

O cinema russo-soviético: uma proposta de periodização

The Russian-Soviet cinema: a proposal for periodization

El cine ruso-soviético: una propuesta para la periodización

Adriano Medeiros Costa¹
Elizângela Justino de Oliveira²

Resumo: O presente artigo, oriundo do projeto de extensão “Filmoteca on-line russo-soviética”³, propõe uma periodização da produção cinematográfica russo-soviética em três períodos distintos: Império Russo (1896-1917), na qual estão suas origens, passando pelo cinema produzido na União Soviética (1917-1991), até o cinema contemporâneo produzido na Federação Russa desde 1991. Para isso, ao longo do transcurso da análise, são abordadas as transformações ocorridas no campo do cinema russo desde as primeiras experiências ainda no século XIX até as últimas décadas. Metodologicamente, neste artigo foi adotada a categoria da pesquisa qualitativa. O procedimento foi o de estudo de caso com pesquisa bibliográfica e filmográfica. Em termos de fundamentação teórica que pôde possibilitar uma base para a construção do artigo, foram de fundamental importância as obras de Sergei Eisenstein (2002a, 2002b, 2014), Dziga Viértov (2022), François Albera (2002), Zoia Barash (2008) e Pudovquin, Paiva (1958). Desta forma, conclui-se que, a depender do contexto, os âmbitos das produções cinematográficas russas sofreram influências oriundas diretamente do sistema econômico (semifeudal, socialista ou capitalista), cada qual a seu tempo, então vigente no país.

Palavras-Chave: Comunicação. Cinema. Sistemas econômicos. URSS. Rússia.

Abstract: This article, derived from the extension project “Russian-Soviet Film Library”, proposes a periodization of Russian-Soviet cinematographic production in three different periods: Russian Empire (1896-1917), in which its origins lie, through the cinema produced in the Soviet Union (1917-1991), to the contemporary cinema produced in the Russian Federation

¹ Professor Adjunto IV do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande (DECOM/UFRN). Coordenador do Grupo Eduardo Galeano de Estudos e Pesquisas Latino-Americanas em Comunicação Social. Membro da Rede de Pesquisadores sobre Cinema Latino-americano (RICiLa) e da Associação de Jornalistas de Educação (Jeduca). E-mail: adriano.medeiros.costa@ufrn.br

² Doutora em Geografia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Licenciada em Geografia e mestra em Turismo, ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pesquisadora do Grupo de Estudos Urbanos (GEUrb/UFPB). E-mail: elizangelaoliveirarn@gmail.com

³ O projeto de extensão “Filmoteca on-line russo-soviética” (UFRN/PD015-2023) tem o propósito de elaborar um repositório on-line de acesso livre que possa disponibilizar algumas produções cinematográficas russas que estejam livres de direitos autorais.

since 1991. For this, throughout the course of the analysis, the transformations that occurred in the field of Russian cinema from the first experiences in the 19th century until the last decades are addressed. Methodologically, this article adopted the category of qualitative research. The procedure was a case study with bibliographical and filmographic research. In terms of theoretical foundation that could provide a basis for the construction of the article, the works of Sergei Eisenstein (2002a, 2002b, 2014), Dziga Viértov (2022), François Albera (2002), Zoia Barash (2008) and Pudovquin, Paiva (1958) were of fundamental importance. In this way, it is concluded that, depending on the context, the scope of Russian cinematographic productions was influenced directly from the economic system (semi-feudal, socialist or capitalist), each in its own time, then in force in the country.

Keywords: Communication. Cinema. Economic systems. USSR. Russia.

Resumen: Este artículo, derivado del proyecto de ampliación “Filoteca Ruso-Soviética”, propone una periodización de la producción cinematográfica ruso-soviética en tres periodos diferentes: Imperio ruso (1896-1917), en el que se encuentran sus orígenes, pasando por el cine producido en la Unión Soviética (1917-1991), hasta el cine contemporáneo producido en la Federación Rusa desde 1991. Para ello, a lo largo del análisis se abordan las transformaciones que se produjeron en el ámbito del cine ruso desde las primeras experiencias en el siglo XIX hasta las últimas décadas. Metodológicamente, este artículo adoptó la categoría de investigación cualitativa. El procedimiento fue un estudio de caso con investigación bibliográfica y filmográfica. En términos de fundamento teórico que pudo servir de base para la construcción del artículo, los trabajos de Sergei Eisenstein (2002a, 2002b, 2014), Dziga Viértov (2022), François Albera (2002), Zoia Barash (2008) y Pudovquin, Paiva (1958) fueron de fundamental importancia. De esta manera, se concluye que, dependiendo del contexto, el alcance de las producciones cinematográficas rusas estuvo influenciado directamente por el sistema económico (semifeudal, socialista o capitalista), cada uno en su época, entonces vigente en el país.

Palabras clave: Comunicación. Cine. Sistemas economicos. URSS. Rusia.

1 INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, uma das escolas cinematográficas que mais têm influenciado a produção que se faz em todo o mundo é a russa. Mas boa parte das referências que no dia a dia são feitas acerca da Rússia – não apenas nos mais diversos estudos acadêmicos, mas também nos meios de informação e comunicação – tem como elemento mais evidente não apenas uma sucessão de governos autoritários, mas também o imenso tamanho desse país euroasiático, situado a meio caminho entre a Europa e a Ásia (SEGRILLO, 2016). O que ao longo dos séculos oscilou entre ser vantajoso ou inconveniente. Pois seu centro, a região de Moscou, é de difícil defesa contra inimigos externos. Ao redor desse núcleo, não há cadeias de montanhas, rios

volumosos, oceanos, pântanos e nem desertos. Em meio a florestas, ao longo de sua história, os russos só puderam contar com o clima hostil do inverno enquanto um obstáculo às diversas invasões estrangeiras. Então, a estratégia clássica nesses casos sempre foi dilatar ao máximo a guerra com o intuito de debilitar um inimigo pouco acostumado a ter que percorrer um país imenso sob frio excessivo enquanto o tempo todo está sujeito a contra-ataques por parte dos russos. Por esta razão, a história desse país consiste basicamente em sobreviver após cada invasão de modo intercalado. Neste sentido, tais experiências acabaram por deixar uma profunda marca na cultura e na psicologia desse povo; e, devido a isso, seus dirigentes se tornaram obcecados pela segurança e sobrevivência. Dessa forma, a produção cinematográfica da Rússia por si só está fortemente relacionada com o seu contexto histórico, político e social.

Este artigo parte de uma ação de extensão que visa proporcionar gratuitamente, de modo on-line, para qualquer público interessado uma filmoteca por meio da qual estejam disponíveis algumas obras cinematográficas legendadas tanto do período do Império Russo, como também da URSS e da atual fase da Federação Russa, desde que estejam livres de direitos autorais. Por meio da qual foi possível realizar uma periodização da história do cinema russo em momentos historicamente distintos.

A história cinematográfica russa é um tema vastíssimo, construído através de inúmeras produções audiovisuais, bibliograficamente denso e extremamente complexo em termos conceituais. Então o objetivo deste artigo é realizar a periodização do cinema russo-soviético em três momentos distintos, relacionando-os com o contexto histórico e o sistema econômico vigente em cada um dos três: Império Russo (1896-1917), produção do cinema na União Soviética (1917-1991) e, por fim, o cinema contemporâneo produzido na Federação Russa desde 1991.

Em termos metodológicos, foi adotada neste artigo a categoria da pesquisa de natureza qualitativa, a qual “busca entender um fenômeno específico em profundidade. Ao invés de estatísticas, regras e outras generalizações, trabalha com descrições, comparações e interpretações” (FERREIRA et al.; 2010, p.5). O tipo de pesquisa qualitativa adotado foi o estudo de caso, definido por Triviños (2010, p. 133-134) como “uma categoria de pesquisa cujo objeto é uma unidade que se analisa profundamente [...] uma visão na qual se observa o fenômeno e sua evolução e suas relações estruturais fundamentais”.

As técnicas de pesquisa utilizadas foram a pesquisa bibliográfica, que compreendeu a consulta e a análise de publicações variadas, como livros, artigos, teses, dissertações e materiais audiovisuais, para finalmente se realizar a seleção de fontes bibliográficas que compõem o presente texto. Entende-se que a pesquisa bibliográfica “não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras” (LAKATOS, MARCONI, 2010, p. 166). Procedeu-se ainda um levantamento da produção filmográfica russo-soviética com base nas informações do site *Russia Beyond*, e nas obras de PUDOVQUIN, PAIVA (1958), BARASH (2008); em seguida foi realizada a divisão da produção em períodos, conforme apresentado neste artigo.

