



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

TATIANA IAQUINTO YWATSUGU

**O ESTÚDIO SOYUZMULTFILM NA GUERRA FRIA:  
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO SOVIÉTICA NA ERA DA  
ESTAGNAÇÃO**

---

Londrina  
2020

TATIANA IAQUINTO YWATSUGU

**O ESTÚDIO SOYUZMULTFILM NA GUERRA FRIA:  
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO SOVIÉTICA NA ERA DA  
ESTAGNAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Y99e Ywatsugu, Tatiana laquinto.  
O Estúdio Soyuzmultfilm na guerra fria : uma análise da animação soviética na era da estagnação / Tatiana laquinto Ywatsugu. - Londrina, 2020.  
113 f. : il.

Orientador: Manoel Dourado Bastos.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.  
Inclui bibliografia.

1. Comunicação - Tese. 2. Cinema - Tese. 3. Animação (Cinematografia) - Tese. 4. Esfera pública - Tese. I. Bastos, Manoel Dourado. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

TATIANA IAQUINTO YWATSUGU

**O ESTÚDIO SOYUZMULTFILM NA GUERRA FRIA:  
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO SOVIÉTICA NA ERA DA  
ESTAGNAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Márcia Neme Buzalaf  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Marcelo Castro Andreo  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 18 de junho de 2020.

YWATSUGU, Tatiana I. **O Estúdio Soyuzmultfilm na Guerra Fria: uma análise da animação soviética na era da estagnação.** 2020. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2020.

## RESUMO

O presente estudo se propõe a reconstituir a história do estúdio de animação soviético Soyuzmultfilm e analisar como o seu maior ícone, o mascote Cheburashka, se comunicava com as esferas públicas oficial e informal soviéticas na Era da Estagnação de Leonid Brejnev. Para investigar o sucesso por trás de Cheburashka, é discutido brevemente, a partir de uma pesquisa exploratória, a forma de organização social da Rússia pré e pós Revolução de Outubro, para então facilitar o entendimento sobre a formação de sua esfera pública. Em seguida, é investigada a maneira como se comporta a esfera pública em um governo socialista, e como ela foi mantida através de instituições estatais, entre elas, o cinema. Adentrando a discussão sobre cinema, é verificado como o cinema soviético se desenvolveu durante os governos de Stalin, Khrushchev e Brejnev, e como o cinema de animação se aperfeiçoou paralelamente, sendo competitivo o bastante para ser o equivalente aos estúdios Disney do bloco oriental. Finalmente, essa discussão é aprofundada em uma decupagem, análise estética e análise temática dos quatro curtasmétragens de Cheburashka, para que se obtenha exemplos concretos do diálogo que o estúdio propunha entre a esfera pública oficial e informal da União Soviética.

**Palavras-chave:** União Soviética. Esfera Pública. Cinema. Animação.

YWATSUGU, Tatiana I. **Soyuzmultfilm Studio at the Cold War: an analysis of soviet animation during the era of stagnation.** 2020. 110 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2020.

### **ABSTRACT**

This study aims to reconstitute the history of the soviet animation studio Soyuzmultfilm and analyze how its greatest icon, the mascot Cheburashka, communicated with the formal and informal soviet public spheres in Leonid Brezhnev's era of stagnation. To investigate Cheburashka's success, from an exploratory research, the form of Russian social organization pre and post the October Revolution is briefly discussed as to facilitate the understanding of its public sphere's formation. Next, the investigation of the way in which the public sphere behaves in a socialist government and how it was maintained by way of state institutions, cinema among them. Entering the discussion on cinema, a look at soviet cinema's development during Stalin's, Khrushchev's and Brezhnev's mandates and at how, in parallel, animation cinema perfected itself, being competitive enough to become the orient's equivalent to Disney studios. Finally, this discussion is furthered in a decoupage, an aesthetic and thematic analysis of four Cheburashka's short films in order to gather concrete examples of the dialogue the studio proposed between the formal and informal public spheres of the Soviet Union.

