

Conformação narrativa em *Longa despedida*

Iurii Kokin¹

Resumo

O seguinte artigo discute configurações estéticas envolvidas na construção do filme *Longa Despedida* (1971), dirigido por Kira Muratova. O objetivo é situar o filme no âmbito dos conceitos do cinema moderno e cinema autoral. Para complementar, a metodologia incorpora a análise fílmica e pesquisa sobre processos de criação, possibilitando concretizar e enfatizar os elementos de pensamento a partir do material e da prática de fazer o cinema. Para tal, são analisados as tendências históricas e os componentes da mise-en-scène, em conjunto com os depoimentos e as entrevistas dos envolvidos no processo de criação, resultando em duas partes: a primeira dedica-se à colheita de dados sobre acontecimentos históricos e a segunda visa analisar os princípios estilísticos, em tentativa de compreendê-los como pensamento imaginário autêntico da cineasta.

Palavras-chave: Kira Muratova; Cinema Moderno; Cinema Autoral; História de Cinema.

Abstract

The following article discusses the aesthetic configurations involved in the cinematic construction of *The Long Farewell* (1971), directed by Kira Muratova. The objective is to position the film within the concepts of modern cinema and auteur cinema. To complement this, the methodology incorporates film analysis and research on creative processes, allowing for the concretization and emphasis of thought elements from the material and practice of filmmaking. To achieve this, historical trends and components of mise-en-scène are analyzed, together with testimonies and interviews of those involved in the creative process, resulting in two parts: the first part dedicated to gathering data on historical events, and the second part aiming to analyze the stylistic principles in an attempt to understand them as the authentic imaginative thought of the filmmaker.

Keywords: Kira Muratova; Modern Cinema; Auteur Cinema; Film History.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), da Unespar — Universidade Estadual do Paraná. Membro do grupo de pesquisa GPACS — Arte, Cultura e Subjetividades. E-mail: iurialexeev@gmail.com.

Introdução

A ideia deste artigo surgiu a partir do debate após a exibição do filme *Longa Despedida* (1971), no cineclube Cerejeira, que aconteceu em novembro de 2023, em Curitiba. O nome original russo do filme é composto por duas palavras: *dolgie provody*, que pode ser traduzido para o português como *Longo Adeus* ou *Longa Despedida*. A palavra *Provody* [проводы] tem uso nas despedidas mais duradouras e que envolvem certas atividades rituais. *Longa Despedida*, filmado em preto e branco, é o segundo filme dirigido (como diretora e não codiretora) por Kira Muratova, depois de *Breves Encontros* (1967). A produção do filme ocorreu no estúdio de Odessa, na Ucrânia, naquele período nomeada como República Socialista Soviética da Ucrânia. O filme foi produzido em 1971, mas, devido à censura, tornou-se disponível para o público apenas em 1987. No ano de seu lançamento, recebeu prêmio da Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI). No ano seguinte, em 1988, recebeu quatro nomeações na 1ª cerimônia de premiação dos profissionais do Sindicato dos Cineastas da URSS, Nika, nas categorias: melhor filme, melhor atriz (Zinaida Sharko), melhor diretora (Kira Muratova) e melhor fotografia (Gennady Karyuk).

Após a exibição do filme no cineclube, surgiram perguntas sobre o posicionamento do filme no espectro teórico e histórico, mas também em torno da discussão sobre a causa da censura do filme, seus significados e escolhas estilísticas. Um participante interpretou o enredo como um desejo dolente da cineasta de se desvincular das políticas do Estado. Outro participante chamou atenção para as abordagens artísticas relacionadas ao estilo e para a possível crítica de formalismo contra o filme. Devido às políticas estatais na área de artes, que seguiam os cânones do estilo do realismo socialista, ambas as perspectivas merecem atenção. Inclusive, a última perspectiva dialoga com o crítico de cinema russo Andrei Plakhov, que, no vídeo *Censura: Como as proibições afetam o cinema*, indicou subversões estilísticas das exigências presentes no filme: “desdramatização, incomunicabilidade e suposta imitação da estética europeia”². Vemos essas questões apontadas, na segunda parte do texto.