No que concerne à fundamentação teórica, algumas obras sobre a indústria cinematográfica russa e soviética foram de extrema importância, tais como: Barash (2008) e Pudovquin e Paiva (1958) por meio das quais se pôde traçar um histórico cronológico da produção do cinema tanto da Rússia (pré-capitalista ou capitalista), quanto da União Soviética, além da obtenção informações técnicas sobre a produção e pós-produção dos filmes, tais como direção, gênero, sinopse, montagem, contextos históricos, repercussão e etc; bem como as obras de Albera (2002), Viértov (2022) e Eisenstein (2002a, 2002b, 2014)⁴ que problematizam conceitos e técnicas inerentes à pesquisa, como Efeito Kuleshov, Kino-Pravda e montagem dialética. No que se refere a demarcação dos diferentes momentos históricos, políticos e econômicos pelos quais a Rússia passou, foram utilizadas as obras de Bushkovitch (2014), Reis (2017), Segrillo (2016). Já para clarificar a cosmovisão russa tão impregnada em suas produções audiovisuais, as obras fundamentais foram as de Segrillo (2015), Figes (2017) e Utrilla (2016).

A partir da análise bibliográfica e cinematográfica russo-soviética, propõe-se uma periodização da produção cinematográfica russo-soviética em três momentos históricos distintos: desde o Império Russo (1896-1917), onde estão suas origens, passando pelo cinema

⁴ Inclusive, ao observar as referências deste artigo, pode-se constatar um aspecto interessante do arcabouço teórico da produção cinematográfica russa: ao contrário da tradição europeia e estadunidense, boa parte da teoria que se tem escrito sobre o cinema russo é realizada não apenas por estudiosos acadêmicos, mas também por parte dos próprios cineastas.

produzido na União Soviética (1917-1991), até o cinema contemporâneo produzido na Federação Russa a partir de 1991. Cada qual oriunda das mudanças em seu sistema econômico (semifeudal, socialista ou capitalista) ocorridas ao longo do tempo. Acredita-se que essa periodização com base no materialismo histórico é a que melhor responde às mudanças estruturais da indústria cinematográfica russa que ao longo do tempo têm fornecido tanto a infraestrutura tecnológica, quanto a superestrutura ideológica (GRAMSCI, 1999) aos realizadores audiovisuais em cada período e que, conseqüentemente, estiveram dependentes das mudanças nos sistemas econômicos do país. Pois sabe-se que, através do materialismo histórico, os meios de produção são determinantes para a caracterização das sociedades. Essa ferramenta de análise, distante de qualquer tipo de determinismo, preconiza que o ser humano, em sua relação com a natureza, produz e reproduz os meios de sua subsistência na Terra. Sendo assim, a sociedade que é por ele constituída se estrutura para produzir não só os bens materiais de que necessita, como também para multiplicar o próprio modo de produção e as condições materiais que o favoreçam:

A moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, bem como as formas de consciência a elas correspondentes, são privadas, aqui, da aparência de autonomia que até então possuíam. Não têm história, nem desenvolvimento; mas os homens, ao desenvolverem sua produção e seu intercâmbio materiais, transformam também, com esta sua realidade, seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de considerar as coisas, parte-se da consciência como do indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais, vivos, e se considera a consciência apenas como *sua* consciência. (MARX, 2007, p.94).

Pode-se com isto constatar que não são as ideias e respectivas instituições sociais que determinam as relações de produção. Muito pelo contrário: as mudanças ocorridas nas relações de produção são as que necessariamente ocasionam as transformações nas esferas sociais da superestrutura.

No que concerne à periodização, é importante salientar a concepção dos tempos da História adotada por Braudel (1972). O autor os distingue de três formas: o primeiro deles é o tempo breve ou de curta duração, que está mais ligado à história dos acontecimentos recentes, “à medida dos indivíduos, da vida quotidiana, das nossas ilusões, das nossas rápidas tomadas de consciência; o tempo, por excelência, do cronista, do jornalista” (BRAUDEL, 1972, p. 14), tido como de pouco fôlego. O tempo de curta duração não é passível de periodização, pois diz

respeito a um passado recente, quase presente, no qual os processos não estão claros, apenas os fatos. O segundo tempo histórico é o tempo de média duração ou conjuntural – no qual o passado é segmentado em seções com períodos de dez, vinte ou cinquenta anos (BRAUDEL, 1972). Nesse sim já se percebe processos que são passíveis de periodização, sobretudo a seção de 50 anos. Por fim, o terceiro tempo da história, que é o da periodização estipulada neste artigo, é o tempo de longa duração – marcado por estruturas mais consolidadas, no qual “situa-se uma história de fôlego, [...] de amplitude secular: trata-se da história de longa, e mesmo de muito longa, duração.” (BRAUDEL, 1972, p. 12).

Circunstancialmente, um mesmo filme russo possui em português algumas variações de tradução: opções que foram feitas pelos pesquisadores em publicações; bem como pelas empresas distribuidoras dos filmes: lançados nos cinemas ou disponibilização em VHS ou DVD. Assim como em catálogos, serviços de *streamings* e até nas legendagens não autorizadas disponibilizadas na internet⁵. Então, para padronizar, neste artigo se optou por usar sempre as traduções de títulos adotadas pelo Filmow⁶. Além disso, quando o filme não foi ainda lançado no Brasil, optou-se por conservar o título original em russo e fazer uma tradução aproximada. O mesmo acontece com cineastas e autores russos que durante o processo de transliteração de seus nomes podem apresentar variações a depender das opções elegidas por cada tradutor⁷. Nestes casos, optou-se por conservar a grafia original dos livros consultados e, no caso dos filmes, as estabelecidas também no Filmow.

2 DISCUSSÃO E RESULTADOS

Por suas qualidades intrínsecas e pelas influências que exerceu em realizadores audiovisuais no mundo inteiro, a produção cinematográfica russa é inegavelmente de extrema importância, mas pouco conhecida fora do seu país de origem. Certamente, por ter sido eclipsada pela indústria cinematográfica estadunidense, que, salvo exceções, marcadamente

⁵ Por exemplo, o filme “A bolsa diplomática” (1927), dirigido por Aleksandr Dovjenko (1894-1956), também pode ser encontrado com o título de “mala” ou “maleta” diplomática.

⁶ Filmow é uma rede social brasileira colaborativa que reúne informações sobre filmes alimentada por cinéfilos. Disponível em: <https://www.filmow.com/>. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁷ Por exemplo, há livros, artigos ou catálogos de filmes que usaram “Serguei” ou “Sergei” Eisenstein. Bem como há os que utilizaram Dziga “Vertov” ou Dziga “Viértov”. Assim como Liev Tolstói ou “Leon Tolstoi”. Essa mudança de grafia começou a ser adotada a partir do momento em que as obras começaram a ser traduzidas diretamente da língua russa.

produz obras de entretenimento de compreensão mais fácil pela superficialidade de suas discussões e em uma língua muito mais difundida, o inglês.

A seguir, de acordo com o arcabouço teórico-metodológico, se analisa cada um dos períodos do cinema russo-soviético aqui propostos, relacionando-os em ordem cronológica com obras representativas.

2.1 Período do Império Russo (1896-1917)⁸

Certamente esse período e sua área de influência cultural imediata é o menos conhecido do cinema russo, tanto do público brasileiro, quanto de qualquer outro país do mundo que não seja a Rússia.

As primeiras imagens cinematográficas rodadas na Rússia foram as da coroação do czar Nicolau II em São Petersburgo no ano de 1896, realizadas por dois cinegrafistas, Charles Moisson e Francisque Doublier, que foram enviados da França pelos irmãos Lumière (BARASH, 2008). Contudo, aquele era um momento histórico extremamente atrasado, no qual a Rússia ainda se caracterizava como sendo um país predominantemente agrário e cuja organização social e econômica era marcada por um sistema semifeudal, em que o trabalho ainda estava fundamentado na servidão de camponeses subordinados a uma série de serviços braçais, obrigações e impostos, em uma sociedade fortemente estamental, na qual, desde a Idade Média, a aristocracia rural e o clero da Igreja Ortodoxa ainda conservavam o domínio sob o manejo da terra e, conseqüentemente, o poder político (BUSHKOVITCH, 2014). Mesmo assim, nos anos subsequentes, mais de uma centena de produções cinematográficas inteiramente russas foram realizadas.

