



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Apresentação: Dossiê
“Cinema russo e soviético:
do império aos nossos dias”**

***Presentation: Dossier
“Russian and Soviet
Cinema: from the Empire to
the Present Day”***

Autoras: Erivoneide Barros
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Neide Jallageas
Pesquisadora independente, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.243153>

BARROS, Erivoneide; JALLAGEAS, Neide.
Apresentação: Dossiê “Cinema russo e soviético:
do império aos nossos dias”.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 6-12, 2025



Dossiê:

Cinema russo e soviético: do império aos nossos dias

Erivoneide Barros*
Neide Jallageas**

Estamos às vésperas dos 130 anos da chegada do cinema à Rússia e do posterior desenvolvimento de uma das mais potentes e inovadoras linguagens cinematográficas em âmbito mundial, que constitui o legado incontornável dos cineastas russos e soviéticos. Apesar de muitos desses filmes circularem discretamente no Brasil desde meados do século XX, pouca atenção é dada ao estudo sistemático da História do Cinema Russo, cuja relevância para a compreensão da cultura russa e soviética é irrefutável. Por esse motivo, a composição deste dossiê busca estimular pesquisas mais aprofundadas entre nossos estudiosos. E, seguindo essa proposta, decidimos oferecer um breve panorama histórico para iniciar esta apresentação. Nosso intuito é contribuir para a reflexão sobre a cinematografia russa e soviética, marcada por uma relação complexa e contínua com a censura, que reflete tanto as convulsões políticas do país quanto a influência decisiva de seus governantes, que, via de regra, permanecem no poder por longos períodos.

* Docente, doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas, com estágio de pesquisa (CNPq) no Instituto de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências A.M. Górkí, em Moscou. Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (DLO-FFLCH). Pesquisa a produção artística e teórica de Serguei Eisenstein. Coorganizadora dos livros *Panorama Tarkóvski e Ato educativo e suas essências*. <http://lattes.cnpq.br/7194257597482994>; <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>; erivoneidebarros@gmail.com

** Pesquisadora independente, criadora e coordenadora da Kinoruss Edições e Cultura com foco em arte, cultura e cinema russo e soviético. Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (FFLCH e ECA) com estágio no Museu Russo de Cinema, em Moscou, sobre a relação do cinema de Andrei Tarkóvski com o pensamento de Pável Floriênski sobre o espaço e o tempo nas artes. Escreveu "Vkhutemas: desenho de uma revolução", com Celso Lima. Curadora da mostra "Vkhutemas: o futuro em construção" (prêmio APCA/2019). Recebeu o Prêmio Biéli Slon (Elefante Branco) da Guilda de Críticos de Cinema da Federação Russa, em 2020, pelo conjunto de sua obra (pesquisa, ensino e edição).

O cinema chega à Rússia em 1896, quando da coroação do Tsar Nicolau II, que soube usar a seu favor essa nova tecnologia, enfatizando a moralidade, o poder militar, o heroísmo e a lealdade ao regime. A Revolução de 1917 libertou os artistas da forte censura imperial. Nos anos 1920, floresceram as experimentações da vanguarda soviética e, com ela, a revolução da linguagem cinematográfica com sólidos fundamentos teóricos sobre a montagem, elaborados principalmente por Liev Kulechóv, Serguei Eisenstein, Esfir Chub e Dziga Viértov. Com objetivo pedagógico e de consolidação do poder revolucionário, os cineastas desse período atuaram na construção de um mundo comunal, o que, na prática, traduziu-se na exaltação dos feitos revolucionários em contraposição ao regime autocrático imperial. Vale ressaltar que os feitos das vanguardas soviéticas tiveram o apoio irrestrito e fundamental de Vladímír Lênin, para quem o cinema seria a maior dentre as artes.

Com a ascensão de Iósif Stálin, a partir do final dos anos 1920, a inventividade artística foi gradativamente cerceada, até culminar com a imposição da estética do Realismo Socialista, que ditou os rumos de todas as artes. A partir de então, as realizações artísticas deveriam ser otimistas, heroicas e acessíveis às massas. A censura tornou-se onipresente e brutal. Artistas foram perseguidos, presos ou executados. As produções da vanguarda foram banidas como "formalistas". O cinema transformou-se em instrumento de culto à personalidade e de controle social, com produções grandiosas e de exaltação de grandes heróis do passado que espelhassem o governante do presente, como a trilogia *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein (cuja segunda parte foi censurada e a terceira nunca foi concluída), e *A queda de Berlim* (1945), de Mikhail Tchiaureli, que enaltece Stálin como o grande líder para a vitória da Grande Guerra Patriótica.

Após a morte de Stálin, em 1953, tem início o "Degelo" de Nikita Khrushchov, que trouxe um breve sopro de liberdade. O mundo viu emergir uma nova geração de cineastas formados no Instituto Estatal de Cinematografia - VGIK¹ (faculdade de cinema criada em 1919). Mikhail Kalatózov, com o filme *Quando Voam as Cegonhas* (1957), e, sobretudo, Andrei Tarkóvski, com *A Infância de Ivan* (1962), introduziram um cinema em que a

1 Atual Universidade Estatal Russa de Cinematografia S. A. Guerassimov.

sofisticação da linguagem poética abarca o humano frente aos horrores da guerra, do poder e da opressão. No entanto, embora o Degelo tenha se caracterizado como uma época de relativa abertura, a censura permaneceu vigilante.