Se pensarmos nos elementos estéticos, podemos reconhecer a presença de certas formas instituídas, muitas vezes chamadas de cânones ou regras: maneiras de filmar os diálogos, estruturas aristotélicas, transparência, entre outros. No contexto de qualquer regime totalitarista, esses modos instituídos são ainda mais moderados pelas exigências dos institutos de censura. No entanto, como entidades sociais, os cânones e regras são variáveis no tempo e espaço e, portanto, não podem ser considerados princípios totalmente fixos. Ao analisar o filme *Longa Despedida* a partir das inter-relações inseridas nos processos de criação, classificando as pertinências e as potências criativas, é interessante pensá-los da perspectiva teórica que considere a criação autoral, na qual, o autor assume um papel central na construção da obra.

2 PLAKHOV, A. *Censura: Como as proibições afetam o cinema*. [S.l.]: Подкасты Кинопоиска, 2023. 1 vídeo (87 min). Disponível em: <<https://youtu.be/1CGpIT4uvEc>>. Acesso em: 30 mar. 2024.

Mas, antes disso, é bom fazer certas classificações mais genéricas. *Longa Despedida* é exemplo do cinema clássico ou moderno? Cinema moderno, distinguível, principalmente, por afastamento das normas do cinema clássico: experimentações, uso de planos longos, montagem não-linear, ênfase na mise-en-scène, atenção à composição do quadro, maior plasticidade na cenografia, figurino e iluminação. O filósofo Gilles Deleuze classifica uma ruptura na própria imagem, que ele divide em duas: imagem-movimento e imagem-tempo. Na última, a duração do plano se torna um elemento plástico, resultando em experiências puras, óticas e sonoras, o que os afasta da forma dramatizada, da estrutura aristotélica. A imagem-movimento, por outro lado, se baseia na organização das imagens em torno do movimento, linearidade e causalidade, onde o foco está na ação dos personagens, no desenvolvimento da trama, etc.³ Empregando essa conceitualização do cinema moderno, por uma breve análise de um trecho do filme, podemos classificá-lo.

A cena em questão apresenta três repetições do mesmo diálogo, cada uma emoldurada por um plano. No primeiro, um plano médio, o foco se concentra no homem, revelando suas expressões. No segundo, um plano geral, a câmera observa a interação à distância. Sem necessidade de desenvolvimento da trama, parece observação, sem um acompanhamento dramático.



Fig. 01. Repetições da cena no filme *Longa Despedida*

No terceiro, de novo um plano médio, a atenção se volta para a Yevgeniya que, no final do plano, sai da cena através da porta, que está atrás dela no enquadramento. Em vez de simplesmente apresentar a informação de forma linear, a diretora opta por fragmentá-la e reordená-la, criando um efeito de estranhamento, evitando, assim, o arco dramático. O espectador se vê obrigado a reavaliar a cena a cada repetição. A conceitualização da imagem-tempo feita por Gilles Deleuze parte de uma série de filmes que emergem depois da Segunda Guerra Mundial, reconhecidos pelos críticos como autorais. A abordagem deste conceito para o filme veremos depois. Mas é importante destacar que, neste artigo, não se visa enquadrar o filme no conceito do cinema autoral, mas se explora, principalmente, o reconhecimento das aproximações e dos desvios dos elementos estéticos pertinentes à história do cinema, para podermos dar maior atenção aos territórios ainda pouco explorados. Para atingir esse objetivo, se emprega, como uma ferramenta complementar, a teoria de cineastas, desenvolvida e promovida, atualmente, por uma

3 DELEUZE, G. **Cinema 2: Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

parte dos pesquisadores de cinema no Brasil. Essa teoria possibilita estender a noção do criador, considerando outras figuras criativamente envolvidas nos processos de criação.