Em julho de 1896, aquele que viria a ser o famoso escritor Máximo Gorki (1868-1936), então um jovem, ficou cético com uma projeção cinematográfica que presenciara em sua cidade natal, Nijni Nóvgorod, a ponto de escrever em um jornal:

Não é uma premonição de vida no futuro? [...] Não importa que seja, esse espetáculo acaba com os nervos. Sem nos enganarmos, podemos vislumbrar uma grande divulgação desta invenção devido a sua surpreendente

⁸ Ao todo, a história do Império Russo vai de 1721 a 1917; mas as primeiras imagens cinematográficas em território russo são de 1896, uma vez que o cinema só foi inventado pelos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière no ano anterior, 1895.

originalidade. Será produtivo o suficiente a ponto de compensar o desgaste nervoso que o show provoca? Esta é uma questão importante, porque nossos nervos ficam cada vez mais agitados e fracos, enlouquecem e reagem com mais força aos fatos simples da vida cotidiana, mas anseiam fortemente por impressões novas, agudas, estranhas e picantes. O cinematógrafo oferece essa possibilidade e, se por um lado, os nervos ficarão mais sensíveis; por outro lado, também ficarão mais ansiosos pelas estranhas e fantásticas impressões que ele oferece. (GORKI apud BARASH, 2008, p. 20-21, tradução nossa)

Gorki se mostra preocupado sobre como o cinema⁹, uma invenção ainda tão recente, que ele chamava de “fotografias em movimento”, poderia influenciar na vida das pessoas e na própria natureza humana. Em seu ceticismo, ele tinha dúvidas sobre se o cinema seria algo potencialmente proveitoso ou também prejudicial. Inclusive, misturado a outras formas culturais, tais como teatro popular, lanternas mágicas, cartuns, cartões postais e revistas ilustradas. Nesse momento histórico de final do século XIX, o cinema ainda não passava de uma mera curiosidade entre todas as outras que surgiam. As películas eram projetadas em demonstrações científicas e exposições universais ou exibidas como uma atração a mais em circos, parques de diversões e espetáculos de variedades (COSTA, 2008).

Um dos mais famosos pioneiros do cinema russo foi Aleksandr Drankov (1886-1949). Sua história é em grande parte desconhecida e em outra parte é repleta de contradições; mas se sabe que em 1907, antes dele começar a produzir e a dirigir filmes, já era um fotógrafo muito bem-sucedido. Posteriormente, ele montou uma equipe e com ela começou a produzir cinejornais por intermédio dos quais registravam os principais acontecimentos de seu país, bem como algumas cerimônias das quais participam o czar e sua família. Algum tempo depois, em 1908, Drankov produziu, sob a direção de Vladimir Romashkov, o curta-metragem “Stenka Razin”. Com duração de apenas seis minutos, este foi o primeiro filme narrativo feito no país e lançado nos cinemas. Trata dos feitos de um cossaco que liderou uma grande rebelião no sul da Rússia. Aliás, pela primeira vez no país um filme foi acompanhado pelo som original, pois os cinemas adquiriram o filme junto com a gravação fonográfica da trilha sonora. Ainda no mesmo ano, foi realizado e exibido por Drankov, com estrondoso sucesso, o primeiro registro filmográfico de Liev Tolstói (1828-1910). Realizado a contragosto do escritor já bastante famoso, o diretor precisou se esconder para realizar certas tomadas (BARASH, 2008).

⁹ Na época ainda chamado de “cinematógrafo”. Aparelho inventado pelos irmãos Lumière que tinha a função híbrida de filmar, revelar e projetar as películas (AUMONT, MARIE, 2006; COSTA, 2008).

No ano seguinte, o próprio Drankov dirigiu o filme “Taras Bulba”, baseado no romance de Nikolai Gogol (1809-1852) que conta a estória de um velho cossaco ucraniano bastante autoritário que, com o intuito de mostrar aos seus dois filhos o que era uma verdadeira guerra, parte para lutar contra os poloneses em um conflito. Portador de um tino aguçado para fazer negócios, Drankov também teve a iniciativa de comercializar pôsteres, fotografias e cartões postais nos quais se retratavam cenas de seus filmes, lançando, assim, os alicerces da publicidade cinematográfica em seu país. Ele também foi o primeiro na Rússia a produzir filmes de suspense policial e pornográficos e por anos a fio manteve uma estranha rivalidade com Aleksandr Khanzhonkov (1877-1945), outro pioneiro do cinema russo. A qual os levava a realizarem separadamente obras que eram praticamente idênticas. Drankov permaneceu ativo na produção de filmes até a Revolução de 1917.

Aleksandr Khanzhonkov junto com Vasily Goncharov (1861-1915) dirigiram “Defesa de Sevastopol” (1911), uma produção sobre a participação russa na Guerra da Crimeia (1853-1856) durante o cerco de Sebastopol. Foi um filme tecnicamente sofisticado para a época, realizado com o apoio de duas câmeras. Com 100 minutos de duração, é considerado o primeiro longa metragem russo. Inclusive, o próprio czar Nicolau II ajudou financeiramente na produção do filme. Aliás, ele próprio tinha um cinegrafista privado que ficava responsável por produzir imagens dele e de sua família em eventos e atividades caseiras.

No ano seguinte, em 1912, Khanzhonkov chegou a produzir mais de cem filmes no estúdio que fundara, mas eles não eram muito populares entre os espectadores, porque, ao contrário dos comercialmente apelativos de Drankov, eram mais voltados para o desenvolvimento de novas técnicas e linguagens. Assim, de certo modo, se deve também ao pioneirismo dele a fama que até hoje carregam as produções russas: de serem um tanto quanto intelectualmente herméticas em suas ambições estéticas. Embora tenha precipitadamente fugido da URSS após a revolução, ele retorna em 1923 para dirigir um estúdio do qual mais tarde, em 1926, é forçado a se desligar por suspeitas de corrupção. Contudo, ao contrário do seu rival e cineasta antípoda Aleksandr Drankov, que imigrara para os Estados Unidos e nunca mais retornaria ao seu país, Khanzhonkov se aposentou graças a uma pensão oferecida pelo Estado soviético e passou a residir na Criméia, onde tempos depois viria a falecer. Mas no que diz respeito à sua produção cinematográfica, igualmente, ela não foi para muito além do período da Rússia imperial. (BARASH, 2008).

O último filme do período do império foi "Padre Sérgio". Sob direção de Yákov Protazánov (1881-1945), estrearia pela primeira vez em 1918, no ano seguinte à Revolução Russa (1917), já sob o regime soviético. A película é baseada em conto homônimo de Liev Tolstói publicado pela primeira vez em 1898, o qual traz os vestígios de suas preocupações religiosas e morais (a vida mundana saturada de ambições, tentações e luxúrias), que resultaram numa versão muito pessoal do cristianismo e lhe renderam em 1901 a excomunhão da Igreja Ortodoxa Russa.

Por volta de 1914, com o advento da I Guerra Mundial (1914-1918), os cineastas russos se voltaram para a produção de filmes patrióticos antialemães, aumentando exponencialmente a produção e a qualidade técnica das obras. Com a eclosão da Revolução Russa (1917), começa o segundo período do cinema russo-soviético (1917-1991) proposto neste artigo, quando, a partir de 1917, foram realizados alguns filmes de propaganda política anticzaristas, antirreligiosos e antilatifundiários, conforme será visto na seção 2 deste artigo.

Por si só, já seria possível subdividir em momentos históricos distintos esses anos de desbravamento do cinema na Rússia, que denominamos de período 1, Império Russo (1896-1917). A pesquisadora russa radicada em Cuba Zoia Barash, em seu livro "El cine soviético del principio al fin" (2008, p. 24-25), propõe que esta primeira fase pioneira do cinema de seu país seja dividida em três etapas:

- A primeira de 1896 até 1907, que abarcaria desde as primeiras experimentações até o lançamento da primeira produção nacional russa;
- A segunda de 1908 até 1913, quando foram produzidos os primeiros documentários, se consolidaram as produções ficcionais, foram montados os primeiros estúdios e se construíram ou se adaptaram as salas destinadas às projeções;
- A terceira de 1914 até 1917, que vai desde o início da I Guerra Mundial até a revolução socialista que foi marcada por um auge das produções nacionais. Segundo ela, nesse período foram realizados não apenas muitos documentários, cinejornais, desenhos animados, como também foram rodados uns dois mil filmes de ficção, cujos roteiros eram baseados nas obras clássicas da literatura russa (Alexandre Pushkin, Liev Tolstói, Mikhail Lérmontov, Nikolai Gogol, Ivan Turguêniev), que eram exibidos em aproximadamente 78 cinemas só em Moscou.

