

## KIRA MURATOVA, AUTORA NA MARGEM DO ESTADO CENSOR

### ***KIRA MURATOVA, AN AUTHOR ON THE MARGINS OF A CENSORING STATE***

Iurii Kokin<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo investiga a trajetória histórica e biográfica de Kira Muratova, analisando como sua visão autoral se desenvolveu no contexto das políticas culturais da União Soviética. O objetivo central é compreender de que maneira seus primeiros filmes delineiam uma linguagem estética singular, desafiando as convenções narrativas e formais do cinema soviético oficial. A análise é estruturada em dois eixos complementares: o primeiro examina a interação entre as diretrizes culturais estatais e seus impactos nos processos de produção, na estética e na linguagem cinematográfica; o segundo realiza uma revisão crítica dos primeiros filmes da diretora, com ênfase em *Breves Encontros* (1967), seu primeiro filme solo. Essa abordagem integrada permite evidenciar como seus experimentos formais e narrativos antecipam uma estética autoral que se consolidaria em suas produções subsequentes.

**Palavras-chave:** Kira Muratova, Cinema autoral, Cinema moderno, Cinema soviético.

**Abstract:** This paper investigates Kira Muratova's historical and biographical trajectory, analyzing how her authorial vision developed within the context of the Soviet cultural policies. The central objective is to understand how her early films delineate a singular aesthetic language that challenges the narrative and formal conventions of official Soviet cinema. The analysis is structured around two complementary axes: the first examines the interaction between state cultural directives and their impact on production processes, aesthetics, and cinematic language; the second undertakes a critical review of the director's early films, with particular emphasis on *Brief Encounters* (1967), her solo directorial debut. This integrated approach demonstrates how her formal and narrative experiments prefigure an authorial aesthetic that would later be consolidated in her subsequent productions.

**Keywords:** Kira Muratova, Auteur cinema, Modern cinema, Soviet cinema.

#### *Introdução*

Ao escrever sobre o cinema de Kira Muratova, abre-se um espaço para reflexões implexas sobre as diferentes confluências entre história e cinema, sobretudo nas tensões entre pensamento autoral e instituições de cultura. O cinema soviético passou por diversas transformações ao longo do século XX, moldado por diretrizes ideológicas, estéticas e institucionais que determinavam o que poderia ou não ser produzido e exibido. Com todas as restrições impostas à esfera artística, Muratova construiu uma filmografia marcada pelo distanciamento dos paradigmas oficiais, valendo-se de estratégias que desafiam as estéticas instituídas, o que dificultou tanto a produção quanto a difusão de seus filmes. No entanto, quando abriu uma brecha, próxima ao colapso da União Soviética, chamada

<sup>1</sup> Mestre pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), Campus de Curitiba II/FAP, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: [juriialexeef@gmail.com](mailto:juriialexeef@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2519-4271>. CAPES.

de *perestrojka*<sup>1</sup>, permitindo a realização de um filme sem intervenções de censura, ela conquistou o prêmio Urso de Prata no Festival de Berlim em 1990 (Romney, 2018). O estudo de sua trajetória e de sua produção permite compreender os desafios enfrentados por diretores que buscavam autonomia estética na União Soviética. Já em seu primeiro filme solo, *Breves Encontros*, 1967 [Короткие встречи, 1967]<sup>2</sup>, é possível identificar os elementos formais característicos de Muratova, que se amplificaram ainda mais em suas realizações posteriores: estrutura fragmentada, *flashbacks*, enquadramentos que privilegiam a complexidade emocional das personagens e uso particular da repetição de diálogos e gestos.

A crítica cinematográfica, especialmente após a década de 1950, frequentemente explora a dialética entre os códigos institucionalizados do cinema e os exemplos emblemáticos do estilo autoral. Contudo, muitos desses discursos têm privilegiado determinados centros de produção em detrimento de outros, como ocorre no caso do cinema soviético. Grande parte das pesquisas sobre o cinema soviético ainda se concentra nos paradigmas teóricos desenvolvidos nas décadas de 1920 e 1930, sobretudo aqueles associados aos cineastas Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Lev Kuleshov. As técnicas de montagem elaboradas por esses diretores — concentradas na justaposição de imagens como método de construção de significados e efeitos emocionais — foram amplamente sistematizadas sob a designação de escola de montagem soviética, consolidando-se como a principal referência teórica sobre o cinema da URSS ao longo do século XX. Embora importantes para a história do cinema, atualmente, o peso dessas teorias clássicas acaba por ofuscar os deslocamentos estéticos e estruturais que emergiram nas décadas seguintes. Essa lacuna limita a compreensão do cinema soviético tardio, após 1950, especialmente com foco em cineastas como Kira Muratova, cujas estéticas instauraram um *novo cinema soviético*. Seus filmes, muitas vezes censurados ou com distribuição limitada, revelam tensões entre a expressão artística autoral e as demandas institucionais, oferecendo um contraponto valioso para entender a complexidade do cinema soviético para além de suas manifestações canônicas.

**Figura 1 – Screenshot do flashback em *Breves Encontros* (1967)**



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor. In.: MURATOVA, Kira. *Breves Encontros*.

Odessa: Estúdio de Odessa, 1967.

O objetivo deste artigo é investigar quais fatores históricos possibilitaram a Muratova desenvolver uma expressão artística própria e como seu estilo dialoga com o de outras cineastas da sua geração. Nesse sentido, a pesquisa se estrutura em dois eixos: o primeiro examina a interação entre as políticas culturais soviéticas e os processos de produção cinematográfica, enquanto o segundo foca na análise de *Breves Encontros*, seu primeiro filme solo, para evidenciar as escolhas formais que a distanciaram dos padrões oficiais. Para examinar a construção estética de *Breves Encontros* (1967), este estudo fundamenta-se nos princípios da análise filmica, conforme sistematizados por Jacques Aumont e Michel Marie (2010). O estudo busca compreender de que forma seu cinema se inseriu nas dinâmicas culturais da URSS e como contribuiu para o desenvolvimento do cinema autoral soviético. Embora a censura tenha sido um fator determinante para a trajetória de Muratova, sua resistência artística não se manifestou por meio de discursos políticos diretos, mas sim pela subversão estética. O filme *Breves Encontros*, por exemplo, utiliza repetições de diálogos, flashbacks e uma narrativa não linear para construir uma experiência cinematográfica mais introspectiva e reflexiva. Esse

distanciamento da estética oficial gerou tensões com os órgãos reguladores, resultando diversas restrições.

### *Trajetória, deslocamentos e primeiras influências*

A Kira Muratova nasceu na Bessarábia (hoje Moldávia), região atualmente localizada entre a Romênia e Ucrânia, com nome de Kira Georgievna Korotkova (nos documentos de nascimento Kira Úr'evna Korotkova). Em 1934, quando nasceu Kira Muratova, a região permanecia um território disputado entre a Romênia e URSS até cair sob domínio soviético em 1940, como resultado das cláusulas secretas do pacto Molotov-Ribbentrop<sup>3</sup>, assinado em agosto de 1939 entre a Alemanha nazista e a União Soviética. Seus primeiros anos de vida, entre 1934-1945, foram turbulentos: seus pais, Natal'ja Isaa'kovna Reznik e Úrij Aleksandrovich Korotkov, após concluírem seus estudos na Bélgica, foram presos na Romênia entre 1936 e 1939 por se envolverem em atividades políticas como membros do partido comunista. (Höller, 2018, sem página)

**Figura 2 – Fotos dos pais de Kira Muratova.**



Foto da mãe Natalia Isaakovna Reznik

Foto do pai Iuri Aleksandrovich Kototkov

Fonte: Arquivo do estado belga.