**Keywords:** Soviet Union. Public Sphere. Cinema. Animation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Tabela de meios de comunicação preferidos em Moscou, no período de 1966 a 1968, separados por faixa etária e sexo.....	36
<b>Figura 2</b> - Tradução da Figura 1.....	36
<b>Figura 3</b> - População da União Soviética e seus Estados sucessores.....	37
<b>Figura 4</b> - Taxa de frequência das salas de cinema, segundo o sexo e o tipo de filme, em porcentagem, em 13 regiões.....	57
<b>Figura 5</b> - Tradução do gráfico anterior.....	58
<b>Figura 6</b> - Cena do filme A Cigarra e a Formiga (1912), de Ladislav Starevich.....	59
<b>Figura 7</b> - Cartaz feito pela Okna ROSTA sobre trabalho coletivo.....	60
<b>Figura 8</b> - Cena de Soviet Toys (1924).....	62
<b>Figura 9</b> - Ilustração do conto Vasilisa, a Bela, por Ivan Bilibin (1898).....	66
<b>Figura 10</b> - Uma cena do filme A flor escarlate (1952).....	66
<b>Figura 11</b> - Cena de Big Troubles (1961).....	68
<b>Figura 12</b> - Cena de Hedgehog in the Fog (1975).....	71
<b>Figura 13</b> - Winnie-the-Pooh (1969).....	71
<b>Figura 14</b> - Logo dos estúdios Soyuzmultfilm com o personagem Cheburashka....	72
<b>Figura 15</b> - Um selo postal soviético apresentando Gena e Cheburashka.....	72
<b>Figura 16</b> - Cheburashka como mascote oficial da delegação russa.....	73
<b>Figura 17</b> - Galya, o crocodilo Gena e Cheburashka.....	74
<b>Figura 18</b> - Cheburashka construindo uma casinha de pássaros.....	75
<b>Figura 19</b> - Shapoklyak fugindo com os bilhetes de trem roubados.....	76
<b>Figura 20</b> - As proporções humanas em diferentes idades.....	80
<b>Figura 21</b> - Cheburashka.....	81
<b>Figura 22</b> - A esquematização de sua proporção corporal.....	81
<b>Figura 23</b> - Nevalyashka, a versão russa do João-bobo.....	82
<b>Figura 24</b> – Pikachu.....	82
<b>Figura 25</b> - Hello Kitty.....	83
<b>Figura 26</b> - O personagem Cheburashka.....	83
<b>Figura 27</b> - Uma esquematização das proporções de seu rosto.....	83
<b>Figura 28</b> - Cheburashka e algumas crianças do bairro.....	84
<b>Figura 29</b> - O personagem Tobik.....	85
<b>Figura 30</b> - Uma fábrica poluindo o rio.....	87

<b>Figura 31</b> - Gena descobrindo o esgoto enterrado no rio.....	88
<b>Figura 32</b> - Um dos caçadores roubando o bolo de Cheburashka.....	88
<b>Figura 33</b> - Um funcionário do aeroporto no carrinho de bagagem.....	89
<b>Figura 34</b> - Vendedor roubando tecidos da loja.....	89
<b>Figura 35</b> - Pedreiros jogando em horário de trabalho.....	90
<b>Figura 36</b> - Um vendedor alterando o peso de uma laranja.....	91
<b>Figura 37</b> - Vendedor roubando a última laranja da caixa.....	91
<b>Figura 38</b> - Gena sendo pego pela polícia após roubar uma britadeira.....	92
<b>Figura 39</b> - Shapoklyak chutando uma lata de lixo .....	93
<b>Figura 40</b> - Shapoklyak quebrando uma vidraça com um estilingue.....	93
<b>Figura 41</b> - Shapoklyak roubando os bilhetes de trem de Gena e Cheburashka.....	94
<b>Figura 42</b> - Gena, Cheburashka e Shapoklyak presos nas armadilhas dos caçadores.....	94
<b>Figura 43</b> - Shapoklyak no acampamento dos caçadores.....	95
<b>Figura 44</b> - Gena se deparando com o elevador quebrado.....	95
<b>Figura 45</b> - Gena jogando xadrez consigo mesmo.....	97
<b>Figura 46</b> - Cheburashka em sua cabine telefônica.....	97
<b>Figura 47</b> - Galya encontrando Tobik abandonado.....	98
<b>Figura 48</b> - Leo Chandr, o leão solitário.....	98
<b>Figura 49</b> - A comunidade ajudando na construção do kollektiv.....	100
<b>Figura 50</b> - O grupo de amigos ao final da construção.....	101
<b>Figura 51</b> - A “Casa dos Amigos” pronta.....	101
<b>Figura 52</b> - Crianças soviéticas com o uniforme dos Jovens Pioneiros.....	102
<b>Figura 53</b> - Uma representação delas no segundo episódio de Cheburashka.....	102
<b>Figura 54</b> - Os Jovens Pioneiros recolhendo sucata.....	103