2.2 Período da União Soviética (1917-1991)

O segundo período da história cinematográfica russa é a soviética, que se inicia a partir da Revolução de Outubro de 1917. A qual, dentro do contexto da catastrófica participação russa na I Guerra Mundial, foi um processo por meio do qual o país deixou de ser uma monarquia absolutista pré-capitalista e se tornou uma união de repúblicas socialistas por via da fundação da União Soviética, em 1922, sob o comando de Vladimir Lenin (1870-1924), que liderava os bolcheviques. Então, trabalhadores que viviam sob um sistema semifeudal se transformaram em cidadãos de uma república na qual a partir daquele momento se aboliam as classes sociais e o poder político migrava da aristocracia e da igreja ortodoxa para o Estado, bem como havia sido abolida a propriedade privada graças à coletivização dos meios de produção. Instituiu-se assim o socialismo como um primeiro estágio que mais adiante em tese levaria o país a um outro estágio mais avançado, que seria o comunismo. Nesse período, mesmo sendo a Rússia apenas um dos 15 entes federados, a República Socialista Federativa Soviética da Rússia, cujo território basicamente é o mesmo da atual Federação Russa, exercia uma hegemonia por sua importância econômica e política (REIS, 2017).

Desde cedo, os bolcheviques compreenderam a relevância do cinema, enquanto não apenas expressão artística, mas também como meio de comunicação para a formação educacional, cultural e política das massas. Tanto que logo houve um grande estímulo à produção audiovisual e à formação de novos cineastas, atores e técnicos, bem como uma imensa diversificação de temáticas que não eram abordadas durante os tempos do Império Russo. Inclusive, houve também uma maior multiplicidade de novas locações dentro dos países que começavam a fazer parte da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, tais como a Geórgia, Armênia e o Cazaquistão. Data dessa época também a fundação, em 1924, do renomado estúdio Mosfilm, tendo como base estúdios de cinema estatizados pelos soviéticos. Ele se constitui um dos pioneiros no mundo e está até hoje em funcionamento. Enquanto existiu a URSS, ele foi o responsável pela produção de grande parte dos maiores clássicos realizados no país, e boa parte dessa produção até os dias atuais é disponibilizada gratuitamente pelo próprio estúdio.

Datam também do início deste segundo período as experimentações e produções de Lev Kuleshov (1899-1970), Vsevolod Pudovkin (1893-1953), que dirigiu "Tempestade sobre a Ásia" (1928) – cujo protagonista mongol¹⁰ passa uma mensagem fortemente anti-imperialista–

¹⁰ Ao contrário do estereótipo, a Rússia não é um país etnicamente homogêneo. O povo desse país é definido por duas palavras diferentes: "русский" (pronuncia-se "russkii") e "Российский" (pronuncia-se "rossiyanin").

, e, certamente, o mais famoso de todos: Dziga Vertov (1896-1954). Considerado o cineasta preferido de Lenin, ele não apenas foi um pioneiro, mas também um experimentalista e, seguindo a tradição russa, foi um teórico do cinema. É bastante famoso por, entre outras obras: “Um homem com uma câmera”¹¹ (1929), “Entusiasmo” (1930) e “Três canções para Lênin” (1934). A produção destes cineastas se constitui de curtas, médias e longas-metragens que ora são documentários, ora são ficção e se caracterizava por certa ênfase nas experimentações, pela representação não naturalista e a busca pela construção de conceitos a partir da montagem¹². Em suas realizações, o cineasta tem a intenção de explorar todas as possibilidades expressivas e não tenta camuflar o seu olhar pessoal que acaba por ser um dos elementos fundacionais de seu estilo (PERNISA JÚNIOR, 2009; VIÉRTOV, 2022). Isto é, através do conceito de Kino-Pravda desenvolvido por ele, Vertov preconiza que a missão dos realizadores audiovisuais por meio da obra que produzem é demonstrar a verdade que os olhos humanos não são capazes de atingir (VIÉRTOV, 2022).

Longe de serem considerados integrantes de um movimento homogêneo, os russos aplicam certos princípios teóricos, técnicos e conceituais com tanto afinco que durante esse período acabaram aprimorando através da estética e do engajamento político uma vanguarda

Enquanto o primeiro termo se refere ao russo étnico que possui a nacionalidade do país; o segundo é atribuído a qualquer pessoa que não seja russo étnico, mas que vive na Rússia e tem cidadania russa mesmo que há poucos anos ou há gerações, independentemente de que tenha ou não nascido na Rússia. (SEGRILLO, 2015). Isso significa que o país é um espaço no qual convivem há séculos dezenas de nacionalidades provenientes das mais diversas etnias, onde todas possuem uma mesma cidadania, mantendo cada qual sua própria cultura e cosmovisão.

¹¹ Considerado precursor dos documentários e uma das maiores obras do gênero, o filme mudo “Um homem com uma câmera” (1929) foi realizado sem roteiro e legendas. Assim, ao primar pelo experimentalismo, a obra foi produzida por meio da montagem de pequenos fragmentos que tentam apreender o caos gerado pela vida urbana moderna soviética (nas cidades de Moscou, Kiev e Odessa) nas mais diversas situações típicas. Inclusive, por via de alguns momentos decisivos da existência humana: nascimento, casamento, divórcio e morte. Muitas cenas são mostradas do ponto de vista de um repórter. É tida até hoje como uma verdadeira enciclopédia de linguagens cinematográficas e técnicas, tais como planos de câmera e edição de imagens. A produção era tão inusitada para os padrões da época que após a estreia oficial, Vertov se viu obrigado a colocar antes do filme um aviso de que aquela obra se tratava de uma experimentação em comunicação cinematográfica de acontecimentos reais. (PERNISA JÚNIOR, 2009; SARAIVA, 2008; VIÉRTOV, 2022).

¹² Em seus primórdios, os filmes eram muito curtos porque eram gravados sem edição ou técnicas de montagem. Com a evolução desses tratamentos de pós-produção, a narrativa visual passou a também depender deles. Contudo, enquanto a edição implica basicamente no ato de cortar, ou seja, subtrair o que é descartável e o que é excesso de tudo o que foi filmado; a montagem, tem sua função básica de dar uma linguagem, uma narrativa e, seguindo o roteiro, oferecer um ordenamento final aos planos e ao ritmo do filme. Acentuando desta maneira a dramaticidade das cenas através da adição de sons, equilíbrio de cores e sequências. Isto é, tornando a narrativa mais coerente (AUMONT, MARIE, 2006; RODRIGUES, 2007).

até hoje conhecida como Construtivismo Russo, que já estava em desenvolvimento no país desde o início do século XX. Seus integrantes questionavam a suposta existência de uma "arte pura" tal e qual era preconizada por outras vanguardas que pretensamente consideravam a arte como sendo uma instância extraordinária que deveria ser mantida distante da rotina das pessoas.

Na visão dos construtivistas russos, a produção artística deveria ser instigada pelos novos horizontes ensejados pelas máquinas e pelos processos de industrialização. Tornando-se uma expressão útil para a sociedade que iria participar da criação de um mundo socialista. Portanto, está intimamente ligada à crença que o artista podia ser um agente de mudança, instrumento de intervenção e de ação social ao optar pela atividade coletiva em contraposição ao individualismo burguês. No cinema, a influência do construtivismo foi marcante não apenas por seu experimentalismo; mas também nos seus pressupostos teóricos para o desenvolvimento dos roteiros escritos para filmes que, ao serem finalizados pelos próprios operários dessa indústria, deveriam ter também uma função social. O mesmo ocorre na estética dos cenários e dos figurinos (ALBERA, 2002; SARAIVA, 2008). Afinal, como declarou Vladimir Lênin certa vez, “de todas as artes, o cinema é a mais importante para nós” (GORBÁTOVA, 2015). Então, o poder soviético não se eximia em criar instituições educativas dirigidas especialmente para a formação de profissionais tais como diretores, roteiristas, atores e técnicos que poderiam se dedicar a desenvolver a produção audiovisual do país. Data, por exemplo, desse frutífero período o célebre Efeito Kuleshov¹³.