Por uma coincidência, o nascimento de Kira Muratova precede em apenas dois meses o Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética (1934), evento no qual se instituiu o regime oficial do aparato estatal para a estética nas artes: o realismo socialista. O paradigma valorizava o alinhamento das artes com a ideologia de estado, mas limitava a liberdade criativa, o que gerou tensão entre o aparato estatal e o pensamento autoral. A estética oficial exigia que a arte fosse acessível ao povo na sua comunicação, refletisse valores socialistas e projetasse uma visão positiva da realidade. A definição de realismo socialista dada pela enciclopédia soviética de 1947, no caso, insere-se aqui como

documento histórico, que demonstra o posicionamento definitivo das autoridades com relação à sua ênfaseposta no componente ideológico do estilo:

REALISMO SOCIALISTA, principal método da arte socialista soviética. R.S. é um método artístico profundamente vital, científico e o mais avançado, desenvolvido como resultado dos sucessos da construção do socialismo e da educação do povo soviético no espírito do comunismo (Grande Enciclopédia Soviética, 1947, p. 239, tradução do autor).

O Comitê Principal para a Supervisão do Repertório (*Glavrepertkom*) [Главный репертуарный комитет (*Главрепертком*)] e o Comitê Estatal de Cinematografia (*Goskino*) [Государственный комитет СССР по кинематографии (*Госкино*)] foram as principais instituições encarregadas de fiscalizar a produção cinematográfica, garantindo que todos os filmes estivessem alinhados com os interesses do Partido Comunista. Um exemplo marcante de como o cinema foi utilizado como uma ferramenta para reforçar a agenda estatal é o filme *O Caminho Brilhante* [Светлый путь], dirigido por Grigorij Aleksandrov e lançado em 1940, que é uma comédia musical celebrando os ideais do trabalho coletivo e a importância da industrialização do estado. A trama gira em torno de uma jovem camponesa que ascende social e profissionalmente ao se tornar uma operária de sucesso em uma fábrica industrial de têxtil. A história acompanha sua trajetória de autodescoberta e dedicação ao trabalho, culminando em reconhecimento público como uma heroína do trabalho socialista.

**Figura 3 – Quadros do filme *O Caminho Brilhante* (1940)**

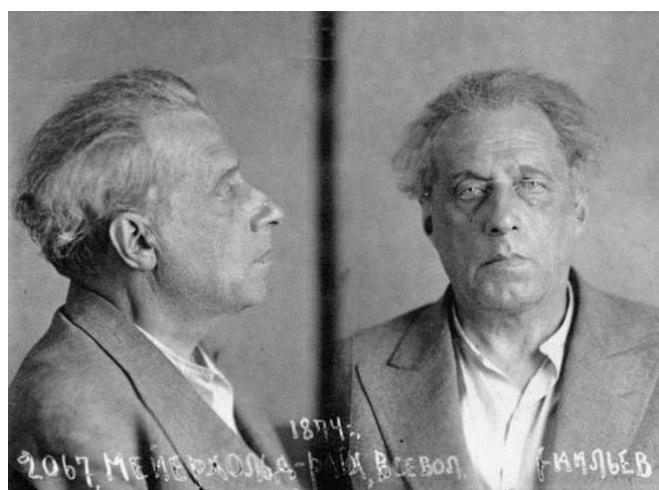


Fonte: Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: O CAMINHO BRILHANTE [Svetlyy put']. Direção: Grigori Aleksandrov. União Soviética: Mosfilm, 1940.

O realismo socialista, consolidado como o regime estético oficial do Estado soviético, tornou-se uma ferramenta central de controle sobre a produção cultural, garantindo que os filmes servissem aos interesses do partido. Durante o período stalinista, essa diretriz estética foi utilizada como justificativa para a repressão de artistas considerados politicamente suspeitos, enquadrando-os no Artigo 58 do Código Penal da URSS, que abrangia uma ampla gama de acusações contrarrevolucionárias e foi um dos

principais instrumentos para a prisão, execução e envio de dissidentes para os campos de trabalho forçado do *Gulag*<sup>4</sup>. Muitas dessas condenações foram baseadas em denúncias infundadas e julgamentos fabricados, promovendo um clima de terror entre intelectuais e artistas. O caso de Vsevolod Meyerhold, renomado diretor teatral, ilustra esse processo: preso, executado em 1940 e postumamente reabilitado após a morte de Stalin. Como aponta Fitzpatrick (2023, p. 95-102), a segunda metade da década de 1930 ficou marcada pelo período conhecido como *Grande Expurgo*, no qual o Estado executou milhares e enviou milhões para os campos de trabalho forçado, consolidando um dos capítulos mais repressivos da história da URSS.

**Figura 4 – Vsevolod Mejerchol'd após a prisão (1939)**



Fonte: *Wikimedia Commons*. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod\\_Meyerhold#/media/File:MeyerholdMug.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Meyerhold#/media/File:MeyerholdMug.jpg)

Acesso em: 16 ago. 2025.

Mesmo cineastas alinhados à ideologia oficial do governo e que contribuíram para a consolidação do realismo socialista não estavam imunes à censura estatal. Um exemplo notável é Sergei Eisenstein, renomado diretor de cinema soviético e ex-aluno de Vsevolod Mejerchol'd. Eisenstein via o cinema como um sistema complexo de signos capaz de gerar novos significados por meio da montagem. Para ele, a justaposição de dois planos não resultava apenas em sua soma, mas na criação de um terceiro significado, uma síntese visual e conceitual que emergia da combinação desses elementos.

Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, quando colocados juntos, inevitavelmente criar um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição (Eisenstein, 1990, p. 14).

No seu texto teórico, o *Sentido do Filme* (1990), originalmente publicado em 1942, Eisenstein demonstra que sua teoria destaca a qualidade do cinema como linguagem, podendo produzir significados e emoções planejados a partir da montagem, e isto coadunava fortemente com o realismo socialista, que priorizava a clareza na transmissão de mensagens alinhadas à ideologia e à agenda estatal. Contudo, quando essa mesma teoria foi aplicada para transmitir uma mensagem que refletia a visão artística pessoal de Eisenstein, surgiram conflitos com as autoridades, evidente na rejeição de *Ivan, o Terrível – Parte II*, que só foi liberado para o público na década de 1950. Isso se deu principalmente por sua representação de Ivan, caracterizado de forma ambígua e oscilando entre heroísmo e tirania, o que desafiava a visão oficial e gerava resistência das autoridades:

[...] Na segunda parte do filme "Ivan, o Terrível", o diretor S. Eisenstein revelou ignorância na representação dos fatos históricos, apresentando o exército progressista de oprichniks de Ivan, o Terrível, como uma gangue de degenerados, semelhante à Ku Klux Klan americana, e Ivan, o Terrível, um homem de grande força de vontade e caráter, como fraco e sem coragem, algo como Hamlet (Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União, 1946, tradução do autor).<sup>5</sup>

Essa rejeição é evidenciada também por documentos oficiais destacando a “ignorância” de Eisenstein na representação dos fatos históricos. O decreto de 1946, que condenou *Ivan, o Terrível – Parte II* e outros filmes, marcou um ponto decisivo, intensificando o período de *cine-anemia* [Малокартинье], termo que se refere a escassez na produção cinematográfica iniciado durante a Grande Guerra Patriótica<sup>6</sup> e prolongado até o final da era stalinista. Se durante a guerra a escassez de produções cinematográficas se explicava por condições materiais, como a evacuação de estúdios e a mobilização de recursos para o esforço de guerra, no período pós-guerra, sob o regime stalinista, a *cine-anemia* passou a ter um caráter essencialmente político. Esse caráter se dava por um clima de terror que paralisava os artistas em razão da rígida subordinação às diretrizes dos institutos e do medo de serem acusados de contra-revolucionismo, cujas consequências eram fatais.