Na era Bréjnev, que tem início nos anos 1960 e se estende até o início dos anos 1980, a repressão cultural retornou. A censura era menos violenta, porém mais burocrática e insidiosa. Muitos filmes finalizados não foram exibidos, só vindo a público durante a *Perestroika*. A criatividade canalizou-se para as alegorias. Andrei Tarkóvski aprofundou seu cinema poético, espiritual e filosófico em *Soliaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Stalker* (1979). Diretores como Kira Murátova, Larisa Chepitko, Otar Iosseliani e Serguei Paradjanov romperam radicalmente com os rígidos paradigmas anteriores e mergulharam em experimentações que elevaram o cinema soviético para além da “Cortina de Ferro”. A animação de Iuri Norstein, *O Conto dos Contos* (1979), tornou-se uma ode ao lirismo e à resistência.

Com Mikhail Gorbachóv, a *Glasnost* libertou o cinema. Os filmes anteriormente engavetados foram finalmente exibidos, revelando uma produção pulsante. Temas tabus como o Gulag e a repressão stalinista foram abordados sem véus. Nesse momento, veio à tona a produção crítica e altamente poética de Aleksandr Sokúrov e foi possível assistir a seus filmes até então proibidos: *A voz solitária de um homem* (1978), *Sonata para Hitler* (1979), *Sonata para viola* (1981), dentre outros. No entanto, com o colapso da URSS em 1991, a indústria cinematográfica estatal desabou. Sem financiamento e à mercê do caos econômico, a produção quase parou e a luta pela sobrevivência foi grande.

Já no período pós-soviético, despontaram alguns nomes de projeção internacional, com destaque para Andrei Zviáguintsev, que se destacou com filmes de contundente crítica social, como *Elena* (2011), *Leviatã* (2014) e *Sem Amor* (2017). Todavia, na Rússia contemporânea, não há lugar para críticas, e Zviáguintsev vive hoje no exílio.

Se é fato que, sob Vladímir Putin, o cinema russo recuperou-se tecnicamente e em volume de produção, com maciço apoio estatal, também surgiu uma nova forma de censura, de caráter patriótico e “moral”. O Estado continua reconhecendo o poder do cinema e se tornou seu principal financiador, privilegiando

blockbusters históricos que glorificam o passado nacional e comédias apolíticas. Uma legislação restritiva contra “propaganda LGBT”, “feminismo”, “desrespeito ao exército” e outros temas sensíveis criou um clima generalizado de autocensura. Sendo o Estado a única fonte de financiamento da indústria cinematográfica russa, uma forte tendência dos cineastas que permanecem no país é realizar adaptações luxuosas de contos populares e clássicos infantis, que se tornaram grandes sucessos de bilheterias locais.

Desde os primeiros registros cinematográficos, quando da coroação de Nicolau II, até os dias da guerra com a Ucrânia, o cinema russo tem refletido a história nacional. Seja na ficção ou no documentário, da efervescência revolucionária ao controle totalitário, da liberdade fugaz ao controle renovado, as tensões entre a expressão artística e os imperativos do poder nunca deixaram de estar sob as lentes dos cineastas russos.

Por este caminho, a coleção de textos que integra este dossiê esboça um panorama admirável da produção cinematográfica russa e soviética, analisando-a em seu intrincado contexto histórico, político e estético. A jornada inicia-se nos revolucionários anos 1920, um período de ebulição criativa deflagrada com o Outubro de 1917, em que as bases do cinema como arte autônoma foram veementemente debatidas e estabelecidas. No artigo de abertura, Luis Felipe Labaki apresenta aspectos até então desconhecidos sobre a expedição de Dziga Viértov à Crimeia em 1925. Baseando-se em seu diário inédito, o autor revela o processo íntimo de “montagem mental” que antecedeu *A Sexta Parte do Mundo* (1925). O documento mostra a tensão constante entre o olhar etnográfico e sensível do cineasta, capturado em seus encontros com a população tártara, e a demanda estatal, refletindo um momento determinante de sua metodologia criativa.

Paralelamente, o gênero da ficção científica emerge como um espelho das ambivalências e utopias do projeto soviético. No artigo “Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica nas primeiras décadas do cinema soviético”, Walter Günter Rodrigues Lippold e Vinícius Braga Mendonça, analisam como *Aelita* (1924), de Iakov Protazanov, mescla um drama doméstico na Moscou da Nova Política Econômica (NEP) com uma narrativa revolucionária em Marte, expondo as

contradições da época. Já *Viagem Cósmica* (1936), de Vasili Juravlev, realizado sob a ascendência do Realismo Socialista, é uma obra didática e otimista que celebra a confiança no progresso tecnológico como um projeto coletivo, marcando uma transição significativa no tom e no propósito do gênero. Essa mesma década vê florescer os debates estéticos mais fundamentais para o desenvolvimento da teoria da linguagem cinematográfica.