Entre os anos finais da década de 1920 e início da década de 1930, o cinema soviético entrou em uma etapa de maior supervisão, tornando-se, de modo ainda mais direto, um meio de propaganda política cujo objetivo era disseminar os ideais revolucionários alcançando o povo de modo mais eficiente. Datam desse período, portanto, as diretrizes oficiais soviéticas para as artes chamadas de Realismo Socialista, vigentes do início da década de 1930 até aproximadamente a morte de Stalin, em 1953. Por intermédio de tais diretrizes, esperava-se que

¹³ O Efeito Kuleshov se trata de um experimento de edição de filmes demonstrado na década de 1920 pelo pioneiro e teórico do cinema Lev Kuleshov (1899-1970) de enorme importância para a montagem. Ele se baseia na justaposição do mesmo *close-up* do rosto de um ator com planos de, respectivamente: uma tigela de sopa, uma menina em um caixão e uma mulher em um divã. As três breves sequências fazem o espectador reconhecer no rosto impassível do ator as sensações relacionadas de: fome, tristeza e lascívia. A ideia do experimento era comprovar que a compreensão semântica do que aparece em uma cena é influenciada pela edição. Assim sendo, Lev Kuleshov definiu o plano como sendo um signo que o cinema constrói, da mesma forma que as letras fazem as palavras, que são textos posteriores (CAMILO, 2017; SARAIVA, 2008).

as obras de artes plásticas, de dramaturgia, de design gráfico, musicais, literárias, arquitetônicas e cinematográficas refletissem não apenas uma estética de base realista, como também servissem para a construção do homem novo socialista capaz de se emancipar ao superar seus problemas graças à consciência de classe e ao conhecimento dos problemas sociais com o auxílio do partido comunista (PUDOVQUIN, PAIVA, 1958). Iniciou-se, então, por força das necessidades prementes de um contexto histórico específico, certa migração do Construtivismo – em que o conteúdo é subjugado à forma, na medida em que ela é a expressão final desse conteúdo – para o Realismo Socialista, que irá subjugar a forma ao conteúdo.

Um bom exemplo da utilização do cinema para a difusão de ideias revolucionários, tal como a conscientização da classe trabalhadora, é o filme “A bolsa diplomática” (1927), dirigido por Aleksandr Dovjenko (1894-1956). Neste filme, um diplomata soviético em fuga é assassinado no Reino Unido. Antes, porém, ainda muito ferido, ele é acolhido na casa do agente de uma estação ferroviária na qual, antes de morrer, ele consegue entregar uma bolsa diplomática repleta de documentos importantes. Por consciência ideológica, o agente consegue enviar a bolsa para o filho marinheiro, cujo navio está prestes a zarpar para a União Soviética. Então, ele e seus companheiros se aliam para completar a missão que o serviço secreto britânico tenta impedir. Mas isso não significa que nesse período não tenha existido espaço para certa autonomia intelectual que visasse a construção de grandes obras. O próprio Dovjenko, anos mais tarde, irá dirigir o ambíguo “Terra” (1930), a terceira parte da “Trilogia da Ucrânia”, depois de “A montanha do tesouro” (1928) e “Arsenal” (1929). Inclusive, para Eisenstein (1969, p. 184-185) Dovjenko era “um mestre que tem temperamento, gênero, personalidade próprios. E que, entretanto, é dos nossos. Bem nosso. De nosso meio. Um que tem a tradição soviética no sangue e não irá procurar auxílio no Ocidente”.

Data também desse período um dos filmes mais representativos dessa estética: “Chapaev” (1934). (OLIVEIRA, 2002). Dirigido pelos irmãos Georgi Vasiliev (1899-1946) e Sergei Vasiliev (1900-1959), o filme se baseia na vida de Vasily Chapaev (1887-1919) para contar a história de um lendário comandante do Exército Vermelho que se tornou um herói da Guerra Civil Russa. O enredo é baseado no romance homônimo¹⁴ de Dmitri Furmanov (1891-

¹⁴ O romance foi publicado no Brasil em 1954 sob o título “Tchapáiev” pela Editorial Vitória em uma coleção chamada Romances do Povo sob direção do escritor Jorge Amado (1912-2001).

1926), um escritor e comissário bolchevique que combateu ao lado do próprio Chapaev. O qual, no filme, encarna o líder militar por excelência que é proveniente dos estratos sociais menos favorecidos, mas sujeito a variações de humor e ainda não totalmente livre do individualismo da velha sociedade; já Furmanov é o comissário político (representante do partido comunista) sempre empenhado em garantir a capacitação política e a fidelidade revolucionária da tropa sob sua supervisão. Cujas missão também é a de ajudar o guerreiro rebelde a se tornar um herói de seu povo. (PUDOVQUIN, PAIVA, 1958). Assim, segundo os parâmetros da estética do Realismo Socialista, cada qual à sua maneira conduz com eficiência a missão para a qual fora designado pelo partido. Em termos técnicos, é nesta década de 1930 que o áudio passa definitivamente a ser incorporado aos filmes produzidos.

O cinema então produzido na URSS tem como seu maior representante o cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948). Ele foi um dos diretores mais inovadores da história do cinema e durante toda sua vida se preocupou com a consolidação do cinema como meio de expressão artística (EISENSTEIN, 1987). Ele participou ativamente da utilização do cinema para a difusão dos ideais da Revolução de 1917, e por isso está relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, muito influenciada pelo Realismo Socialista e pelo Construtivismo Russo. Eisenstein, que teve bastante liberdade criativa nos primeiros filmes, foi também um importante estudioso sobre a influência do cinema na sociedade, seu relacionamento com a realidade, com as demais artes e os espectadores em geral. Enquanto para Vertov a Revolução Russa significava a oportunidade de um recomeço que não poderia ser desperdiçada, pois ele se contrapunha a qualquer *ficcionalização*, tida como resquício da arte burguesa; para Eisenstein, ao contrário, de uma maneira revolucionária, seria possível incorporar o passado burguês da cultura (SARAIVA, 2008). Mas havia uma linha ideológica claramente definida: em seus filmes, são os membros da classe trabalhadora proletária que assumem o protagonismo. Ele também foi um teórico cujas ideias foram consideradas notáveis na área da montagem cinematográfica. A teoria de Eisenstein sobre montagem é composta por cinco tipos: métrica (produção de cadência tendo como base os tamanhos dos planos), rítmica (produção de cadência tendo como base o ritmo e continuidade de cada cena levando-se em conta o conteúdo das imagens), tonal (estabelece a característica emocional da cena através do som com vistas a dar

certa homogeneidade semântica e afetiva em todo o segmento do filme), atonal¹⁵ (os cortes são determinados por diferentes sons em distintos ambientes com o propósito de se obter uma coerência emocional para além da lógica formal) e intelectual (implantação de ideias cujas conotações revelam muito mais do que o fragmento parece conter em termos emocionais e cognitivos) (AUMONT, MARIE, 2006; EISENSTEIN, 2002a). Sobre a montagem dos filmes, Eisenstein afirma ainda:

Mas, de meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra [...] Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo. (EISENSTEIN apud ALBERA, 2002, p. 84-85).

Assim, partindo do conceito filosófico de dialética e do conceito marxista de materialismo dialético, a montagem dialética ($A + B = C$) proposta por Eisenstein (EISENSTEIN, 2014) tinha a intenção de despertar uma reflexão intelectual no público (SARAIVA, 2008). Isto é, “A montagem, para ele, tinha por função destruir as aparências do mundo visível, para em seguida poder reconstituí-lo sob uma ótima nova e mais penetrante.” (MACHADO, 1982, p. 55).

São de Eisenstein produções que até hoje são consideradas obras-primas do cinema de todos os tempos e que desde a realização têm gerado discussões teórica e técnicas, tais como “O encouraçado Potemkin” (1925), “Outubro” (1927), “Alexandre Nevski” (1938) e “Ivan, o terrível” (parte I, 1944; parte II, 1958). Desta maneira, o diretor soviético influenciou grandes cineastas posteriores, como Orson Welles (1915-1985), Jean-Luc Godard (1930-2022), Brian de Palma (1940-) e Oliver Stone (1946-).

Um cineasta marcante desse período foi Grigóri Aleksandrov (1903-1983), que trabalhou com Eisenstein como ator, roteirista e chegou a dividir com ele a direção de “O encouraçado Potemkin” e “Outubro” (EISENSTEIN, 1982). Durante sua carreira, ele se notabilizou por produzir e dirigir várias comédias musicais que sempre atraíam um grande público aos cinemas. Em 1938, outro sucesso de público foi “Volga-Volga”, dirigido por Aleksandrov. A estória trata da rivalidade entre dois grupos de artistas amadores (um popular

¹⁵ Jacques Aumont e Michel Marie denominam de “montagem harmônica” (2006, p. 198), mas o próprio Eisenstein dá o nome de “montagem atonal.” (2002a, p. 84)

e outro erudito) instrumentalizados por um burocrata em busca de ascensão profissional e se passa quase completamente em um barco a vapor que viaja pelo rio Volga e os leva a Moscou para participar de um concurso de talentos. Em 1979, ele realizou a edição do documentário “Que viva México!” (1930-1932), deixada inconclusa por Eisenstein, que tinha o propósito de abordar a diversidade cultural do México desde a época pré-hispânica, passando pelos tempos da conquista espanhola, até à Revolução Mexicana (1810-1917).