O artigo é dividido em duas partes que elaboram uma síntese entre o conceito de autoria no cinema, os acontecimentos históricos relevantes para a produção do filme e a pesquisa dos processos de criação. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, o estudo incorpora diferentes perspectivas e reconhece a autoria, mas entende que a produção do filme é um processo colaborativo e multifacetado, envolvendo diversos agentes nos processos de produção cinematográfica. Para desvendar as complexas relações que moldam a obra fílmica, a pesquisa se baseia em quatro pilares: 1) Uma análise do conceito de autoria no cinema, explorando diferentes visões e debates existentes na área; 2) Acontecimentos Históricos: Um exame do contexto social, político e cultural da época em que o filme foi realizado, buscando compreender como esses fatores moldaram a obra e as decisões tomadas pelos cineastas; 3) Um levantamento das entrevistas das pessoas envolvidas em diferentes etapas da produção do filme; 4) A análise de trechos selecionados do filme para identificar e compreender os elementos estilísticos e suas interconexões com modelos pertinentes à história de cinema.

Certas tendências

O lançamento do filme foi mérito das reformas de Glasnost⁴, marcadas pelo Quinto Congresso de Cineastas, que aconteceu entre os dias 13 e 15 de maio de 1986 e resultou na revisão e liberação da grande parte de filmes nunca lançados anteriormente, informalmente chamados de “filmes de prateleira”. Falando sobre as motivações dos institutos de censura, de modo geral, considerava-se sua aderência às exigências — que não eram fixas e claramente definidas — dos institutos regulatórios. Essas exigências deveriam atender as demandas mais práticas e temporais, mas também eram vinculadas à ideologia promovida pelas autoridades. Maior ênfase nos processos envolvidos na produção e distribuição pode ser encontrada no artigo “Filtros Ideológicos e Cinema Soviético Tardio”, de Elena Raskatova, que desenvolve uma perspectiva histórica focada no período final da década de 1960 até meados da década de 1980: identifica as inter-relações nos processos cinematográficos e revela as tensões entre a abordagem autoral de realizadores e os posicionamentos dos institutos soviéticos sobre a realização dos filmes.

A leitura atenta dos documentos permite observar outro motivo recorrente de proibição: “A. Tarkovsky (bem como K. Muratova, O. Losseliani e outros) abandonou as tradições realistas, criou uma obra obscura em termos de pensamento, complexa em termos de linguagem cinematográfica, em grande parte incompreensível para o espectador”. Portanto, os criadores dos “filtros ideológicos” insistiam que em “Encontros Breves” de K. Muratova “o pensamento fosse expresso de forma bastante clara”, aconselhavam a

4 “Glasnost” é uma palavra russa que se traduz como “transparência” ou “abertura”. Refere-se à política de abertura e maior liberdade de expressão implementada por Mikhail Gorbachev na década de 1980, como parte das reformas conhecidas como Perestroika.

S. Paradjanov em “A Cor da Romã” a “evitar excessiva hieroglifização e codificação do sistema de imagens”, exigiam de A. Sokurov que “esclarecesse o significado do filme”, e assim por diante.⁵

A aprovação do roteiro não significava que o filme produzido seria automaticamente aprovado para distribuição nas salas de cinema. Cada etapa tinha seu próprio exame. Os filmes eram avaliados primeiramente no local de produção e, em seguida, repassados para avaliação do Goskino (Comitê Estatal de Cinematografia da URSS) em Moscou. Conseqüentemente, havia uma complexa relação entre os cineastas, os editores dos estúdios locais e o Goskino, marcada por tensões e negociações. Os cineastas e, às vezes, os editores dos estúdios buscavam maior liberdade criativa, enquanto o Goskino se preocupava em garantir que os filmes estivessem em consonância com a ideologia oficial e com os objetivos mais relevantes para o sistema. Para Kira Muratova, os processos de realização e revisão eram bastante problemáticos nos anos 1970 e início dos anos 1980. Seus filmes frequentemente geravam críticas e censura por parte do Goskino. O caso mais emblemático foi o repúdio público do filme *Longa Despedida*, que resultou na impossibilidade de realização de outros projetos. Outro filme, *Entre as Pedras Cinzentas* (1983), foi remontado no estúdio sem a autorização da diretora e posteriormente lançado sem seu nome nos créditos.⁶ Esses episódios demonstram as dificuldades enfrentadas por cineastas, como Kira Muratova, que não obedeciam às exigências sobre a estética da realização, em um contexto de censura estatal.