Os “Três Ensaio sobre o Cinema”, de Iúri Tyniánov, traduzidos por Raquel Siphone, representam um dos principais eixos da teoria formalista, defendendo a autonomia da linguagem do cinema frente ao teatro e à literatura, com conceitos fundamentais como a distinção entre “fábula” e “trama”.

Com a consolidação do regime stalinista, o cinema é progressivamente instrumentalizado, um processo analisado em detalhes por Guilherme Faber e Livia Bernardes Marciano, que abordam o filme *Aleksandr Niévski* (1938), de Eisenstein. O estudo demonstra como a figura do príncipe medieval foi reinterpretada e “sovietizada” para servir como um herói nacional unificador, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, com seu final originalmente ambíguo que foi censurado em favor de uma vitória heroica.

A potência da linguagem cinematográfica russa e soviética passa pelas salas do Instituto Estatal de Cinematografia – VGIK, que, ao longo de décadas, formou diversas gerações de cineastas, muitos dos quais assumiram funções pedagógicas na própria instituição. É o caso de Serguei Eisenstein, que não apenas lecionou no curso de Direção Cinematográfica, mas também foi responsável pela elaboração de seu programa, no início da década de 1930, durante a reforma educacional stalinista, por meio da qual a instituição deixou de oferecer formação técnica para se consolidar como curso universitário. O trabalho pedagógico eisensteiniano, bem como a complexa relação entre o cineasta-teórico e o VGIK, é exposto em “O filme frente a seu abismo: Eisenstein e o ensino de cinema”, de autoria de José Manuel Mouriño, traduzido por Erivoneide Barros.


Os anos do conflito mundial, da Grande Guerra Patriótica, são representados pela análise de *Uma noite* (1944), de Boris Barnet. Nuno Lindoso revela como o diretor, integrado

originalmente às vanguardas, operou dentro das rígidas restrições do “cinema para milhões”, criando uma protagonista cujo heroísmo não é discursivo, mas físico e vulnerável, resistindo a um final triunfalista. A mesma complexidade e profundidade autoral marca *Ivan, o Terrível* (1944), também de Eisenstein. No artigo “Um Anjo Latino” Luiz Felipe Guimarães Soares desvenda as profundas influências do muralismo mexicano em sua cenografia. A figura do anjo, forte presença na iconografia latino-americana, adiciona uma camada intercultural inesperada ao coração de um filme sobre o poder autocrático russo, desafiando leituras reducionistas.

O período pós-Stalin, conhecido como “Degelo”, permitiu uma exploração mais intimista e individual do drama humano abordado em “O Horror como Dissonância: configurações do gênero no cinema soviético”. Neste texto, Lucas Bitencourt Fortes mapeia a presença subterrânea e marginalizada do gênero de horror. Ele traça sua trajetória desde a rara produção explicitamente de terror, *Viy* (1967), legitimada por sua base folclórica, até as atmosferas opressivas e a angústia metafísica presentes em obras de Andrei Tarkóvski, como *Soliaris* (1972) e *Stalker* (1979), que, embora não sejam de horror, dialogam potentemente com o gênero. O crepúsculo da URSS, durante a Perestroika, é um período de crise profunda e liberação cultural, em que o horror e a distopia emergem com força total como alegorias do mal-estar social. O mesmo artigo analisa filmes como *A Savana* (1987), uma distopia pós-Tchernóbil, *Senhor Designer* (1988) e *A Família de Vampiros* (1990), mostrando de que modo eles funcionaram como barômetros das ansiedades de uma sociedade em colapso.

Com a dissolução da União Soviética, a sátira alegórica e atemporal de Mikhail Bulgákov ganha nova e urgente relevância. Ao discutir as adaptações de *O Mestre e Margarida*, Lorena Lopes Silva contrasta, de forma elucidativa, a versão de Iuri Kara (1994), que preserva a complexidade filosófica e a riqueza simbólica do romance, com a leitura inovadora e politicamente atualizada de Mikhail Lockchin (2024), que coloca a denúncia da censura e do totalitarismo no centro de sua narrativa.

Finalmente, a profunda recriação da poética dostoiévskiana por Aleksandr Petrov, em *O sonho de um homem ridículo* (1992), encerra este percurso. Anderson Cantanhede e Douglas



de Sousa demonstram não apenas a vitalidade da animação russa, mas também a permanência e a ressonância dos grandes temas espirituais e metafísicos da literatura no cinema.

As contribuições que integram este dossiê não apenas organizam cronologicamente filmes e diretores fundamentais, mas delineiam de forma crítica as complexas e dinâmicas relações entre arte, política e sociedade que definiram e continuam a definir a riquíssima cinematografia da Rússia e da ex-União Soviética, mostrando como cada obra é um documento de seu tempo e um diálogo com a tradição.