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
2.1	ORGANIZAÇÃO SOCIAL .....	11
2.1.1	Contexto Pré-Revolução.....	13
2.1.2	Mudanças Sociais E Políticas Do Pós-Revolução .....	15
2.2	COMUNICAÇÃO E ESFERA PÚBLICA .....	20
2.2.1	A Esfera Pública Na Rússia Pré-Revolução .....	23
2.2.2	A Esfera Pública Pós-Revolução .....	25
2.3	AUTORITARISMO E ESFERA PÚBLICA .....	26
2.3.1	Instituições Soviéticas .....	29
2.3.2	A Mídia Pós-Revolucionária .....	32
2.4	JOSEF STÁLIN.....	38
2.5	NIKITA KHRUSHCHEV .....	41
2.6	LEONID BREJNEV .....	45
2.7	O CINEMA NA UNIÃO SOVIÉTICA.....	49
2.8	A ANIMAÇÃO SOVIÉTICA E O ESTÚDIO SOYUZMULTFILM.....	59
3.1	Os Ícones Da Animação Soviética .....	70
3.2	ANÁLISE DE CONTEÚDO .....	73
3.3	ANÁLISE ESTÉTICA .....	78
3.4	ANÁLISE DE TEMAS EM <i>CHEBURASHKA</i> .....	85
3.4.1	A Corrupção .....	86
3.4.2	A Solidão .....	96
3.4.3	O Apelo À Coletividade.....	99
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>105</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>109</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema de animação americano foi muito influente por todo o mundo ocidental durante o século XX, e portanto, existem inúmeros estudos sobre os estúdios de animação dos Estados Unidos, como Disney, Hanna Barbera, Warner Brothers etc., sobre os mais variados temas. Entretanto, levando em conta que o século passado passou por décadas de polarização política, tendo sido o mundo dividido em dois grandes blocos, dá-se falta de mais estudos sobre a produção de desenhos animados que representassem o contexto histórico, político e social do outro lado, o socialista.

Ainda que a União Soviética tenha tido uma produção expressiva de desenhos animados, existem poucos estudos sobre o tema. Entre os autores mais conhecidos estão Laura Pontieri, que escreveu sobre a animação soviética na Era do Degelo de Nikita Khrushchev em *Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children* (2012), Maya B. Katz, que fala sobre a relação entre a animação soviética e os judeus que trabalhavam nesse setor em seu livro *Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation* (2016), e Irina Chiaburu, cuja tese de doutorado *Subversion in the Soviet Animation of the Brezhnev Period: An Aesopian Reading of Andrei Khrzhanovsky's Pushkiniana* (2015) aborda a subversão no cinema de animação da Era da Estagnação. Como é possível notar, a maioria dos estudos disponíveis sobre animação soviética são recentes e foram produzidos em língua inglesa.