Estes e outros acontecimentos históricos tiveram profundo impacto na vida de Kira Muratova. Após a libertação de seus pais da prisão, Muratova viveu um breve período de relativa paz. Contudo, com a invasão do território soviético pela Alemanha nazista, ela foi evacuada com sua mãe para Tashkent, capital do Uzbequistão. Já seu pai, que permaneceu na região, foi executado pelo exército alemão em 1941. A partir desse momento, Kira passou a ser criada pela mãe. Nos primeiros anos da evacuação sua mãe

trabalhou como médica, mas logo se mudou para Moscou, onde passou a trabalhar no *Komintern* como referência em assuntos romenos e manteve uma relação estreita com sua amiga Anna Pauker<sup>7</sup>, uma figura proeminente no Partido Comunista da Romênia. Enquanto isso, Kira passou parte da infância em um orfanato em Ivanovo, antes de se reunir com a mãe no *Hotel Lux*, em Moscou. Este local era destinado à hospedagem de comunistas estrangeiros, que muitas vezes se tornariam líderes ou funcionários em seus países futuramente, embora alguns acabassem presos ou executados durante perseguições internas.

No contexto da pós-guerra, Natal'ja e Kira se mudaram primeiro a Quixinau, cidade natal de Natal'ja, e posteriormente para Bucareste, capital romena, onde Natal'ja adotou o sobrenome Scurtu. Na Romênia, Natália integrou o Comitê Central do Partido Comunista, atuando em um subcomitê responsável pela aprovação de filmes estrangeiros, e mais tarde, como médica, mudou-se para a área da gestão da saúde. (Höller, 2018, sem página) A experiência de Natália no comitê de aprovação de filmes influenciou em algum grau o interesse de Kira Muratova, que por vezes acompanhava a mãe nas sessões, em fazer cinema à sua maneira, além de favorecer sua matrícula no curso de cinema, como ela mesma aponta em entrevista (1999). De fato, toda a infância de Kira Muratova, marcada por turbulências profundamente impactantes, contribuíram para a formação intelectual e artística da futura cineasta do *Novo Cinema Soviético*.

#### *Consolidação de novos cinemas e teoria de autor*

Durante o período em que Muratova crescia, o cinema passava por transformações significativas, impulsionadas por filmes como *Cidadão Kane* (EUA, 1941) de Orson Welles, *Roma, Cidade Aberta* (Itália, 1945), de Roberto Rossellini e *Rashomon* (Japão, 1950), de Akira Kurosawa. Embora não haja dados que confirmem se Kira Muratova teve oportunidade de assistir a esses filmes, amplamente reconhecidos, houve um impacto significativo destes filmes na teorização do cinema com foco no estilo cinematográfico e que influenciou cineastas nas décadas de 1950 e 1960. A primeira reação veio da crítica, que enfatizava um deslocamento da maneira instituída — hoje chamada clássica — de confecção de cinema na direção de um cinema construído a partir de escolhas originais do diretor, o que contrariava diretamente o realismo socialista, modelo oficial do estado, segundo o qual a estética deveria estar a serviço dos valores estatais. Entre os primeiros teóricos a explorar esse conceito de autoria no cinema, destaca-se o crítico francês Alexandre Astruc, que, em seu influente texto *Caméra-stylo* (1948), propôs o cinema

como uma forma de escrita pessoal do diretor, equiparando a câmera à caneta na expressão autoral.

Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de boulevard, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a Caméra stylo. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita (Astruc, 1948, sem página).

Na França, a discussão sobre a autoria ganhou força na década de 1950 com a formulação da *politique des auteurs*, promovida por críticos e cineastas vinculados à *Cahiers du Cinéma*. Esse novo paradigma teórico contrastava com abordagens tradicionais que priorizavam o roteiro como elemento central da criação filmica, deslocando o foco analítico para aspectos estilísticos como composição visual, iluminação, movimentos de câmera e direção de atores. A valorização dessas marcas formais consolidou uma perspectiva que distingua os filmes autorais das produções industriais e comerciais, influenciando diretamente o surgimento da *Nouvelle Vague*. Nesse contexto, o artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês [Une Certaine Tendance du Cinéma Français]*, publicado por François Truffaut em 1954, desempenhou papel seminal ao criticar o “realismo psicológico”, predominante no cinema francês da época, e ao defender uma ruptura com os modelos narrativos e dramatúrgicos tradicionais. Em paralelo, André Bazin aprofundou essa reflexão no ensaio *Política dos Autores [Politique des Auteurs]* (1957), argumentando que as análises críticas deveriam se concentrar nas escolhas estilísticas concretas (Kokin, 2024, p. 46).

A dinâmica se manifestou em diferentes lugares do mundo, formando novos *movimentos cinematográficos*: na Europa, o *Neorrealismo Italiano*, a *Nouvelle Vague* e o *Novo Cinema Alemão*; nos Estados Unidos, a *Nova Hollywood*; e, na América Latina, o *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal* e o *Terceiro Cinema*. Com o passar do tempo, o discurso migrou para o âmbito teórico, muitas vezes com o uso do termo *cinema moderno* para diferenciar *novos cinemas* do *cinema clássico*. Nesse contexto, os estudos do teórico francês Christian Metz, nos idos dos anos 60, contribuíram ao demonstrar, com perspectiva semiológica, que as características atribuídas, especialmente pela crítica cinematográfica, ao cinema moderno não eram fenômenos completamente novos, mas

derivavam de potencialidades já presentes em filmes antigos, reforçando a ideia de que a linguagem de cinema é um processo contínuo:

Espetáculo e não-espetáculo, teatro e não-teatro, cinema improvisado e cinema premeditado, desdramatização e dramatização, realismo fundamental e artifício, cinema de cineasta e cinema de roteirista, cinema do plano e cinema da sequência, cinema de prosa e cinema de poesia, câmera perceptível e câmera apagada: nenhuma destas oposições nos parece capaz de fazer aparecer a especificação do cinema moderno. Em cada um destes pares de noções, o traço tido como moderno encontra-se em muitos filmes antigos e está ausente em grande número de filmes atuais (Metz, 2014, p. 196-187).

Ao propor uma sistematização teórica, Metz respondeu, em certa medida, à necessidade de rigor analítico apontada por André Bazin em 1957, enquanto oferecia ferramentas conceituais para identificar e analisar as mudanças em filmes concretos. No entanto, grande parte do cinema soviético deste período estava oculto atrás da *Cortina de Ferro*<sup>8</sup>, o que fez com que as análises concretas do cinema moderno se concentrassem no cinema do bloco ocidental, com poucas exceções dedicadas às produções do leste.