A conceitualização teórica do cinema autoral começou a se desenvolver 20 anos antes da produção do filme *Longa Despedida*. Na França, nos anos 1950, um grupo de críticos cinéfilos, protagonizado por autores da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette, centralizava a figura de diretor como autor e atribuiu certa *aura* artística aos filmes considerados autorais. A maior atenção da análise crítica desses filmes era na *mise-en-scène* e no estilo de diretor, menos valorizado na análise crítica clássica. Mais tarde, muitos desses críticos se tornaram realizadores, conhecidos como a *Nouvelle Vague* (Nova Onda) do cinema francês. Os debates e principais reflexões podem ser observados em uma série de publicações: em 1954, François Truffaut escreveu o artigo *Uma Certa Tendência do Cinema Francês* para a *Cahiers du Cinéma*, criticando o modelo de cinema instituído na França da época, que ele nomeava de “realismo psicológico” e falou sobre a necessidade de se afastar dos cânones estéticos do cinema francês⁷. Seu colega André Bazin também contribuiu para o desenvolvimento da teoria do autor com seu texto *Política dos Autores* — o nome que ficou vinculado à teoria de autor —, publicado em 1957

5 RASKATOVA, E. “Ideologicheskie Fil'try” i Pozdnee Sovetskoe Kino. Labirint: Zhurnal Sotsial'no-Gumanitarnykh Issledovaniy, Ivanovo, n. 6, p. 81-90, 2016, p. 86. Disponível em: <<https://bit.ly/499Tnm4>>. Acesso em: 13 fev. 2024. (Tradução minha)

6 EREMENKO, E. D. Odesskaya Kinostudiya i “Lenfilm”: Redaktorskie Praktiki (1960–1980-e gg.). Vestnik SPbGIK, n. 1 (50), p. 46-53, março de 2022, p. 47-50.

7 TRUFFAUT, F. “Uma certa tendência do cinema francês”. In: _____. *O Prazer dos Olhos: Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276.

na mesma revista, no qual apontou a importância de complementação da teoria com outras perspectivas teóricas voltadas às análises particulares:

*Considero esta abordagem útil e produtiva, além de seu valor polêmico, deve ser complementada por outras abordagens ao fenômeno cinematográfico que devolverão a um filme sua qualidade como obra de arte. Isso não significa que se deva negar o papel dos autores, mas simplesmente devolver-lhes a preposição sem a qual o substantivo autor permanece apenas um conceito vacilante. Autor, sim, mas autor de quê?*⁸

A partir dos debates dos anos 1950, a teoria do autor se consolidou como um marco importante na história do cinema, influenciando diversos movimentos cinematográficos e expandindo a compreensão do papel do diretor na criação de uma obra cinematográfica. Essa relevância se estende até agora, com a teoria servindo como base para estudos e análises fílmicas, mesmo com o surgimento de novas perspectivas críticas. O foco principal dos proponentes da *Política dos Autores* estava nos cineastas individuais, principalmente do cinema do bloco ocidental, no contexto da Guerra Fria, valorizando muitos diretores de Hollywood, de forma que o posicionamento foi criticado por ser pró-americano. Apesar disso, seu impacto se fez sentir em diferentes vertentes cinematográficas.

No mesmo ano em que foi publicado o artigo do François Truffaut, em 1954, Kira Muratova ingressa no VGIK (Instituto Gerasimov de Cinematografia), em Moscou, na conjuntura do início do *degelo*⁹, período de eliminação do culto à figura de Stalin e de “liberalização” social na União Soviética. O realismo socialista¹⁰ ainda era o modelo oficial e a produção artística era controlada pelos institutos, mas análises particulares apontam que havia uma série de produções cinematográficas com tendência de afastamento dos cânones instituídos no âmbito estético. O sistema de censura não foi dissolvido e ainda tinha múltiplas etapas de filtração, mas as políticas de relaxamento do controle tiveram um impacto significativo na área do cinema. Mesmo não sendo um fenômeno geral, o afastamento dos cânones estéticos do período stalinista se manifesta em algumas produções soviéticas deste período: *Quando Voam as Cegonhas* (1958), de Mikhail Kalatozov, laureado