Assim, devido à falta de material sobre o tema - principalmente em português -, esta pesquisa tem como objetivo mapear a história do principal estúdio de animação soviético, o Soyuzmultfilm, focando na produção de animação nos anos que compreendem a Era da Estagnação (1964–1982), liderada por Leonid Brejnev, conhecida por produzir filmes e personagens icônicos que se tornaram símbolo do estúdio

Esta pesquisa visa tratar da animação soviética sob o ponto de vista de que os filmes faziam parte da esfera pública oficial proposta pelo governo, ora abrindo espaço para discussões políticas e sociais, ora limitando esses espaços.

Devido à pouca disponibilidade de materiais, a metodologia escolhida foi a pesquisa exploratória pois, segundo Gil (2008, p.27) é o método mais comum quando o “tema escolhido é pouco pesquisado”. Assim, a pesquisa constitui em um

levantamento bibliográfico para mapear a história pouco conhecida do Soyuzmultfilm e de seu papel na esfera pública soviética.

Para isso, é exposto o contexto político e social da Rússia pré-Revolução de Outubro e as mudanças sociais que se deram após esse evento, ou seja, onde e sob quais circunstâncias vivia a população russa, quais foram as mudanças econômicas e quais foram os seus efeitos sobre a sociedade e a mídia.

Em seguida, trataremos da mídia soviética e seu relacionamento direto com os espaços propostos pela esfera pública oficial e informal, em toda a sua peculiaridade; visto que, sob o sistema socialista, a esfera pública se forma de maneira diferente das outras, já conceituadas por Habermas.

Após essa discussão, pode-se então introduzir uma análise das instituições governamentais que se ocupavam do lazer e, conseqüentemente, da manutenção da esfera pública soviética. Nota-se que a mídia, e principalmente o cinema, participaram ativamente da construção da esfera pública formal proposta pelo governo; pois era a partir desses espaços que se dava a comunicação entre a ideologia do Partido Comunista e a população. As mídias são analisadas por períodos - Pós-revolução e governos de Stalin, Khrushchev e Brejnev -, a fim de perceber melhor suas características em cada fase.

A pesquisa, então, se aprofunda em uma análise do cinema soviético; como funcionava, quais eram as direções que cada governo dava e quais suas principais características. Desta maneira pode-se, finalmente, reconstituir a história do principal estúdio de animação da União Soviética, o Soyuzmultfilm.

As obras escolhidas para serem analisadas aqui foram os quatro curtas-metragens originados do livro de Eduard Uspensky, *Crocodile Gena and his Friends* (1966): *Gena the crocodile* (1969), *Cheburashka* (1971), *Shapoklyak* (1974) e *Cheburashka Goes to School* (*Cheburashka Idet v Shkolu*, 1983).

Essa série foi escolhida por ter sido um ícone da animação soviética da Estagnação. Ainda que muito curta, foi produzida nas três décadas que compreendem o governo de Leonid Brejnev e, portanto, tratam de temas contemporâneos à fase do socialismo tardio. Os temas extraídos tratam de assuntos como a corrupção, a solidão e o apelo à coletividade em um sistema político e econômico que caminhava para seu fim.

A discussão proposta é analisar estes filmes como porta-vozes desses valores, e como se relacionavam com a esfera pública oficial.

## 2.1 Organização social

No início do século XX, a Rússia passou por uma revolução política e social tão grandiosa que acabou por definir toda a História política que se seguiu. A Rússia pré-revolução era basicamente feudal, ao passo que o resto da Europa já havia passado por transformações importantes após a Revolução Industrial. De acordo com o historiador de posicionamento marxista Neil Faulkner (2017, p.18), no final do século XIX, um país desenvolvido segundo os padrões imperialistas da Europa Ocidental era um país industrializado, com ferrovias e com grande poder bélico.

