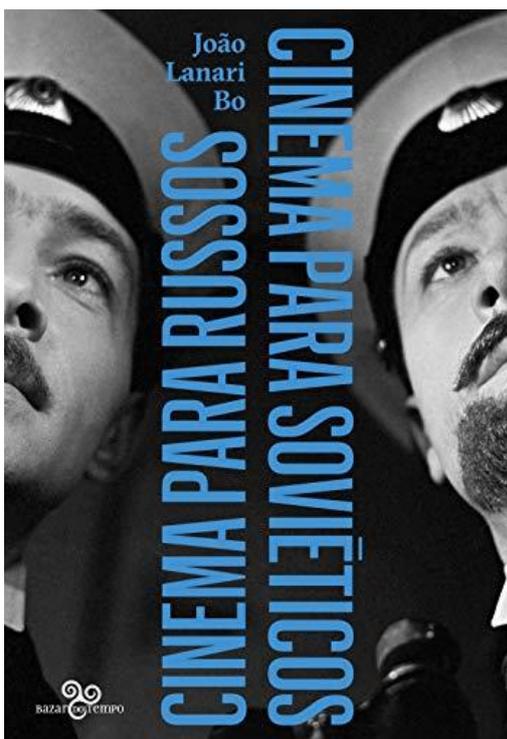


**Sobre João Lanari Bo. *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 304 pp. ISBN: 978-85-69924-63-0.**

Por Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza\*



Embora ainda pouco conhecido e estudado no Brasil, os cinemas russo e soviético têm despertado o interesse entre os acadêmicos de nosso país nos últimos anos, prova disso são os livros *Cinema soviético de mulheres*, organizado por Marina Cavalcanti Tedesco e Thaiz Carvalho Senna, publicado em 2021; *Cine-olho: manifestos, projetos e outros escritos*, de Luís Felipe Labaki, lançado em 2022. Nas livrarias desde 2019, *Cinema para russos, cinema para soviéticos*, de João Lanari Bo, professor da Universidade de

Brasília, integra esse movimento, oferecendo ao público brasileiro um amplo panorama da cinematografia do bloco socialista.

*Cinema para russos, cinema para soviéticos* apresenta uma rica filmografia – são citados cerca de duzentos filmes, acompanhados de suas sinopses –, em grande parte inédita em terras tupiniquins. A fim de perscrutar quase meio século de cinema, a publicação debruça-se sobre a produção de filmes dos anos finais do regime tsarista até meados da década de 1960. Acompanhando temporalmente as vicissitudes históricas que antecedem a Revolução de 1917, bem como as intempéries dos duros anos do poder stalinista, o livro divide-se em quatro partes, sem deixar de fora o período do degelo, ambiente social e político onde o cinema moderno encontrou terreno para se edificar.

A primeira seção, *Da era tsarista à virada socialista*, traz à discussão a cinematografia realizada entre as vésperas da Revolução de Outubro e a tomada do governo pelos bolcheviques, explicitando não apenas as temáticas introduzidas pelas películas, mas igualmente os contornos do seu modo de produção. Assim, sabemos do caráter melancólico e mórbido, de tom melodramático, representativo dos anos antecedentes à queda da dinastia Romanov, fortemente influenciado pela sensibilidade simbolista que marcara a virada do século. O autor ressalta, todavia, a crescente industrialização trazida pelos anos 1900, quando o apreço pela máquina e pela tecnologia deflagrou, no campo estético, os movimentos vanguardistas, dentre os quais o largamente conhecido construtivismo russo.

Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, recorda Lanari Bo (2019: 25), o mercado cinematográfico russo era dominado por empresas estrangeiras, em especial francesas, detentoras de “estrutura de distribuição e equipamento próprio de projeção”. Com a eclosão da guerra em 1914 e a consequente queda na importação de filmes, a indústria russa recebeu novos impulsos, com a formação de companhias e a construção de novos estúdios. Nesse período, apesar dos obstáculos impostos pelo conflito, a produção cinematográfica na Rússia cresceu em número de realizações e em público espectador (Leyda, 1965).