### *O impacto do degelo cultural e os novos cinemas soviéticos*

Paralelamente aos debates sobre a teoria do autor e a emergência de cinema moderno no bloco ocidental durante a década de 1950, Kira Muratova iniciou em 1953 seus estudos de cinema na VGIK<sup>9</sup>. A matrícula de Muratova coincidiu com a morte de Josef Stalin, evento que sinalizou o início de uma nova era na União Soviética, com uma leve abertura cultural que impactaria também o cinema. No mesmo ano, a amiga de sua mãe, Ana Pauker, foi presa em fevereiro, mas liberada para prisão domiciliar após a morte de Stalin em março de 1953, perfeita ilustração da atmosfera de mudanças que permeava o período. Apenas um ano depois, em 1954, François Truffaut, na França, publicaria sua célebre crítica ao modelo dominante do cinema francês, lançando as bases para a futura *Nouvelle Vague* que estava prestes a emergir.<sup>10</sup>

Com a ascensão de Nikita Khrushchov à liderança do partido após a morte de Stalin, a União Soviética entrou em um período de reavaliação política. Em 1956, durante o XX Congresso do Partido Comunista, Khrushchov denunciou publicamente as atrocidades do governo anterior, desencadeando a criação de comissões para revisar casos de julgamentos. Como resultado, vários artistas anteriormente condenados foram reabilitados, alguns ainda em vida, enquanto muitos outros, como Vsevolod Mejerchol'd, receberam reabilitação postumamente. Embora o artigo 58 não tenha sido revogado, mas

apenas substituído em 1961 pelos artigos 70 e 72<sup>11</sup>, a condenação pública das práticas do governo de Stalin incentivou o início de um processo conhecido na história da URSS como *desestalinização* [десталинизация], que se estendeu para diversas áreas, atingindo a cultura e dando início a uma era chamada de *degelo* [оммепель]. Para o cinema essa dinâmica configurou-se em duas tendências principais: aumento da quantidade de filmes produzidos, pondo fim a *cine-anemia*, e moderação da máquina de censura, o que ampliou a autonomia dos cineastas nas suas escolhas: enquanto em 1951 apenas 9 filmes de longa-metragem foram lançados, em 1967 a indústria produziu mais de 130 a 150 filmes por ano (Prokhorov, 2013, p. 15).

Essas mudanças permitiram que as estruturas formais e narrativas se tornassem mais complexas, afastando-se da rigidez heroica e dos *slogans* ideológicos que marcaram o realismo socialista stalinista. Os filmes começaram a abordar nuances emocionais e dilemas morais de maneira menos didática. Como aponta Anna Lawton (1992, p. 7), “o foco passou a ser o indivíduo, enquanto o contexto sociopolítico era analisado em termos de como afetava a vida pessoal de cada um. Mesmo a guerra passou a ser vista como um pano de fundo para tragédias humanas individuais”. No campo da crítica também ocorreram alternâncias: as revistas, como *Tela Soviética* [Советский Экран] e *Arte do Cinema* [Искусство Кино], promoveram diálogos mais abertos entre cineastas e críticos, nos quais surgiram ideias de que o cinema deveria ser tratado não apenas como um instrumento ideológico, mas também como uma forma de arte:

Embora ainda fosse financiada pelo Estado, a *Iskusstvo Kino* tornou-se uma revista para que a comunidade cinematográfica discutisse questões de política cultural. Em 1957, um veterano do movimento construtivista dos anos 1920, Solomon Telingator, redesenhou a capa e o layout da revista. A primeira edição de 1957 abriu com uma nova seção intitulada “Mesa Redonda”, na qual críticos e cineastas discutiam suas preocupações profissionais. Nessa primeira mesa redonda, Sergei Iutkevich incentivou seus colegas a começarem a pensar no cinema como arte, insinuando que, anteriormente, o cinema havia servido principalmente como veículo de propaganda estatal (Prokhorov, 2013, p. 18, tradução do autor).<sup>12</sup>

O requerimento de Sergei Iutkevitch soa ousado para um Estado que, poucos anos antes, executava artistas por se desviarem da linha do partido. No entanto, com a onda de desestalinização, até mesmo essas mudanças tornaram-se possíveis. Em 1957, foi lançado o filme *Quando Voam as Cegonhas* [Летят Журавли, 1957]. Neste filme, o diretor Mikhail Kalatozov, juntamente com seu diretor de fotografia Sergei Urusevsky, derivam dos preceitos do realismo socialista para uma estética peculiar, sem se desviar do tema: o uso de câmera na mão, ângulos expressivos, montagem dinâmica e composições

desequilibradas, que permitiram uma maior aproximação ao estado emocional das personagens, transferindo o foco narrativo para o trauma pessoal. O impacto foi amplamente reconhecido, culminando com a conquista da Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1958. No mesmo ano em que o filme de Kalatozov alcançou sucesso em Cannes, Kira Muratova, então creditada como co-roteirista e co-diretora sob seu nome de nascimento, Kira Korotkova, participou de um projeto acadêmico no VGIK. O trabalho, realizado em parceria com seu colega Aleksandr Muratov, seguia a prática comum da instituição de realizar projetos de curso em dupla, mas, no caso deles, a colaboração resultou também em um casamento pouco tempo depois. O curta-metragem, *Chuva de Primavera* [Весенний Дождь, 1958], atendeu, em geral, às diretrizes do estado com o tema do alcoolismo, mas também integrou inclinações formais que evitam o didatismo exagerado. Em 1959, Kira Muratova e seu marido Aleksandr Muratov concluíram seus estudos no VGIK, momento que coincidiu com a revitalização do Festival Internacional de Cinema de Moscou, que ofereceu a jovens cineastas, como Muratova, uma oportunidade de contato com cinemas de outros países. (Kosinova, 2015, p. 641). No mesmo ano, ocorreu outro evento que marcou a época de virada nas políticas culturais, a *Exposição Nacional Americana*, realizada no Parque Sokolniki em Moscou. Entre os artistas exibidos estavam representantes do expressionismo abstrato com nomes como Jackson Pollock.

**Figura 5 – Exposição Nacional Americana de 1959**



Fonte: Semantic Scholar. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org> Acesso em:

16 ago. 2025.

Como projeto de conclusão de curso, Kira Muratova e Aleksandr Muratov realizaram o curta-metragem *À Beira da Ravina Íngreme* [У Крутого Яра], lançado em 1961 com créditos do Estúdio Gorki. O roteiro, elaborado pelo casal, foi baseado em um conto do escritor Gavriil Troepol'skij, mas com uma alteração da história original feita por Muratova e Muratov. Enquanto no conto o protagonista mata os lobos no final para beneficiar a comunidade, no filme há camadas mais ambíguas: pressionado pela incompreensão dos habitantes, Senia usa a caçada aos lobos como um pretexto para continuar suas caminhadas pela floresta, mas quando finalmente retorna para a comunidade com os lobos mortos, um *close-up* no rosto (3) reforça a última cena de Senia e sua esposa posando para uma fotografia com filhotes de lobo. Formalmente, o filme cria um ritmo contemplativo, alternando momentos de tensão, como a perseguição aos lobos, com cenas que enfatizam a conexão do protagonista com a natureza.

**Figura 6 – Screenshots do filme *À Beira da Ravina Íngreme* (1961)**



1

2

3

Fonte: Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: À BEIRA DA RAVINA ÍNGREME.

Direção: Kira Muratova, Aleksandr Muratov. União Soviética: Estúdio Gorki, 1961.

As tendências de aumento de sensibilidade no cinema soviético da época podem ser observadas em muitos filmes de Andrei Tarkovsky, colega de Kira Muratova na VGIK, que ingressou no curso um ano após ela, em 1954. Em seu filme *A Infância de Ivan* [Иваново Детство, 1962], Tarkovsky deu protagonismo aos longos planos-sequência, movimentos de câmera e paisagens e criando cenas oníricas que se tornariam suas assinaturas nas próximas produções. Com esse filme, ele conquistou o Leão de Ouro no Festival de Veneza, posicionando o cinema soviético autoral no panorama global. Contudo, enquanto nomes como Tarkovsky e Mikhail Kalatozov levavam o cinema soviético a novos patamares de reconhecimento internacional, as tendências de restrição artística começaram a ressurgir na URSS. O ponto crítico desse retrocesso ocorreu em

1962, o mesmo ano do lançamento de *A Infância de Ivan*, durante a emblemática Exposição do Manege de Moscou.