8 BAZIN, A. “**De la politique des auteurs**”. Cahiers du cinéma, nº70, Abril, 1957. Disponível em : <<https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>>. Acesso em: 26 jun. 2024. (Tradução minha)

9 O termo “degelo” na história da Rússia refere-se ao período de relaxamento político e cultural que ocorreu sob a liderança de Nikita Khrushchev, após a morte de Joseph Stalin em 1953. Durante esse período, houve uma diminuição da repressão política e da censura cultural, permitindo uma certa liberdade de expressão e um ambiente mais relaxado em comparação com o período anterior.

10 O Realismo Socialista é um método artístico adotado como o método oficial da União Soviética na década de 1930. Na estética, é um compromisso entre o clássico e o popular, que contém em si a técnica por excelência e simplicidade temática com elementos da mitologia socialista SVETLYAKOV, K. **Realismo Socialista/Palestra/#TretyakovEmCasa**. [Moscou]: Galeria Tretyakov, 2020. 1 vídeo (105 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZlxy8QJl2g>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

com a Palma de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Cannes, apresenta planos longos, movimentos de câmera e experimentação. *Infância de Ivan* (1962), dirigido por Andrei Tarkovsky, é outro exemplo de afastamento dos cânones do realismo socialista. Um exemplo peculiar do período de *degelo* é o filme *Bem-vindo ou Entrada Proibida* (1964). Essa comédia ironiza a vida do homem soviético por meio de metáforas, realizando uma crítica cômica à burocracia e à organização social. Além disso, o filme problematiza a luta entre a individualidade e o coletivo, expressando essa dinâmica por meio do próprio estilo do realismo socialista. Elementos como estátuas de gesso e slogans são enfatizados, contribuindo para a abordagem reflexiva da obra. No período de *degelo*, Kira Muratova começou produzir seus primeiros filmes em parceria com seu ex-marido: o curta-metragem — *Chuva de Primavera*, 1958 [*Vesenniy dozhd'*]; o média-metragem — *À Beira da Ravina Íngreme*, 1961 [*U krutogo yara*]; e o longa-metragem — *Nosso Pão Honesto*, 1964 [*Nash chestnyy khleb*]. O primeiro filme dirigido por Kira Muratova sem seu ex-marido é *Breves Encontros* (1967), que foi produzido após o *degelo*, e já enfrentou dificuldades na sua recepção. A filtração de filmes internacionais por questões ideológicas permaneceu neste período, mas havia um maior intercâmbio, inclusive com o cinema moderno europeu: “Durante o ‘degelo’, nossos espectadores conseguiram assistir muitos filmes do neorealismo italiano (Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Francesco Rosi, entre outros).”¹¹.

Casos de subversões

Interessante observar os processos de criação a partir do depoimento da roteirista do filme, Natalya Ryazantseva. Ela descreveu as dificuldades para dar início ao projeto, apontando que, mesmo que as exigências de alguma forma ainda sejam impostas para roteiristas até hoje, as palavras-chave que as definem mudaram significativamente.

*Mas mesmo quando [o roteiro] Longa Despedida foi escrito, também houve grandes dificuldades com este roteiro, como com muitos outros. Afinal, ainda hoje existe o vocabulário de proibições e exigências, só que mudou em relação a tempos passados. Assim sumiram as palavras “temas mesquinhos”, “falta de posição moral”, “herói positivo”, “denegrimento da realidade soviética”, etc.*¹²

O filme começa com a exposição de uma família: uma mãe e um filho dialogando sobre o pai ausente. Uma mulher, a mãe (Yevgeniya Vasil'yevna), posicionada de perfil, e um jovem, o filho (Sacha), na frente da câmera; tal posicionamento impede o contato direto olho a olho.