A despeito das dificuldades materiais que assolavam a Rússia após a Revolução –lembramos os cinco longos anos de guerra civil que afligiram o país–, o poder soviético não deixou de fomentar o cinema, reconhecido como influente ferramenta de radicalização política entre a população. À época, cerca de 80% da sociedade russa era analfabeta, sendo o cinema um importante veículo de transmissão da mensagem revolucionária entre os iletrados. Contudo, pouco se pôde fazer em termos de produção após a nacionalização da indústria cinematográfica em 1919, haja vista a escassez tanto de recursos quanto de técnicos e atores. Em meios ao caos social, no entanto, um

empreendimento cultural prosperou: os “trens de agitação” que levavam ao povo filmes a serem projetados, mas também peças de teatro e oradores.

A fim de recuperar o país das agruras vividas durante a guerra civil, a Nova Política Econômica (NEP), anunciada por Vladímir Lênin em 1921, delineou um período de abrandamento do controle estatal sobre a economia, enquanto no cinema multiplicavam-se os experimentos formais. Não obstante, o pesquisador chama atenção para o fato de que ainda que o cinema experimental, pelos nomes de Serguei Eisenstein, Dziga Viértov, Vsevolod Pudóvkin e Liev Kulechov, tenha sido canonizado pela crítica internacional, os filmes de entretenimento não deixaram de existir. Ao contrário, essa produção muito abundante, apesar de seu caráter recreativo, não deixou de apresentar personagens edificantes, distinguindo-se pelo seu didatismo na representação do novo homem adaptado à sociedade socialista em formação.

Até a ascensão de Ióssif Stalin, em 1927, as telas soviéticas foram inundadas pelas produções cinematográficas estrangeiras, sobretudo americanas, mas também francesas e alemãs. Impelida pela atmosfera consumista da NEP, a cinematografia dos Estados Unidos, na figura de caubóis e detetives, popularizou-se rapidamente entre o público que a preferia em detrimento das produções experimentais nacionais. Às realizações soviéticas era assegurada a exibição graças à proporção leninista, uma lei de cotas que garantia a projeção de curtas locais educativos, sempre seguidos de um longa-metragem internacional, devidamente taxado. A medida possibilitou à incipiente indústria cinematográfica soviética a sua capitalização, permitindo a compra de equipamentos e o aperfeiçoamento técnico dos trabalhadores.

Na segunda seção, *Stálin no poder: o regime de controle*, Lanari Bo discute os contornos da política cultural stalinista, notável pela implementação do realismo socialista e pela crescente centralização do poder nas mãos do sucessor de Lênin. Nesse cenário, aponta o estudioso, a extinção da política mista da NEP,

seguida pela estatização da economia, não poderia deixar de impactar a indústria cinematográfica. Um dos mais importantes efeitos sobre a produção diz respeito à diversidade de filmes. Nesse momento, as telas soviéticas enfrentaram a decadência da variedade cinematográfica, agravada pelo advento do som, que implicou o esmaecimento das experimentações formais no campo da montagem, tão características dos filmes de estética revolucionária rodados no primeiro decênio após 1917.

Após o XV Congresso do Partido, em 1927, a discussão em torno da importância do cinema acirrou-se. Por um lado, pesava a preocupação com a elevação no nível cultural da audiência, de outro, a vocação pedagógica do cinema, sob a qual repousava o dever de erradicar a negatividade, bem como eliminar os atributos pequeno-burgueses que resistiam aos ideais da Revolução de Outubro. Diante deste quadro político, inscreveu-se a chamada “revolução cultural” stalinista, responsável pela corrida tecnológica e modernização do país e que tinha em vista acirrar a luta de classes e equiparar a URSS ao mundo capitalista. Nos anos 1930, com a limitação de circulação de moedas estrangeiras, os filmes rodados no exterior desapareceram dos cinemas soviéticos. A intensificação do populismo autoritário e a crescente burocratização da indústria cinematográfica influenciaram o número de filmes realizados, diminuindo drasticamente o mercado nacional.

