SAHNO, Elena. **A Tentativa de Construir a Igualdade de Gêneros na Rússia Soviética 1917 – 1937**. 2017. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & realidade, v. 20, n. 2, 1995.

SILVA, Danielle Jardim da. **Avanços e limites da contribuição soviética para a libertação das mulheres: apontamentos a partir do pensamento de Alexandra Kollontai**. 2018. 249 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

WHEELWRIGHT, Julie. **Sisters in Arms: Female warriors from antiquity to the new millennium**. Osprey Publishing; 1ª edição, 2020.

FILMOGRAFIA

A Batalha de Sevastopol. Sergey Mokritskiy. Rússia/Ucrânia: 21st Century Fox, 2015, 110min.

As alvoradas aqui são tranquilas. Direção de Renat Davletyarov. Roteiro: Artyom Vitkin, Boris Vasilev, Yuriy Korotkov e Renat Davletyarov. Russia: Star Media, Interfest e Real Dakota, 2015. (120 min.), son., color. Legendado.