11 KOSINOVA, M. R. **Mezhdunarodnye Svyazi Sovetskoy Kinematografii v Gody "Ottepeli"**. *Sovremennye Issledovaniya Sotsial'nykh Problem*, v.6, n.50, 2015, p. 641. Disponível em: <<https://shorturl.at/gFK24>>. Acesso em: 15 mar. 2024. (Tradução minha)

12 RYAZANTSEVA, N. **“Korotkoe Dykhanie, Ili Dolgie Provody”**. *Iskusstvo Kino*, Arquivo, n. 12, dezembro, 2004. Disponível em: <<https://old.kinoart.ru/archive/2004/12/n12-article5>>. Acesso em: 04 nov. 2023. (Tradução minha)

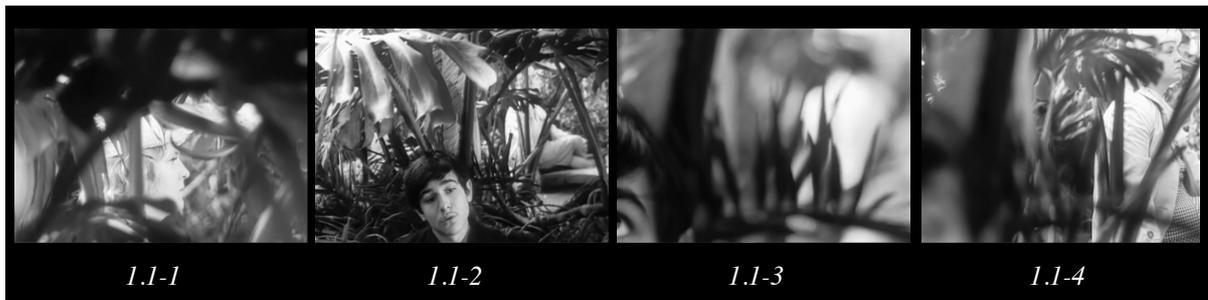


Fig. 02. Sequência de planos do filme *Longa Despedida*, cena no jardim

No início da cena, ouvimos música extradiegética produzida por um piano e alguns sons diegéticos, como os ruídos de água. As frases são pronunciadas de maneira lenta e desanimada. Se a gravação desta cena fosse feita com posicionamento das personagens no eixo de 180 graus ou com planos gerais, isso proporcionaria uma percepção narrativa mais transparente e natural. No entanto, a maneira escolhida é diferente e mais próxima a uma composição pictórica. Nos primeiros três enquadramentos (Fig. 02), a mudança entre os personagens, do enquadramento 1.1-1 para o 1.1-2, acontece por meio de mudança de zoom e movimentação da câmera. Para o 1.1-3, é feito por meio de um corte. Já de 1.1-3 para o 1.1-4, é realizado através do foco. A cena em si, e principalmente a sua mise-en-scène, assumem uma função simbólica importante para o filme. Ao longo da trama, percebemos a intenção do filho de se mudar da casa da mãe e viver com o pai. Para a mãe, a aceitação desse desejo se dá com dificuldade e o conflito central do filme se desenvolve em torno dessa configuração. Em suma, a mise-en-scène, já introduz o conflito por meio do posicionamento dos personagens principais. As plantas e a iluminação proporcionam uma composição abstrata, formando linhas e pontos escuros e claros, que podem ser interpretados como uma simbologia para a complexa relação entre mãe e filho.

Em seguida, vem uma mudança brusca: duas mulheres jovens surgem em cena, e segundos depois, vemos Sasha, em outro posicionamento da cena, gerando uma quebra na linearidade do espaço-tempo. No quadro 2.1 da sequência dos planos (Fig. 03), há uma sobreposição da imagem com o som: ouvimos o diálogo das personagens principais sobre as orientandas, uma do pai da Sasha e outra do amigo dele — aparentemente um professor universitário —, enquanto vemos duas mulheres jovens em perfil, no mesmo jardim. Essa sobreposição, que desorienta o espectador, por outro lado, ativa sua participação, um componente importante em alguns exemplos da Nouvelle Vague. No plano 2.2, a figura de Sasha está enquadrada na moldura, com a janela clara ao fundo. Uma desordenação do espaço-tempo e falta de causalidade, é reforçada pelos planos 2.2 e 2.3, com sua transição e seu conteúdo: um corte seco seguido por uma nova tomada da mesma cena, do personagem no plano 2.3, gerando mais uma repetição, presente em vários momentos do filme.