**Figura 7 – Pinturas exibidas em Manege de Moscou em 1962**



Fonte: *Wikimedia Commons*

Este evento de arte moderna tornou-se historicamente conhecido pela reação negativa de Nikita Khrushchov, que, ao visitar a exposição, criticou as obras apresentadas, acusando-as de formalismo. No dia seguinte à exposição, o jornal *Verdade* [Правда]<sup>13</sup> publicou uma reportagem devastadora, marcando o início de uma virada nas políticas culturais, que começaram a se tornar progressivamente mais restritivas. Como um fato curioso, no mesmo ano, em 1962, ocorreu o Massacre de Novocherkassk, retratado atualmente no filme de Andrej Končalovskij, *Caros Camaradas — Trabalhadores em Luta* (2020).

Assim, este processo culminaria com a deposição de Khrushchov em 1964, encerrando oficialmente o período de maior abertura cultural do *degelo* e dando lugar à chamada *Era da Estagnação*, sob o comando de Leonid Brezhnev. Durante esse período, a liberdade criativa, brevemente experimentada por artistas e cineastas, foi novamente sufocada por mecanismos de controle. Apesar disso, alguns diretores ainda buscaram contornar essas limitações. Um exemplo notável é o filme *Bem-vindo, ou Entrada Proibida* [Добро Пожаловать, или Посторонним Вход Воспрещён, 1964], do diretor Elem Klimov. Usando como cenário um acampamento de pioneiros soviéticos, Klimov construiu uma sátira incisiva ao sistema burocrático, totalitário e absurdo, mascarada sob o humor leve e recursos estilísticos inovadores. Do ponto de vista semiótico, Klimov incorporou elementos atribuídos ao cinema moderno, como quebras da quarta parede, inserções oníricas, elementos musicais e gestos estilizados, criando uma abordagem reflexiva. O filme utiliza a perspectiva de uma criança, Kostja Inočkin, que, após ser expulso do acampamento, permanece clandestinamente no local. Apesar de sua crítica e

abordagem reflexiva, o filme conseguiu superar as barreiras da censura ao disfarçar sua mensagem sob o formato de uma comédia infantil.

**Figura 8** – Quadros do filme *Bem-vindo ou Entrada Proibida*. Dir. Elem Klimov, 1964.



Fonte: Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: BEM-VINDO, OU ENTRADA PROIBIDA [Dobro pozhalovat', ili Postoronnim vkhod vospreshchon]. Direção: Elem Klimov. União Soviética: Mosfilm, 1964.

Durante graduação, Kira Muratova com seu marido Aleksandr Muratov, nascido em Kharkiv (Ucrânia), moravam numa casa de estudantes em Moscou até surgir, depois da formação, uma proposta de distribuição do casal para o Estúdio de Odessa, localizado no litoral da Ucrânia (Muratov, 1995). Neste estúdio, o casal colaborou uma última vez no longa-metragem *Nosso Pão Honesto* [*Наши честный хлеб*, 1964], baseado em roteiro de Ivan Bondin:

No roteiro de Ivan Bondin que recebemos, a vida não apareceu em formas habituais e polidas, mas em grande parte nua. Foi justamente essa “crueza” do material que conferiu um charme especial ao roteiro, embora, ao mesmo tempo, rompesse com os limites consagrados da dramaturgia cinematográfica (Muratova, 1965, p. 41, tradução do autor).

A narrativa centra-se em Makar Zadorožnyj, um presidente de uma fazenda coletiva afastado de seu cargo devido a problemas de saúde e enviado a um sanatório. Seu filho, Sashka, recém-formado, assume a liderança do *kolkhoz*, entretanto, em busca por resultados rápidos, Sashka usa métodos controversos para aumentar a produção de leite, o que provoca vários problemas. Além dos desafios administrativos, o filme aborda questões pessoais, como o relacionamento de Sashka com Katia, uma gravidez indesejada e o subsequente aborto. Sua aprovação gerou tensão com autoridades que interpretaram que o filme direciona sua crítica contra o Partido Comunista, sugerindo que o regime promovia um jogo duplo: proclamava uma luta pela verdade, mas, na prática, sufocava essa mesma verdade. Após o lançamento do filme, a parceria profissional e conjugal entre Muratova e Muratov encerrou. Muratov seguiu para trabalhar no Estúdio Dovzhenko, em Kiev, enquanto Muratova permaneceu no Estúdio de Odessa.

Em 1966, no início de reendurecimento ideológico que afetava a produção cultural soviética, um grupo de 25 intelectuais soviéticos, incluindo cineastas proeminentes como Mikhail Romm, conhecido por seu filme *O Fascismo de Todos os Dias* (1965), assinaram uma carta dirigida ao próprio Brezhnev, manifestando-se contra a tentativa de reabilitação de Stalin.

### *Primeiro filme solo: a construção de uma assinatura autoral*

Após sua separação, Kira Muratova optou por dirigir seu próximo projeto em solo. Seu filme *Breves Encontros*, lançado três anos depois, marca um ponto de virada no qual seu estilo e seu pensamento autoral começam se revelar de forma mais evidente. O filme apresenta um triângulo amoroso e explora tensões emocionais geradas por desencontros e incomunicabilidade, demonstrado estruturalmente como narrativa não linear organizada em duas linhas temporais que se entrelaçam: a de Nadya, uma jovem apaixonada pelo geólogo Maksim, e a de Valentina Ivanovna, funcionária do conselho regional e companheira que convive com Maksim, experimentando constantes deslocamentos com o parceiro devido a sua atividade profissional. A história de Nadya é narrada em *flashbacks* revelando como ela se envolve com Maksim, um homem descompromissado. A convergência dessas linhas ocorre quando Nadya, disfarçada de empregada doméstica, vai trabalhar na casa de Valentina para se reencontrar com Maksim. O elenco principal do filme foi formado por Nina Ruslanova, Kira Muratova e Vladimir Vysotsky. Nina Ruslanova, que interpreta Nadia, fez sua estreia em cinema com este filme e se tornaria uma colaboradora frequente de Muratova em projetos futuros. Curiosamente, o dialeto ucraniano surzhik da amiga de Nadia, interpretada por uma atriz não profissional, Lidia Bazil'skay, foi motivo de questionamento para Muratova, que priorizou o acaso e a característica do ambiente em que elas moravam na narrativa:

Eu valorizo muito o acaso, a coincidência. Isso não contradiz a realidade e, dentro desse gênero, não exige justificativa. Na Ucrânia, as pessoas vivem assim: as nacionalidades e os dialetos estão misturados. Não posso dizer que procurei propositalmente por garotas em que uma falasse russo e a outra em surzhik. Apenas as encontrei, gostei de ambas, e também da maneira como falavam. Tudo junto. Afinal, uma pessoa viva não é um personagem de animação... (Muratova, 2001, tradução do autor).<sup>14</sup>

Inicialmente, o papel principal de Valentina Ivanovna foi atribuído à atriz Antonina Dmitrieva, que desapareceu sem explicações no início das filmagens, pelo que

Muratova assumiu o papel. Outra substituição ocorreu no papel do geólogo Maxim, que seria originalmente de Vjačeslav Ljubšin, mas este foi substituído por Vladímir Vysockij:

Tanto Vysockij quanto Ljubšin fizeram testes para o papel de Maksim. Escolhi Ljubšin porque ele correspondia melhor à estrutura do roteiro existente. (...) Claro, desistimos de Ljubšin — ou melhor, foi ele quem nos recusou. Então, fomos pedir a Vysockij: “Vladímir, por favor, nos ajude”. Ele imediatamente aceitou o papel, pois gostava do personagem. (Muratova, 2010, tradução do autor).<sup>15</sup>

Além de interpretar o papel de Valentina Ivanovna, Kira Muratova também colaborou na criação do roteiro com Leonid Žukhovickij. A trilha sonora ficou sob responsabilidade de Oleg Karavajčuk. A direção de fotografia ficou a cargo de Gennadij Karjuk, que continuaria a colaborar com Muratova em filmes futuros. Segundo ele, enquanto a tendência da época favorecia espaços minimalistas e impessoais, Muratova optou por uma abordagem que ajudava a construir a identidade da protagonista:

Móveis antigos, que na época eram jogados fora e substituídos por armários modernos de MDF; fotografias nas paredes, objetos cotidianos — tudo isso trabalhava na construção da personagem principal, revelando sua história interior, suas raízes, dando uma chave para seu modo de perceber o mundo. Naquele tempo, era comum filmar em interiores despojados e vazios, como se não desviassem a atenção do espectador na pessoa da tela. Kira Georgievna seguia um caminho diferente, defendendo suas próprias preferências, o que lhe custou caro, tanto de forma literal quanto figurada. (Karjuk, 1995, tradução do autor).