Nos anos da II Guerra Mundial (1939-1945), a qual até os dias atuais os russos chamam de Grande Guerra Patriótica – termo utilizado para denominar o período entre 1941 e 1945, no qual seu país esteve sob o risco de total subjugo e desaparecimento institucional dada a invasão nazista, chamada de Operação Barbarossa –, foi desencadeada toda uma produção audiovisual na forma de filmes, documentários e curta e média-metragem destinados a auxiliar no esforço de conscientização e de propaganda. Praticamente todos os filmes de Sergei Eisenstein produzidos nesse período merecem destaque, assim como duas obras de Leonid Varlamov (1907-1962) que tratam do heroísmo dos soviéticos frente ao inimigo nazista: “Moscou contra-ataca” (1942) e “Stalingrado” (1943). A produção sobre essa temática continuou forte nos anos subsequentes após a guerra por meio dos filmes “A balada do soldado” (1959), de Grigori Chukhrai (1921-2001), que por sua fotografia, trilha sonora e enredo se revela uma obra mais poética do que bélica, e “O destino de um homem” (1959), de Sergei Bondartchuk (1920-1994), ambientado durante a II Guerra Mundial e que, certamente, serviu como uma espécie de preparação para “Guerra e Paz” (1866-1967), sua monumental obra-prima. Baseada no livro homônimo (1867) de Tolstói e reputada como a sua mais precisa adaptação cinematográfica, o filme que trata da invasão da Rússia pelos exércitos de Napoleão em 1812 foi dividido em quatro partes com seis horas de duração e se tornou o filme mais caro já produzido na União Soviética (BARASH, 2008; PAIKOVA, 2022).

Nas décadas de 60 e 70, o cinema soviético esteve sob enorme influência das novas correntes cinematográficas do resto da Europa, tendo em vista a abertura política conduzida pelo novo secretário-geral do Partido Comunista da URSS, Nikita Khrushchov, após o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, ocorrido em 1956¹⁶ (BARASH, 2008).

¹⁶ É possível também subdividir o período cinematográfico soviético em cinco períodos internos usando como critério as variações do modelo econômico socialista adotado ao longo do tempo pela URSS e as diretrizes do Partido Comunista para as artes: I - Primeiros tempos da Revolução de 1917 até a ascensão de Josef Stalin (1878-1953) ao poder, II - Período Stalinista (1927-1953), III – Governo de Nikita Khrushchov (1953-1964), IV –

A partir dessa época, surgiram novos cineastas como: Larissa Chepitko (1938-1979), que fez filmes premiados introspectivos e socialmente significativos, tais como “Você e eu” (1971); Mikhail Kalatozov (1903-1973), famoso sobretudo pelas obras-primas “Quando voam as cegonhas” (1957), no qual um jovem casal precisa se separar devido ao início da invasão alemã à URSS, e “Soy Cuba”¹⁷ (1964), a primeira coprodução cubano-soviética onde quatro histórias independentes são usadas a fim de caracterizar a vida em Cuba antes da derrubada do regime de Fulgencio Batista, sob forte influência estadunidense, até a revolução socialista (PAIKOVA, 2022); Andrei Tarkovski (1932-1986), bastante conhecido por suas obras sofisticadas e repletas de dramas existenciais como o filme “Andrei Rublev” (1966), sobre um pintor de ícones russos do século XV que abandona sua profissão para se consagrar a Deus. Tarkovski não apenas não compartilhava das mesmas inquietações teóricas de Sergei Eisenstein sobre a montagem dialética, como também produziu filmes densamente reflexivos e espiritualistas, os quais tinham como referência as obras de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e Lev Tolstói (1828-1910) produzidas no século XIX. Desta maneira, Tarkovski compreendia os seres humanos seguindo uma ótica universalista dos sujeitos, isto é, como cada qual se envolve com a vida cotidiana e o desafio que todos enfrentam ao se relacionarem com a natureza. Falecido prematuramente, ele dirigiu apenas seis longas-metragens e certamente seu filme mais famoso é a obra de ficção científica “Solaris” (1972), baseado em um romance de Stanislaw Lem. Posteriormente, ele dirigiu “Stalker” (1979). (PAIKOVA, 2022). O governo da União Soviética, à época, censurou e baniou as obras de Tarkovski por julgá-las como sendo excessivamente individualistas e pouco atentas aos interesses coletivos da classe trabalhadora. Postura que contrariava a diretriz oficial daquele momento. Embora, contraditoriamente, tal governo tenha continuado a generosamente financiar seus filmes até sua morte.

Governos de Leonid Brejnev, Iúri Andropov e Konstantin Chernenko (1964-1985) e V – Mikhail Gorbatchov (1985-1991).

¹⁷ Por desentendimentos entre cubanos e soviéticos, o filme “Soy Cuba” (1964) foi exibido apenas uma vez em Moscou e outra em Havana e foi praticamente esquecido até a última década do século XX, quando foi acidentalmente redescoberto por Martin Scorsese (1942 -) e Francis Ford Coppola (1939 -). A obra causou um impacto tão intenso nos cineastas que eles se disponibilizaram não apenas a restaurá-la, mas também a relançá-la comercialmente em 1995 e, assim, dar visibilidade internacional a obra de Mikhail Kalatozov (VILLAÇA, 2011). Inclusive, Scorsese disse a Alexander “Sasha” Calzatti, um dos cinegrafistas então ainda vivos do filme, que muito possivelmente teria sido um outro tipo de cineasta se tivesse tido acesso a “Soy Cuba” ainda em seu início de carreira (SOY CUBA – o mamute siberiano, 2005).

É dessa época também uma grande produção de comédias que até hoje são bastante famosas na Rússia, como “As garotas” (1961), de Yuri Chulyukin (1929-1987), e “A prisioneira do Cáucaso” (1967), de Leonid Gaidai (1923-1993), o qual foi notório durante a existência da URSS por atrair grande público para suas comédias, que frequentemente tinham como protagonistas heróis ingênuos e sedutores. Nessa época, também foram produzidos alguns filmes sobre as festas de fim de ano que até hoje são tradicionalmente revistos pelos russos neste período, tais como “Noite de carnaval” (1956), de Eldar Riazanov (1927-2015), que dirigiu diversas comédias durante o período soviético, e “Avô frio” (1964), de Aleksandr Rou (1906-1973), que era especialista em levar contos de fadas para as telas e marcou a infância de gerações de crianças soviéticas.

Nos anos 80 na União Soviética, sob os auspícios das séries de políticas produzidas pela Perestroika em conjunto com a Glasnost (BARASH, 2008), sob o comando de Mikhail Gorbachov (1931-2022), que mais tarde viriam a atuar em conjunto para o desmantelamento do país, foram produzidos muitos filmes revisionistas com o objetivo de pôr em questão o passado ou satirizar o estilo de vida soviético. Certamente, estão entre as obras mais famosas o premiado “Moscou não acredita em lágrimas¹⁸” (1980), de Vladimir Menshov (1939-2021), centrado na vida de três amigas provenientes do interior que dividem um quarto e estão decididas a vencer na cidade grande, e o bastante alegórico “Arrependimento sem perdão” (1984), dirigido por Tengiz Abuladze (1924-1994), que trata da estranha mania que um prefeito de uma pequena cidade da Geórgia tem de reviver, mesmo tendo sido enterrado diversas vezes. Também algumas comédias como as que se tornaram bem famosas nesta década “Amor e pombos” (1984), também dirigida por Menshov, na qual um operário que cria pombos em suas horas vagas recebe uma estadia em um *resort* ao sofrer um acidente enquanto consertava um guincho e lá conhece uma *femme fatale*, e “Kin-Dza-Dza” (1986), de Georgiy Daneliya (1930-2019), uma irônica obra *cyberpunk* que é divertida, mas melancólica, na qual um simples capataz, enquanto caminha na direção de uma venda apenas para fazer umas compras, é

¹⁸ Durante o período final da Guerra Fria, eram frequentes os encontros entre os líderes das duas potências nucleares: o então dirigente soviético Mikhail Gorbachov (1931-2022) e o então presidente estadunidense Ronald Reagan (1911-2004). Em 1985, antes de um desses encontros, Reagan, que tinha sido ator, assistiu várias vezes ao filme “Moscou não acredita em lágrimas” (1980) para, segundo ele, compreender melhor a “alma russa.” (CHAMPOROVA, 2018)

abordado por um estranho descalço e vestido com um casaco esfarrapado que lhe faz uma pergunta esquisita: "Diga-me o número do seu planeta na Tentura? Ou ao menos o número de sua galáxia na espiral?" Mas um dos mais importantes filmes desse período certamente foi "Vá e veja" (1985), de Elem Klimov (1933-2003) que tendo nascido em Stalingrado, quando criança teve que ser evacuado com o restante de sua família em uma balsa extremamente precária durante a II Guerra Mundial. Então, ele aproveitou a recordação dessa sua experiência para fazer um filme sinistro, inteiramente realizado com luz natural e repleto de efeitos sonoros no qual um menino, progressivamente endurecido pelo sofrimento vai testemunhar a matança sistemática dos habitantes das aldeias bielorrussas.