Fig. 03. Sequência de planos do filme *Longa Despedida*, cena no jardim

Observa-se um aparente afastamento da forma instituída no cinema clássico, que busca a transparência, a fluidez, o arco dramático. Mais um exemplo da construção de um espaço plástico e simbólico, não transparente, mas sem quebra da narritividade do filme: ainda há um espaço específico da cena e ação dos personagens, mas no caso são percebidos como duração dos blocos de tempo. O conflito entre os personagens também é acentuado pelas cores, mas não pela atuação: a mãe está de roupas brancas, enquanto o filho está todo vestido de preto.

Na outra cena de conversa entre a mãe e o filho, no ônibus, a cena é composta por nove planos e utiliza música extradiegética. A transição entre os planos 3.1 e 3.2 é feita com *jump cut*, método utilizado por Jean-Luc Godard no filme *Acosado* (1960). O plano 3.2, de 60 segundos, apresenta o diálogo completo da cena. A mãe tenta corrigir o comportamento do filho, que tenta ignorá-la. Depois de algum tempo, ele se levanta e responde abruptamente “de jeito nenhum”. A música aumenta o volume enquanto o plano termina. Em seguida, vemos uma sequência de planos curtos. A transição entre 3.3 e 3.4 também é feita com *jump cut*.



Fig. 04. Sequência de planos do filme *Longa Despedida*, cena no ônibus

Os próximos três planos curtos (3.5, 3.6 e 3.7) mostram uma troca de olhares entre a mãe e o filho, no eixo de 180 graus, com um personagem aleatório como barreira entre eles. O plano 3.8 é feito com a movimentação da câmera, que se afasta dos personagens e se acelera, dando passagem para o plano relativamente longo 3.9, desconectado do espaço do ônibus: a câmera em movimento mostra pessoas correndo pelo campo ao som de música de piano (extradieética). Considerando a justaposição com os planos anteriores, este último não se configura como um elemento narrativo da cena, mas como um elemento mais abstrato, de função simbólica, que evoca a sensibilidade e imaginação do espectador. São escolhas criativas e experimentações. São escolhas que promovem ruptura com os modos de narração instituídos, tanto nas correntes dominantes do cinema mundial, quanto do realismo socialista.

Outro exemplo de experimentação com a plasticidade do filme está na cena da caminhada de Sasha com seu amigo, filmada em um único plano, com a câmera em movimento. Um dos aspectos mais marcantes da cena é o deslocamento entre o som e a imagem. O diálogo dos personagens, situado em primeiro plano sonoro, contrasta com a imagem, que os mostra caminhando ao fundo do plano visual. Essa dissociação cria um efeito de estranhamento e dissonância, convidando o espectador a questionar a relação entre o que se vê e o que se ouve. A falta de sincronização entre o som e as movimentações dos personagens reforça a sensação de estranhamento. O som do diálogo se torna um elemento autônomo, desvinculado da imagem, e parece ecoar em um vazio existencial. A plasticidade da imagem em si também não é desinteressante: a presença de fumaça, árvores sem folhas e uma composição não geométrica criam um ambiente sombrio. A entrada da figura da mãe no plano, de costas, acrescenta um toque de onirismo à cena, reforçando a sensação de estranhamento.