É preciso ter em mente, pondera Lanari Bo, que o encolhimento da indústria cinematográfica soviética, nesse cenário, explica-se em grande parte pela imposição do realismo socialista em 1934. Na prática, a medida estipulava uma série de diretrizes jurídicas, as quais ditavam os parâmetros estéticos a serem seguidos pelos artistas. Este código de representação visava a educação das massas, para isso lançando mão de heróis positivos, verdadeiros modelos de cidadãos soviéticos. Como resultado da forte verticalização da indústria cinematográfica e do acirrado controle ideológico sobre os produtos culturais, o cinema de montagem encontrou duros obstáculos na década de 1930, posto

que as produções desviantes de uma interpretação bolchevique da história tornavam-se cada vez mais malvistas.

Como aponta Jamie Miller (2010), desde os anos 1920, a indústria cinematográfica soviética sofria com um implacável sistema de censura. No início da década, eram barradas produções consideradas expressão da “decadência burguesa” ou que ofendessem a moral e os bons costumes. A partir de 1930, representantes do Partido instalaram-se nos estúdios, aumentando progressivamente sua participação no processo produtivo. Não se pode esquecer que nesse período o controle recaía sobre toda cadeia de produção, do roteiro ao lançamento. O próprio Stálin, importante ressaltar, interferia pessoalmente no mercado cinematográfico (Turovskaya, 2006). Se, à essa altura, as imposições do realismo socialista refletiram no número de realizações, com a qualidade da filmografia não foi diferente. As películas, explica Lanari Bo, em oposição ao cinema experimental, insuflado pelos ares da Revolução, sofreram um forte impacto no domínio estético, especialmente nas decisões de *mise en scène*.

A terceira seção, *Cinema em vias de guerra* acompanha a produção cinematográfica soviética ao longo das décadas de 1940 e 1950, delimitadas pela eclosão da Segunda Guerra Mundial e pela Guerra Fria. A URSS mal acabara de enfrentar a grande onda de terror stalinista, quando o Pacto Mólotov-Ribbentrop foi firmado com a Alemanha, em 1939. No campo cinematográfico, a medida significou a intervenção estatal sobre a distribuição, retirando de circulação os filmes ofensivos ao país liderado por Adolf Hitler. Trata-se de um período, ressalta o autor, de intensa vigilância ideológica, quando era conferido o lugar de máxima importância às películas dedicadas a temas infantis, haja vista a preocupação oficial com a “formação do homem soviético para o futuro” (Lanari Bo, 2019: 166).

No verão de 1941, a Alemanha rompeu o pacto de não agressão com a URSS. Abalado pelo evento inesperado, Stálin conclamou a população a tomar parte na grande guerra patriótica. Em decorrência do rápido avanço nazista, as indústrias essenciais foram deslocadas para o leste, enquanto os estúdios cinematográficos seguiram seu exemplo. Em um primeiro momento os esforços de produção voltaram-se para a realização de cinejornais, com uma cota estipulada de um filme a cada três dias, a fim de manter a sociedade informada do conflito. Dotados de relativa liberdade criativa e inspirados pela propaganda bolchevique revolucionária, os filmes de ficção mantinham o espírito dos *agitprops*, incitando as massas à sabotagem e à resistência.