2.3 Período da Federação Russa (1991-)

O terceiro e atual período da história cinematográfica russa é o que começa em 1991 com a dissolução da URSS e a constituição da Federação Russa enquanto uma entidade política autônoma, e vai até os dias atuais¹⁹. É um período marcado pelo sistema capitalista que foi implementado nos caóticos anos iniciais sob a liderança de Boris Iéltsin (1931-2007); mas que paulatinamente foi se distanciando do modelo economicamente neoliberal que perdurou toda a década de 1990 e que, desde o ano 2000, já sob o comando de Vladimir Putin (1952-), foi se aproximando do atual modelo capitalista chinês com forte presença estatal na economia e garantias de bem-estar social ao povo.

Nos anos iniciais, após o desmantelamento da URSS, pouquíssimos filmes foram realizados tendo em vista o fechamento de muitos estúdios e a falta de verbas como resultado do caos político, econômico e social que se estabeleceu no país. Foi uma época extremamente difícil, na qual cresceu vertiginosamente o número de desempregados, de pessoas em situação de rua e o de crianças subnutridas. Repentinamente os russos se viram envolvidos em uma sociedade na qual grassavam os conflitos étnicos, o banditismo, a corrupção, a extorsão, a exploração sexual de mulheres, o tráfico de drogas e outros crimes praticados por diversos grupos mafiosos. Ao mesmo tempo, internacionalmente, se estabeleceu o temor das

¹⁹ É possível subdividi-lo até o momento em dois períodos internos usando como critério a adoção do sistema capitalista de tipo mais ou menos economicamente neoliberal, cada qual com diferentes níveis de presença do Estado e de apelo nacionalista. Os quais diretamente afetaram as diretrizes do governo russo para a obtenção de apoio estatal pelas produções cinematográficas: I – Governo Boris Iéltsin (1991-1999) e II – Governo Vladimir Putin (1999-).

consequências disso para o mundo vindo de um país com um enorme arsenal de armas nucleares (SEGRILLO, 2015; UTRILLA, 2016).

Como consequência do pandemônio gerado pela adoção repentina e inconsequente do sistema capitalista, o apoio estatal para a produção cinematográfica despencou em um momento no qual a indústria cinematográfica privada ainda mal tinha começado a dar seus primeiros passos. Com o passar dos anos, paulatinamente, as produções cinematográficas foram sendo retomadas, mas com uma importante diferença: fortemente influenciados pelo que naquele momento se fazia na Europa e EUA. Assim, os realizadores russos, vivendo a partir de então uma realidade de país capitalista, enterraram de vez as antigas aspirações autorais dos tempos soviéticos com forte apelo coletivista, voltadas para a construção de um cinema mais esteticamente elaborado, reflexivo, experimental, e passaram a fazer filmes com apelos mais comerciais. Inicia-se, assim, a produção massiva de obras de baixa qualidade, mais voltadas para a ação, comédia, conflitos bélicos e até mesmo de cunho pornográfico.

Nessa época, o descrédito do antes tão glorificado cinema russo passou a ser de tal ordem que os organizadores de uma obra publicada no Brasil que se destinava a traçar o estado da arte do cinema mundial chamada “Cinema mundial contemporâneo” (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008) tomaram a iniciativa de não abordar nada sobre o cinema que, então, estava sendo produzido na Federação Russa. Embora, em artigos individuais, seus autores tenham abordado o cinema brasileiro, francês, britânico, italiano, espanhol, escandinavo, hispano-americano, africano, estadunidense, chinês, taiwanês, sul-coreano, iraniano e o de Hong Kong.

Contrariando essa lógica, mesmo assim alguns realizadores tentaram reviver a qualidade soviética antes existente, como Nikita Mikhalkov (1945 -), que dirigiu “Urga – Uma paixão no fim do mundo” (1991), que trata da amizade entre um fazendeiro mongol e um motorista russo cujo caminhão quebrou nas terras do primeiro, e a trilogia “Sol enganador” (1994), que faz uma revisão do regime Stalinista mediante a visita de um oficial da KGB ao protagonista, um coronel aposentado.

Nesse período do fim do século XX, no qual os realizadores russos tentavam encontrar seus caminhos e sua forma de interpretar sua realidade após o colapso da URSS, algumas poucas obras realizadas a duras penas tinham uma trama extremamente sombria e pessimista. Entre essas, merece destaque o representativo “Irmão” (1997), de Aleksei Balabanov (1959-

2013). Com exceção de alguns episódios, o filme foi rodado quase que inteiramente em São Petersburgo e toda a produção, que contava com um orçamento extremamente limitado, durou apenas trinta e um dias. Inclusive, muitos atores trabalharam gratuitamente. Na obra, um jovem veterano da primeira guerra chechena (1994-1996), por má influência do irmão gangster, só encontra como meio de vida a prática de atividades criminosas, ao mesmo tempo em que tenta encontrar seu lugar na depressiva e egocêntrica sociedade pós-soviética.

Para Sergei Selyanov, produtor do filme, um dos principais significados de "Irmão" era fixar a transição do sistema de vida comunista que existia sob o socialismo soviético para o individualismo capitalista que os russos ainda estavam tentando descobrir como lidar. Ele também observou que na década de 1990, o indivíduo teve a chance de se realizar ao máximo, mas até os laços familiares, que explicam o título do filme, pararam de funcionar. Assim sendo, embora o personagem principal resistisse sozinho a todas as circunstâncias adversas do mundo ao seu redor, Balabanov queria mostrar a importância e o valor das conexões perdidas (SENNIKOV, 2018, tradução nossa). Em vista do sucesso, no ano 2000 o filme teve uma sequência.

Mais adiante, em um momento no qual a situação social e econômica começa a melhorar e a se estabilizar, Aleksandr Sokurov (1951-) dirige "Arca russa" (2002), o qual foi filmado inteiramente em um único plano-sequência que dura mais de noventa minutos (MACHADO, 2002). Já em "O retorno" (2003), de Andrei Zviáguintsev (1964-), a relação entre dois irmãos com seu pai, que surge inesperadamente depois de longos anos de ausência, se torna uma parábola sobre os efeitos do acaso.

Com o passar dos anos, após o início do segundo milênio, que marca a ascensão da Era Putin, assim como tantas outras instâncias no país, a indústria cinematográfica russa voltou a ganhar estabilidade. Novos estúdios foram abertos, novos protagonistas da indústria cinematográfica foram ganhando destaque e novas linguagens e técnicas mais contemporâneas foram sendo desenvolvidas, embora a popularidade do cinema nacional diminuísse diante dos filmes estrangeiros, sobretudo os provenientes dos Estados Unidos. Fazem parte desse ressurgimento cineastas como Timur Bekmambetov (1960-) e Andrey Zvyagintsev (1964-), cujos trabalhos também contribuem para dar visibilidade ao cinema russo. Apesar dos problemas de distribuição e de produção ainda enfrentados, o cinema realizado na Rússia, a partir dos anos 2000, tem conquistado diversos prêmios importantes, encontrado cada vez mais

reconhecimento da crítica e interesse do público. Assim, a produção cinematográfica renasceu e com a ajuda dela se renova mais uma vez entre os russos, portanto, a antiga visão da “alma russa”:

Nas palavras de Aksakov, “o povo russo não é apenas um povo, é uma humanidade”. Aí estava a visão da “alma russa” – de um espírito universal que salvaria o mundo cristão – que Gogol tentou retratar no segundo e no terceiro volumes de *Almas mortas*. O conceito de alma ou essência nacional era lugar-comum na época romântica, embora Gogol fosse o primeiro a dar “alma russa” esse matiz messiânico. (FIGES, 2017, p. 387).