Além de ir contra as tendências da época, suas escolhas estéticas neste filme tornaram-se mais distintas em comparação com suas realizações anteriores, embora seus dois primeiros filmes, em parceria com Muratov, já incluíssem uma sensibilidade expressa no uso de *close-ups*, gestos e atmosferas, características destacadas por Béla Balázs (2000) como essenciais ao plano sensível. Em *Breves Encontros*, Muratova avança para uma estrutura fragmentada e ainda mais introspectiva, introduzindo elementos que, em seus filmes subsequentes, tornar-se-iam recorrentes de sua estética, como, por exemplo, a *repetição*, explorada de modo diverso. Como exemplo, na cena de abertura do filme Valentina, pensando em voz, repete “caros camaradas, caros camaradas, meus caros, caros, caros camaradas...”. Essa repetição se aparece mais adiante, quando Valentina, após encerrar uma conversa telefônica, liga e desliga a luz duas vezes. Elementos que quebram a lógica de causa e efeito.

A cena com o primeiro *flashback* do filme começa logo depois da entrada de Nadia no apartamento de Valentina: depois de uma conversa curta, Nadia vagueia pelo apartamento lançando vistas aos móveis e livros e se encontra frente de um violão (2,0),

onde o tempo passa para o passado, mostrando primeiro plano do rosto da Nadia (2.1-1), que com movimento da câmera se transforma em (2.1-2), plano no qual Nadia observa a chegada de Maxim e logo some do enquadramento, deixando apenas uma paisagem e a minúscula figura de Maxim na paisagem (2.1-3). Após isto, segue-se um corte com Nadia colocando a cadeira (2.2-1) e vindo em direção a câmera, formando uma série de *close-ups* (2.2-2, 2.2-3). Assim, Muratova estabelece uma relação entre as personagens ainda antes de mostrar a introdução de Maxim no próximo plano (3.0).

**Figura 9 – Screenshots do primeiro flashback.**



Fonte: Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: BREVES ENCONTROS [Korotkie vstrechi]. Direção: Kira Muratova. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1967.

Na próxima sequência, os planos de Nadia (3.1-1) e do violão (3.1-2), conduzem a um corte que retorna ao apartamento (3.2), com Nadia ao lado do violão, antes de se transformar em um novo *flashback* (3.3).

**Figura 10 – Screenshots da continuação de flashback. Fonte: Breves Encontros (1967)**



Fonte: Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: BREVES ENCONTROS [Korotkie vstrechi]. Direção: Kira Muratova. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1967.

Quando o *flashback* termina, inicia-se uma sequência de imagens silenciosas que criam uma atmosfera de estranhamento. O som de um relógio marca o ritmo, enquanto um *close-up* na mão de Nadia (4.1-1) transita suavemente para o seu rosto dentro do mesmo enquadramento. O som de uma porta interrompe o silêncio, seguido por um corte para Valentina, que passa a mão no espelho (4.2-1) antes de desaparecer do enquadramento (4.2-2).

**Figura 11 – Screenshots da sequência após flashback.** Fonte: *Breves Encontros* (1967)



Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: BREVES ENCONTROS [Korotkie vstrechi]. Direção: Kira Muratova. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1967.

Na cena seguinte, há um breve diálogo que novamente introduz o elemento de repetição, quando Nadia encontra sua amiga em uma feirinha: “Quando você veio?” — “Ontem!” — “Quando você veio?” — “Ontem!”. Essa troca antecede o início de um plano-sequência com *travelling*, criando um contraste depois da estranheza e a tensão sugeridas nas cenas anteriores.

**Figura 12 – Screenshots da sequência após flashback.** Fonte: *Breves Encontros* (1967)



Capturas de tela realizadas pelo autor. In.: BREVES ENCONTROS [Korotkie vstrechi]. Direção: Kira Muratova. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1967.

As cenas descritas utilizam uma variedade de técnicas que exemplificam os princípios do cinema moderno, enquanto se distanciam do construtivismo ou do realismo socialista. As repetições nos diálogos e a fragmentação visual, com os *close-ups*, não está mais a serviço de causa e efeito, baseado no choque e na síntese intelectual posposto por Eisenstein, nem na continuidade do cinema clássico. O *travelling* pela feirinha submerge o espectador em um fluxo contínuo de observação sensorial, criando uma experiência temporal dilatada. Se pensarmos em termos de significado, as escolhas de Muratova oferecem ferramentas de observação, sem pretensões educacionais típicos do realismo socialista.

Devido às escolhas peculiares de Muratova ao abordar o roteiro, o filme foi inicialmente lançado como *filme de terceira categoria*, limitando significativamente sua circulação e reconhecimento. As categorias, oficialmente denominadas “grupos de pagamento”, variavam em quatro níveis: superior, primeira, segunda e terceira. A categoria superior era reservada aos cineastas consagrados, por outro lado, a terceira categoria, considerada humilhante, era destinada a artistas considerados medíocres ou “criadores demais inquietos” — aqueles que desafiavam o regime. A maioria dos filmes era classificada nas categorias intermediárias, dependendo das circunstâncias de produção. (Kosinova, 2016, p. 66) Durante o período de *perestroika*, na segunda metade da década de 1980, o filme foi relançado, abrindo debates sobre motivos de restrições impostos para sua circulação. Segundo a crítica da época em que o filme foi realizado, Muratova trouxe uma ideia interessante ao retratar de maneira abrangente e complexa a figura de uma mulher contemporânea em posição de liderança, sem negligenciar os aspectos psicológicos essenciais. No entanto, segundo a crítica oficial, a protagonista não era apenas uma mulher, mas também uma figura pública e estatal, aspecto que, segundo a avaliação, não foi desenvolvido com a mesma força artística. A falta desse aprofundamento teria enfraquecido a tensão dramática do filme e comprometido a integridade do caráter da personagem. Além disso, a relação amorosa da protagonista foi considerada frágil e fortuita. (Ivanov, 1969, p. 34-36)

### *Considerações finais*

O presente estudo buscou examinar a trajetória de Kira Muratova, inserindo suas primeiras realizações no contexto das políticas culturais da União Soviética e explorando os elementos característicos do seu estilo. Discutir o realismo socialista como estilo oficial do cinema soviético foi essencial para entender como a imposição de diretrizes

estatais limitou a experimentação formal e estilística dos cineastas. A trajetória da diretora e sua experiência na VGIK demonstram sua inserção em um contexto mais amplo. E por fim, a análise formal de *Breves Encontros*, possibilitou identificar recursos concretos que rompem com a linearidade narrativa e da lógica de causa e efeito, utilizando a repetição como um dispositivo de opacidade que reforça a fragmentação e estado de incomunicabilidade.