A vitória soviética em Stalingrado, entre 1942 e 1943, delimitou um momento decisivo na virada da guerra, sem deixar de impor seus impactos à indústria cinematográfica. A produção cultural encarou novamente o recrudescimento do controle ideológico, perdendo a aparente autonomia artística, que conquistara no início do conflito. Desde o princípio da contenda, a cultura foi emparelhada pelo Kremlin, empenhado em reescrever a história e erigir a narrativa de uma batalha movida pelo patriotismo. Destacavam-se os mitos do heroísmo e do autossacrifício, que se perpetuaram na figura de monumentos, museus e ritos de memória, como o Dia da Vitória, comemorado a 9 de maio. Terminada a guerra, porém, os holofotes voltaram-se para Stálin, que incorporou o mito do pai provedor, responsável pelo sucesso soviético (Youngblood, 1994).

A quarta seção, *Rumo ao moderno cinema soviético*, coloca em debate a produção cinematográfica concentrada entre o fim da década de 1950 e os primeiros anos do decênio de 1960, quando a morte de Stálin implicou um significativo abrandamento do controle estatal e da política persecutória, graças ao famoso discurso de Nikita Khrushchov, em 1956. A despeito do baixo rendimento da indústria cinematográfica no pós-guerra, a produção soviética ganhou novo fôlego após o falecimento do primeiro secretário do Partido, recuperando inclusive o seu prestígio internacional. Beneficiada pela distensão

política do período e na contramão da representação de um herói positivado unidimensional, própria ao realismo socialista, às películas agora eram permitidas a expressão da subjetividade e de dramas cotidianos.

Em princípio dos anos 1960, assevera Lanari Bo, o ambiente político soviético encontrou-se novamente sobre pressão, vendo-se a cadeia de produção cinematográfica mais uma vez sob rigoroso controle estatal. A transição do governo de Khrushchov para o de Leonid Briéjnev, em 1964, sinalizou igualmente uma transferência nos campos ideológico e artístico, quando o culto stalinista cedeu lugar para construção de uma narrativa que reforçava a mitologia da Grande Guerra Patriótica. Embora ventos de novas perspectivas dramáticas soprassem sobre o tratamento concedido ao evento, o tema dos prisioneiros de guerra permanecia um tabu inalterável. Fato é, entretanto, afiança o autor, que o degelo “não apenas reorganizou o espaço cinematográfico, mas também as interações entre público e personagem” (Lanari Bo, 2019: 271).

*Cinema para russos, cinema para soviéticos* brinda o leitor brasileiro com um amplo panorama da cinematografia soviética, garantindo o acesso à produção do bloco socialista para além dos muros das universidades. Com uma linguagem acessível e de fácil compreensão, a publicação configura uma valiosa contribuição tanto para os estudos de cinema, quanto para as investigações no âmbito da cultura russa, de crescente relevância em nosso país.

#### **Bibliografia**

- Leyda, Jay (1965). *Kino: historia del cine ruso y soviético*. Tradução Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria Buenos Aires.
- Lanari Bo, João (2019). *Cinema para russos, cinema para soviéticos*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Miller, Janie (2010). *Soviet cinema: politics and persuasion under Stalin*. Londres, Nova Iorque: I.B.Tauris.

Turovskaya, Maya (2006). "The 1930s and 1940s: cinema in context." In: TAYLOR, Richard, SPRING, Derek (org.). *Stalinism and soviet cinema*. Londres, Nova Iorque: Routledg.

Youngblood, Denise (1994). "Post-Stalinist cinema and the myth of World War II: Tarkovskii's 'Ivan's Childhood' (1962) and Klimov's 'Come and see' (1985)". In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 14, número 4.

---

\* Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza formou-se bacharel em Audiovisual pelo Centro Universitário Senace em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É mestre em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, teoria e crítica de cinema, pela Escola de Comunicações e Artes da mesma instituição. Suas pesquisas desdobram-se sobre as relações entre cinema e pintura, e sobre a história dos cinemas russo e soviético. Desde 2023, atua como produtora editorial, preparadora e revisora de textos freelancer. E-mail: [driciele.souza@alumni.usp.br](mailto:driciele.souza@alumni.usp.br)