Sendo um país de proporções continentais e pouco industrializado, a Rússia era majoritariamente rural. Faulkner (2017, p.10) afirma que os camponeses não se limitavam somente à agricultura, mas desenvolviam atividades como caça, pesca, apicultura e produção de roupas, ferramentas e outros itens domésticos. Isso significa que, embora essa parcela da população fosse pobre, eles eram também autossuficientes. Além disso a carência dos meios de transporte contribuía para aumentar ainda mais a distância entre as pequenas vilas camponesas, espalhadas por todo o território, e as cidades; o que impossibilitava a unificação e organização da sociedade.

Entretanto, autossuficiência não era sinônimo de fartura durante todo o ano. De acordo com Neil Faulkner (2017, p.37), em 1905, durante a primeira revolta popular contra o governo czarista, um relatório da polícia mostra que a falta de loteamentos destinados à agricultura dificultava a vida da população rural. O povo tinha dificuldades para comer, se vestir e manter a criação pecuária, o que resultava em pouca contribuição com os impostos.

A vida nas cidades, embora um pouco mais desenvolvidas, também não era muito diferente. Devido à autocracia, instituições públicas voltadas à cultura não conseguiram se desenvolver apropriadamente como no restante do mundo ocidental (FAULKNER, 2017, p.11).

Assim, os mais pobres não tinham condições ou tempo para consumir cultura na Rússia pré-revolucionária da mesma forma que a nobreza e a burguesia consumiam. De acordo com os relatos do jornalista americano John Reed (2017, p.57-58), tudo transcorria normalmente para essas classes. Os bailes continuavam a

existir, as mulheres ainda se visitavam para o chá da tarde levando seus próprios açucareiros de ouro e prata, e jovens moças saíam das províncias para as aulas de francês e de canto na capital. O único problema dessas classes mais abastadas era a criadagem que começava a mostrar sinais de insubordinação.

Quanto ao proletariado, não se pode dizer que era uma classe totalmente homogênea, organizada e consciente de sua situação. Uma parte da classe proletária era sim, envolvida em causas sociais. Esta parcela consumia literatura política e outros tipos de obras intelectuais, considerando-se até mesmo membros de uma nova *intelligentsia* e, formando assim, a vanguarda da revolução. Entretanto, a industrialização rápida resultou em uma grande migração do campo para a cidade, sendo muitos dos migrantes jovens e mulheres (FAULKNER, 2017, p.47) o que acabou diversificando a classe.

Desta maneira, ao mesmo tempo em que alguns operários militavam em prol de suas causas sociais, outros se envolviam em roubos, bebedeira e desordem, como conta Mironov (2017, p.354). Entre estes dois extremos, havia também pessoas oprimidas, patriarcais e até mesmo politicamente indiferentes. Até 1905 o respeito pela imagem do czar era tão grande que, na manifestação pacífica que resultou no Domingo Sangrento, a população carregava retratos de Nicolau II, junto com faixas e ícones religiosos, além de entoarem hinos da Igreja e o hino nacional “Deus salve o czar” (MASSIE, 2014, p.120).

Faulkner (2017, p.50) diz que, depois de 1905, os componentes mais radicais da *intelligentsia* haviam se dispersado para trabalhar em escritórios ou acabaram virando milionários. Ainda que a ideia de uma revolução tenha surgido entre os intelectuais, e do meio deles tenham saído alguns líderes revolucionários (FAULKNER, 2017, p.33), a *intelligentsia* somente não produziria uma revolução nas dimensões necessárias para se tomar o poder das mãos do czar. Para isso era preciso a mobilização em massa de uma classe social inteira, e a *intelligentsia* não constituía uma classe social, visto que não foi formada a partir de um processo econômico.

Lênin confiava, então, que a grande maioria dos marxistas organizados da Rússia eram jovens trabalhadores intelectualizados (FAULKNER, 2017, p.50). O que era muito mais interessante do ponto de vista da revolução.

### 2.1.1 Contexto pré-revolução

O governo de Nicolau II foi marcado por diversas tomadas de decisões que resultaram em duas revoltas de consequências importantes para o futuro da Rússia.