Nesse período atual, tanto o passado imperial, quanto o soviético são revisitados em obras cinematográficas²⁰ de cunho patriótico que vêm se nutrindo de contextos históricos diferentes e campos ideológicos diametralmente opostos que buscam o mesmo: justificar o nacionalismo russo mediante um passado não raramente mitificado no qual a Rússia foi, como ainda pode vir a ser, uma influente potência política e econômica mundial. Por isso, neste âmbito, o envolvimento do povo russo em conflitos geopolíticos se justifica e foi decisivo – como de fato foram – para conter os avanços de impérios rivais tais como o britânico, o francês e o alemão.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de periodização da produção cinematográfica russo-soviética apresentada neste artigo se deu a partir do desenvolvimento de um projeto de extensão no Departamento de Comunicação Social, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em que foi catalogada a filmografia russo-soviética e construída uma filmoteca on-line de acesso livre de filmes russos e soviéticos.

²⁰ Exemplos disso são filmes como “Raspútín” (2011), de José Dayan (1943 -), que é estrelado pelo ator francês Gérard Depardieu, atualmente detentor da cidadania russa, no qual ele personifica o místico Grigori Rasputin (1869-1916), que se torna politicamente muito influente ao se aproximar da família reinante Romanov já nos estertores do Império Russo; os filmes de Fyodor Bondartchuk (1964-), filho de Sergei Bondartchuk, “Stalingrado: A batalha final” (2013), sobre o cerco nazista à cidade soviética e “9º Pelotão” (2005), que trata de um grupo de jovens soviéticos que por diversas razões se alistam para ir lutar na Guerra do Afeganistão (1979-1989); e a comédia romântica “Крымский мост. Сделано с любовью!” (2018), de Tigran Keosayan (1966 -). Ainda não lançado no Brasil, este filme cujo título pode ser traduzido como “A ponte da Criméia. Feita com amor!” usa o contexto da construção da ponte no Estreito de Kerch como cenário para contar a estória de uma jovem que em pleno verão tem que escolher entre dois amores possíveis.

Os sistemas econômicos adotados pela Rússia ao longo do tempo foram usados como referência para a proposta de periodização da produção cinematográfica em três momentos históricos distintos: período 1 – desde as primeiras imagens cinematográficas rodadas na Rússia, em 1896, até o final do Império Russo, em 1917, compreendendo o recorte temporal 1896-1917; o período 2 – formado pelas obras realizadas na Rússia quando esta compunha a União Soviética (1917-1991), esse momento foi caracterizado, em grande medida, por uma produção do cinema destinada a divulgar os feitos da Revolução Russa, as conquistas do sistema socialista e a resistência do povo russo durante a Grande Guerra Patriótica (1942-1945), perdurando até 1991, por ocasião do desmonte do regime soviético; o período 3 – que marca a fundação da Federação Russa e a produção do cinema desde então, quando, ao longo dos anos, gradualmente, a indústria cinematográfica do país foi se recuperando, graças ao acesso de capitais públicos e privados e a um melhor sistema de distribuição a fim de contrabalançar a imensa visibilidade das produções oriundas dos Estados Unidos, compreendendo o período demarcado de 1991 até os dias de hoje. Observa-se que o primeiro período é o mais desconhecido; já o segundo é mais estudado e até o presente momento a que mais tempo durou, tendo em vista que ele costuma despertar maior interesse estético e político – além de ser o que possui o maior número de produções legendadas e disponibilizadas. Já o terceiro período ainda não é tão conhecido, pois é o mais recente, tem menos apelo ideológico e é o mais ocidentalizado.

Considera-se cada uma destes períodos acima como provenientes das mudanças no sistema econômico (semifeudal no Império Russo, socialista na URSS ou capitalista na Federação Russa) ocorridas no país no decorrer de sua existência. Desta maneira, é possível entender, com base no materialismo histórico (MARX, 2007), que tais períodos são os que melhor representam as mudanças estruturais da indústria cinematográfica russa, pois as transformações nos sistemas econômicos do país acabaram refletindo em sua infraestrutura tecnológica e na superestrutura ideológica (GRAMSCI, 1999).

Pode-se concluir ainda que em cada um dos distintos períodos da história cinematográfica russa (Império, Soviética e da Federação Russa) permaneceu o sentimento perene, entre seus realizadores audiovisuais, de que o cinema, assim como sua literatura, necessariamente precisava retratar a mística da “alma russa” enquanto um sentimento nacionalista, ainda que estivessem atentos ao que se fazia na Europa e nos EUA. Esse

sentimento está presente tanto em sua essência, quanto na circunstância histórica particular que acabou se estabelecendo dentre os povos que se denominam russos ou russificados, que sabem que não são apenas europeus, nem tão somente asiáticos. São euroasiáticos da Eurásia.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2006.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). 3. ed. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.
- BARASH, Zoia. **El cine soviético del principio al fin**. Havana: Ediciones ICAIC, 2008.
- BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais**. Tradução: Carlos Braga e Inácia Canelas. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia**. Tradução: José Ignacio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.
- CAMILO, Sara. **Efeito Kuleshov e a importância do ser cinematográfico**, 2017. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/efeito-kuleshov-e-a-importancia-do-ser-cinematografico/>. Acesso em: 05 jun. 2023
- CHAMPOROVA, Iúlia. **30 diretores de cinema russos que qualquer cinéfilo que se preze deve conhecer!** 2018. Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/80347-30-diretores-de-cinema-russos>. Acesso em: 06 jun. 2023.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 3 ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução: Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei. **O couraçado Potemkin**. Tradução: Antonio M. A. del Olmo Toledo. São Paulo: Global Editora, 1982.
- EISENSTEIN, Serguei. **Memórias imorais: uma autobiografia**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar editora, 2002b.

EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. Tradução: Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Editora Record, 2017.

FERREIRA, Denise Demarche Minatti; et al. Produção científica em programas de pós-graduação em gestão do conhecimento e áreas correlatas: uma investigação com enfoque nas abordagens metodológicas. *In: IX Colóquio Internacional sobre Gestão Universitária na América do Sul*. Florianópolis, SC. Anais Eletrônicos... 2009. p. 1-16.

FILMOTECA ON-LINE RUSSO-SOVIÉTICA (PD015-2023). Projeto de pesquisa (UFRN). Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/docente/pesquisa.jsf?siape=2099065>. Acesso em: 11 jun. 2023.

FILMOW. Disponível em: <https://www.filmow.com/>. Acesso em: 12 jun 2023.

GORBÁTOVA, Anastassia. **Cinco filmes cult que traduzem a alma russa**, 2015. Disponível em: https://br.rbth.com/arte/2014/04/06/cinco_filmes_cult_que_traduzem_a_alma_russa_24879. Acesso em: 31 jul. 2023.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 7. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2010.

MACHADO, Álvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

OLIVEIRA, Lisbeth. Cinema e história. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 131-137, 2002. DOI: 10.5216/c&i.v5i1/2.24177. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24177/14067>. Acesso em: jul. 2023.

PAIKOVA, Valéria. **Os 10 diretores de cinema russos mais premiados da história**, 2022. Disponível em: <https://br.rbth.com/cultura/86483-os-10-diretores-de-cinema-russos-mais-premiados-historia>. Acesso em: 12 jun. 2023.

PERNISA JÚNIOR, Carlos (Org.). **Vertov: o homem e sua câmera**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PUDOVOQUIN, Vsevolod I; PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Pequena história do cinema das repúblicas populares**. Rio de Janeiro: Editorial Andes, 1958.

REIS, Daniel Aarão. **A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos**. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

SEGRILLO, Angelo. **Rússia: Europa ou Ásia?** Curitiba: Editora Prismas, 2016.

SENNIKOV, Egor. **Сергей Сельянов: «Только идиоты садятся за работу, планируя создать образ эпохи»**. 2018. Disponível em: <https://republic.ru/posts/89291>. Acesso em: 01 ago. 2023.

SOY CUBA – o mamute siberiano. Direção de Vicente Ferraz. Rio de Janeiro: Três Mundos Produções. 2005. 1 DVD (90min).

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2010.

UTRILLA, Daniel. **A Moscú sin Kaláshnikov: Una crónica sentimental de la Rusia de Putin envuelta en papel de periódico**. Madri: Libros del K.O., 2016.

VIÉRTOV, Dziga. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. Tradução: Luis Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Identidades sobrepostas: o caso do filme Soy Cuba**, 2011. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8395182.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2023.