Ao realizar esta pesquisa, foi possível evidenciar que Muratova, mesmo inserida em um sistema cinematográfico altamente regulamentado, conseguiu entrar em um rumo alternativo ainda no seu primeiro filme solo, distanciando-se das expectativas institucionais. Essa postura e mesmo a reação das autoridades que atribuiu ao filme terceira categoria, a aproxima dos debates sobre autoria cinematográfica, especialmente aqueles promovidos pela *politique des auteurs* na França, que enfatizavam o papel do diretor na criação de um estilo próprio. No entanto, ao contrário de muitos cineastas ocidentais que puderam exercer essa autoria de forma relativamente livre, mesmo tendo obstáculos financeiros ao abandonarem convicções estéticas comerciais, Muratova enfrentou restrições por parte de instituições estatais, o que contribuiu para a formação da sua posição marginalizada, como ocorreu com muitos outros cineastas da sua geração.

A pesquisa, ao explorar como Muratova consolidou uma abordagem estética autoral em um ambiente altamente regulado, evidencia a necessidade de ampliar os estudos sobre outros cineastas que, especialmente a partir do período do *degelo*, buscaram expandir os limites formais e narrativos impostos pelo realismo socialista. O cinema soviético tardio ainda é frequentemente analisado a partir de paradigmas exclusivamente formais, sem se aprofundar no contexto histórico, o que muitas vezes obscurece a emergência de novas dinâmicas estéticas que dialogavam com as transformações políticas e culturais da época. Estudos que dedicassem maior foco ao contexto, tanto para Muratova quanto para outros diretores que operaram à margem do sistema, bem como análises mais aprofundadas sobre a produção e circulação de seus filmes dentro e fora da União Soviética, poderiam contribuir para um entendimento mais amplo do impacto dessas produções na história do cinema mundial.

## Referências

À BEIRA DA RAVINA ÍNGREME. Direção: Kira Muratova, Aleksandr Muratov. União Soviética: Estúdio Gorki, 1961.

A INFÂNCIA DE IVAN [Ivanovo detstvo]. Direção: Andrei Tarkovsky. União Soviética: Mosfilm, 1962.

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a Caméra-Stylo. L'écran français*, n. 144, 30 mar. 1948. Tradução de Matheus Cartaxo. Foco, 2012.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010

BALÁSZ, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (ORG.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2000

BEM-VINDO, OU ENTRADA PROIBIDA [Dobro pozhalovat', ili Postoronnim vkhod vospreshchon]. Direção: Elem Klimov. União Soviética: Mosfilm, 1964.

BREVES ENCONTROS [Korotkie vstrechi]. Direção: Kira Muratova. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1967.

CIDADÃO KANE [Citizen Kane]. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941.

CAROS CAMARADAS - TRABALHADORES EM LUTA [Dorogie tovarishchi]. Direção: Andrei Konchalovsky. Rússia: Andrei Konchalovsky Studios, 2020.

CHUVA DE PRIMAVERA [Vesennii dozhd']. Direção: Kira Muratova, Aleksandr Muratov. União Soviética: VGIK, 1958.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

GRANDE ENCICLÓPÉDIA SOVIÉTICA, v. 52: Consciência – Estratégia. Ed. 1. Moscou: Sovetskaia Entsiklopediia, 1947. Disponível em: <https://ru.wikisource.org/wiki>. Acesso em: 23 jan. 2025.

FITZPATRICK, Sheila. *Breve história da União Soviética*. Tradução de Pedro Maia Soares. 2023.

HÖLLER, Herwig. Pro politicheskoye kino, kotoroye ne snyala Kira Muratova [Sobre o cinema político que Kira Muratova não filmou]. *Colta*, 2018. Disponível em: <https://www.colta.ru/articles/specials/18339-pro-politicheskoe-kino-kotoroe-ne-snyala-kira-muratova>. Acesso em: 20 fev. 2025

IVANOV, S. Iskusstvo Kino. n. 5, p. 34-36, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/iskusstvo-kino-1969/>. Acesso em: 25 jan. 2025.

IVAN, O TERRÍVEL – PARTE II [Ivan Grozny II: Boyarsky zagovor]. Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Mosfilm, 1946 (lançado apenas na década de 1950).

KOSINOVA, Marina Ivanovna. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя». *Научный журнал Сервис PLUS*, v. 10, n. 2, 2016.

KARYUK, Gennadiy. “Ona nauchila menya snimat” [Ela me ensinou a filmar]. Entrevista, *Iskusstvo kino*, n. 2, 1995.

KOROTKAYA VSTRECHA S KIROI MURATOVOI [Breve encontro com Kira Muratova]. Direção: não especificado. Rússia: Pervyi kanal, 1999. Documentário. Disponível em: <https://youtu.be/CuEOuxsOV-M> Acesso em: 23 jan. 2025.

KOKIN, I. Conformação narrativa em Longa Despedida. *Manuscritica: Revista De Crítica Genética*, 52, p. 41-52. São Paulo, 2024.

LAWTON, Anna. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres: Routledge, 1992. ISBN 0-203-41798-4.

LEVY, Robert. Ana Pauker. In: Shalvi/Hyman. *Encyclopedia of Jewish Women*. Jewish Women's Archive, 27 fev. 2009. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/pauker-anna>. Acesso em: 04 fev. 2025.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MURATOV, Alexandr. *Nosso Pão Honesto*. Arquivado em 18 de outubro de 2022, no Wayback Machine/Zn.ua No. 23, 9 de junho – 16 de junho de 1995.

MURATOV, Aleksandr. *Use pochalosia z Odesy*. Yak Spravy, Kiev, n. 13 (17424), 26 jan. 2005. Disponível em: <https://kakdela.kiev.ua/17424/art/2358.html>. Acesso em: 22 jan. 2025.

MURATOVA, Kira, Entrevista com Kira Muratova: “Ia podygryvaiu...”. *Isskusstvo kino*, n. 4, abril, 2010. Disponível em: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21>. Acesso em: 22 jan. 2025.

MURATOVA, Kira, *Isskusstvo kino*, n. 6, 1965. Disponível em: <https://archive.org/details/1965-no-04/>. Acesso em: 28 jan. 2025.

MURATOVA, K. Iskusstvo rodilos' iz zapretov, styda i strakha [Entrevista de Pavel Sirkes]. *Isskusstvo kino*, n. 12, 2001. Disponível em: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article12>. Acesso em: 28 jan. 2025.

NOSSO PÃO HONESTO [Nash chestnyy khleb]. Direção: Kira Muratova, Aleksandr Muratov. União Soviética: Estúdio de Odessa, 1964.

O CAMINHO BRILHANTE [Svetlyy put']. Direção: Grigori Aleksandrov. União Soviética: Mosfilm, 1940.

POSTANOVLENIE Orgburo TsK VKP(b) [Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União]. *O kinofil'me “Bol'shaya zhizn”*. n. 277, p. 6g — O kinofil'me “Bol'shaya zhizn”. 1946. p. 598-602. Disponível em: <https://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/cinema.htm>. Acesso em: 22 jan. 2025.

PIS'MO 25-ti deiatelei sovetskoi nauki, literatury i iskusstva L.I. Brezhnev protiv reabilitatsii I.V. Stalina. [Carta]. 14 fev. 1966. Disponível em: <https://ihst.ru/projects/sohist/document/letters/antistalin.htm>. Acesso em: 10 mar. 2025.

PROKHOROV, A. V. Cinema of the Thaw (1953 – 1967). In: SALYS, Rimaila (Ed.). *The Russian Cinema Reader: Volume II, The Thaw to the Present*. Boston: Academic

Studies Press, 2013. p. 14-33. Disponível em: <https://scholarworks.wm.edu/asbookchapters/86>. Acesso em: 10 mar. 2025.

QUANDO VOAM AS CEGONHAS [Letyat Zhuravli]. Direção: Mikhail Kalatozov. União Soviética: Mosfilm, 1957.

RAHOMON [Rashomon]. Direção: Akira Kurosawa. Japão: Daiei Film, 1950.