Fig. 05. Sequência de planos do filme Longa Despedida, cena externa

Considerações finais

As veias que formam uma estrutura de interligações e cruzamentos nos filmes, às vezes, dão caminhos imprevistos como resultado do processo entrelaçado entre o instituído, o maleável e a criatividade individual. A análise do filme *Longa Despedida* revela uma complexa interdependência dos modelos instituídos nas artes e fatores de experimentação, manifestada na interpretação livre do roteiro, no tipo de realização no modo de uma *câmera estilo*, resultando em uma estética original. As situações mencionadas no texto não são apenas um afastamento dos cânones, mas também uma busca por novas formas de expressão cinematográfica,

no contexto da União Soviética. A interdependência entre esses fatores é complexa, exige uma análise que envolve teorias de cinema complementadas com uma pesquisa sobre os fatores históricos, políticos e sociais envolvidos nos processos de criação. A estética do filme, marcada por repetições, *jump cuts*, deslocamentos entre voz e imagem, plasticidade visual e elementos oníricos entra em embate com os cânones tradicionais, ao mesmo tempo em que se aproxima da maneira de pensar e fazer o cinema, da perspectiva autoral, conceitualmente formulada na França, nos anos 1950. Curioso, também, que o contato com cinema autoral possa ter impacto direto no pensamento da cineasta, enquanto já havia uma série de filmes com presente afastamento dos cânones do realismo socialista, após a morte do Stalin. Também havia maior circulação do cinema europeu, inclusive do neorealismo italiano. O filme *Longa Despedida* é um exemplo concreto de como a experimentação pode se comunicar com outros exemplos do cinema autoral, sendo uma produção autêntica. Até parece ser curioso o comentário do crítico Andrei Plakhov, de que o filme foi censurado por sua estética considerada pró-europeia. O fato de que, 20 anos antes da produção do filme, os próprios cinéfilos franceses que contribuíram para a teorização do *cinema de autor*, também eram criticados negativamente por seu “posicionamento pró-americano”, não fiel à tradição realista francesa, gera mais um paralelo histórico. O filme, portanto, não é isolado, mas sim um ponto de interconexão dentro de uma rede complexa de relações. A análise de *Longa Despedida* evoca reflexões sobre a importância do reconhecimento dos territórios cinematográficos ainda pouco explorados, com ótica que considere a complexidade das linhas da história do cinema do século XX, com seus estilos, correntes, métodos e teorias.

Referências

BAZIN, André. De la politique des auteurs” *Cahiers du cinéma*, nº70, Abril, 1957. Disponível em: <<https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Imagem-Tempo*. Editora 34, 2018.

EREMENKO, Evgeny D. *Odesskaya Kinostudiya i “Lenfilm”: Redaktorskie Praktiki (1960–1980-e gg.)*. Vestnik SPbGIK, n. 1 (50), p. 46-53, março de 2022.

KOSINOVA, M. R. *Mezhdunarodnye Svyazi Sovetskoy Kinematografii v Gody “Ottepeli”*. *Sovremennye Issledovaniya Sotsial'nykh Problem*, v.6, n.50, 2015. Disponível em: <<https://shorturl.at/gFK24>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

MURATOVA, Kira. *Longa Despedida*. URSS, Estúdio de Odessa, 1971. (Filme). Disponível em: <<https://youtu.be/KxNiyctaYRQ>>. Acesso em: 10 dez. 2023.

PLAKHOV, Andrei. *Censura: Como as proibições afetam o cinema*. [S.l.]: Подкасты Кинопоиска, 2023. 1 vídeo (87 min). Disponível em: <<https://youtu.be/1CGpIT4uvEc>>. Acesso em: 30 mar. 2024.

RASKATOVA, Elena. “Ideologicheskie Fil'try” i Pozdnee Sovetskoe Kino. **Labirint: Zhurnal Sotsi'l'no-Gumanitarnykh Issledovaniy**. Ivanovo, n. 6, p. 81–90, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/499Tnm4>>. Acesso em: 13 fev. 2024.

RYAZANTSEVA, Natalya. “Korotkoe Dykhanie, Ili Dolgie Provody”. *Iskusstvo Kino, Arquivo*, 2004, n. 12, dezembro. Disponível em: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/12/n12-article5>. Acesso em: 04.11.2023.

SVETLYAKOV, Kirill. **Realismo Socialista / Palestra / #TretyakovEmCasa**. [Moscou]: Galeria Tretyakov, 2020. 1 vídeo (105 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZIxy8QJl2g>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

TRUFFAUT, François. “Uma certa tendência do cinema francês”. In: _____. **O Prazer dos Olhos: Escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257–276.