ROMNEY, Jonathan. *Kira Muratova obituary: a great, fearless filmmaker who poked open wounds*. British Film Institute (BFI), 2018. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

ROMA, CIDADE ABERTA [Roma, città aperta]. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Excelsa Film, 1945.

TAUBMAN, Jane A. *Kira Muratova: Filmmakers' Companions*. London; New York: Tauris, 2005

Artigo recebido em 11/03/2025

Artigo aprovado para publicação em 13/07/2025

Editor(a) responsável: Nátilie Yukie Cardoso Utsumi

---

<sup>1</sup> *Perestrojka* foi um conjunto de reformas políticas e econômicas implementadas por Mikhail Gorbachev a partir de 1985, que flexibilizou o controle estatal sobre diversos setores, incluindo a cultura e os meios de comunicação. Essas mudanças possibilitaram uma maior liberdade artística e a reabilitação de obras antes censuradas, impactando diretamente a produção cinematográfica na União Soviética.

<sup>2</sup> *Breves Encontros* (1967) é o primeiro longa-metragem dirigido exclusivamente por Kira Muratova. Diferentemente de seus trabalhos anteriores, nos quais havia co-direção, este filme representa um ponto de virada em sua carreira, tanto pela abordagem estilística quanto pela ênfase em temas que desafiavam as convenções narrativas e estéticas do realismo socialista.

<sup>3</sup> O Pacto Molotov-Ribbentrop, oficialmente conhecido como Tratado de Não Agressão entre a Alemanha e a União Soviética, foi firmado em 23 de agosto de 1939, entre os ministros das Relações Exteriores Joachim von Ribbentrop, da Alemanha nazista, e Vyacheslav Molotov, da União Soviética. O tratado incluía cláusulas de não agressão mútua e um protocolo secreto que dividia territórios do Leste Europeu em esferas de influência entre os dois países. Este protocolo resultou na ocupação soviética dos Estados Bálticos, partes da Polônia, Finlândia e Romênia, enquanto a Alemanha invadia o restante da Polônia, iniciando a Segunda Guerra Mundial.

<sup>4</sup> Gulag (Главное управление лагерей, Glavnoe Upravlenie Lagerej) era o sistema de campos de trabalhos forçados da União Soviética, administrado pela NKVD (Comissariado do Povo para Assuntos Internos) e, posteriormente, pelo Ministério do Interior. Criado durante o governo de Josef Stalin, o Gulag abrigava prisioneiros políticos, criminosos comuns e indivíduos considerados uma ameaça ao regime soviético. As condições nesses campos eram extremamente severas, caracterizadas por trabalho extenuante, escassez de alimentos, vigilância rígida e alta taxa de mortalidade.

<sup>5</sup> Режиссер С.Эйзенштейн во второй серии фильма “Иван Грозный” обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Кlux-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета.

<sup>6</sup> A Grande Guerra Patriótica foi o termo utilizado na União Soviética para se referir ao conflito entre a URSS e a Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra Mundial (1941-1945). O início desse confronto foi marcado pelo rompimento do pacto de não agressão, assinado em 1939. Esse pacto, que garantiu a paz entre os regimes soviético e nazista, foi quebrado em 22 de junho de 1941, quando a Alemanha lançou a Operação Barbarossa, invadindo a União Soviética e marcando o início da guerra no território soviético.

<sup>7</sup> Anna Pauker, importante figura do Partido Comunista Romeno, desempenhou papel na implementação das políticas da URSS na Romênia, mas foi destituída de suas funções em 1952 sob acusações de

“desviacionismo de direita” e presa em 1953. Após a morte de Stalin, em março de 1953, Pauker foi libertada e passou o restante de sua vida em relativa obscuridade sob vigilância. Fonte: Jewish Women's Archive, disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/pauker-anna>. Acesso em: 22 jan. 2025.

<sup>8</sup> *Cortina de Ferro* foi uma expressão popularizada por Winston Churchill em um discurso realizado em 5 de março de 1946, para descrever a divisão política e ideológica entre o bloco comunista liderado pela União Soviética e os países ocidentais, após o fim da Segunda Guerra Mundial. A Cortina de Ferro esteve em vigor até o colapso da URSS, caracterizada pela censura, propaganda e isolamento cultural.

<sup>9</sup> VGIK (Universidade Pan russa de Cinematografia em nome de S. A. Gerasimov) é a mais antiga escola de cinema do mundo, fundada em 1919, em Moscou, na Rússia.

<sup>10</sup> *Une Certaine Tendance du Cinéma Français* é um artigo escrito por François Truffaut e publicado na revista *Cahiers du Cinéma* em 1954. Nele, Truffaut critica duramente o chamado "realismo psicológico" dominante no cinema francês da época, especialmente as adaptações literárias convencionais que priorizavam roteiros bem estruturados em detrimento de uma linguagem cinematográfica mais autônoma. O autor argumenta que o cinema deveria ser concebido como uma expressão pessoal do cineasta, rompendo com a concepção de direção como mera ilustração de um texto pré-existente. Essa crítica inaugurou a *politique des auteurs*, uma abordagem que posteriormente fundamentaria a *Nouvelle Vague*.

<sup>11</sup> Em 1961, o Artigo 58 foi substituído pelos artigos 70 e 72 do código penal da RSFSR. Embora esta mudança fizesse parte do processo de liberalização do Degelo, os novos artigos mantiveram mecanismos de controle. O Artigo 70 punia "agitação e propaganda anti-soviética" com até 7 anos de prisão e 5 anos de exílio, enquanto o Artigo 72 previa até 10 anos para "organizações anti-soviéticas". A principal diferença estava na eliminação da pena de morte e na redução das sentenças máximas, porém suas definições continuavam ser vagas para permitir ampla interpretação e uso como instrumentos de repressão política até o fim da URSS.

<sup>12</sup> While still funded by the state, *Art of Cinema* became a journal for the intelligentsia and filmmaking community to discuss matters of cultural politics. In 1957 a veteran of the 1920s constructivist movement, Solomon Telingator, redesigned the cover and layout of the journal. The first 1957 issue opened with a new section titled "Round Table" in which critics and filmmakers discussed their professional concerns. At this first round table, Sergei Iutkevich encouraged his colleagues to begin thinking about cinema as art, implying that previously cinema had served primarily as a vehicle for state propaganda.

<sup>13</sup> O jornal *Pravda* (que significa "Verdade" em russo) foi fundado em 1912 como o órgão oficial do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Ao longo da existência da URSS, desempenhou um papel central na disseminação da ideologia e agenda do estado, promovendo a narrativa oficial sobre todas as questões importantes e tornou-se sinônimo de propaganda estatal, exercendo grande influência sobre a opinião pública.

<sup>14</sup> Я очень ценю случай, случайность. Это же не противоречит реальности и в пределах данного жанра не требует оправдания. У нас на Украине так и живут люди: смешаны национальности и говоры. Не могу сказать, что искала девушек, из которых одна бы говорила по-русски, а другая — на суржике. Просто встретила таких, и они обе мне понравились. И речь их — тоже. Все вместе, в комплексе. Живой человек ведь не персонаж мультипликации...

<sup>15</sup> Высоцкий тогда не был знаменитым, никому не был известен, кроме маленького круга актеров, интеллектуалов. Он приехал на Одесскую студию сниматься у Говорухина в «Вертикали». Существует такой обычай: когда актер приезжает в какую-то группу, то соседние группы тоже стремятся его попробовать. На роль Максима пробовались и Высоцкий, и Любшин. Утвержден мною был Любшин, потому что он более соответствовал той сценарной схеме, которая существовала. (...) Конечно, мы отказались от Любшина, точнее, он нам отказал. И мы пошли к Высоцкому на поклон: Володя, пожалуйста, выручи нас. Володя тут же согласился сниматься, потому что ему нравилась роль.