A primeira foi em 1905, durante a Guerra Russo-japonesa, em que os dois países disputavam territórios na Manchúria e na Coreia. A grande insatisfação popular resultada dessa guerra culminou em um protesto popular pacífico que foi reprimido violentamente pelo governo czarista, ficando conhecido como o Domingo Sangrento. Esse dia acabou gerando diversas rebeliões da parte dos marinheiros, entre elas o motim que inspirou o filme de 1925 de Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*.

Segundo o historiador marxista Eric Hobsbawm (1995, p.63) o governo mal havia se livrado do mal-estar causado por esse evento quando a Primeira Guerra Mundial estourou, levando a Rússia a um cenário ainda mais desesperador. Em 1915, apenas um ano dentro da guerra, já se via sinais de que a situação no país começava a decair. A partir de então, sabia-se que a qualquer momento o regime autocrata não se sustentaria por muito mais tempo, embora não soubessem dizer até quando Nicolau seria capaz de se manter no poder (HOBSBAWM, 1995, p.66).

Carter (2013, p.483) diz que, entre o final de 1916 e o começo de 1917, muitos avisaram o czar da insatisfação da população que decorria de diversos motivos. Entre eles, podemos citar a insustentabilidade da Rússia na guerra, a presença indesejada de Rasputin como conselheiro da família imperial e uma aversão à czarina devido ao sentimento anti-germânico causado pela guerra e também às suas intromissões no governo.

Entretanto, o principal agravante era realmente a falta de comida e de combustível, não somente para o exército, mas para toda a população. Segundo Massie (2014, p.413), a guerra mobilizou 15 milhões de homens das fazendas, deixando uma enorme lacuna na produção de alimentos. Para piorar a questão da distribuição de suprimentos, as ferrovias estavam mal equipadas há tempos e agora, deviam transportar não somente os alimentos como também munição e o próprio exército.

Nas cidades, os pobres reivindicavam pão e os operários, melhores condições de trabalho. Nos campos, a reclamação era pela terra. Assim, surgiu o slogan “Pão, Paz, Terra” que resumia a insatisfação popular (HOBSBAWM, 1995, p.68).

Devido à distância entre as cidades e as áreas agrícolas e de extração de carvão, a escassez atingiu a zona urbana de maneira mais dura (MASSIE, 2014, p.413). Reed (REED, 2017, p.57) testemunha que, para conseguir leite, pão, açúcar e tabaco, as mulheres enfrentavam filas que se formavam antes do amanhecer, muitas delas carregando crianças no colo sob as temperaturas extremas do inverno russo. Ainda segundo os relatos de Reed:

Semana a semana os alimentos tornavam-se mais e mais escassos. A ração diária de pão reduziu-se de 750 gramas para 500 gramas, para 250 gramas, para 150 gramas. Em certas semanas não houve pão. A ração de açúcar era de 1 quilo ao mês - e era raro encontrá-lo. Uma barra de chocolate, ou meio quilo de caramelos de má qualidade, custava de 7 a 10 rublos, aproximadamente 1 dólar, ao câmbio da época. [...]. (REED, 2017, p.56)

A falta de carvão causou o fechamento de muitas fábricas, o que resultou em uma inquietação por parte dos operários. Nos quartéis, a situação não era melhor e os soldados se agrupavam para ouvir discursos dos agitadores ao passo que a ideia de uma revolução amadurecia (MASSIE, 2014, p.412).

No dia 23 de fevereiro de 1917 (ou 8 de março no calendário gregoriano), a população faminta invadiu as padarias e se serviu do que restava (MASSIE, 2014, p.414). Esse evento foi o estopim para outras manifestações subseqüentes da classe operária, principalmente em Moscou, Odessa e na região do Don. Quanto ao exército, milhares de soldados abandonavam as trincheiras devido à fome. Os camponeses, contrariados pelas medidas repressivas do governo, atacavam as propriedades e os donos de terras (REED, 2017, p.69).

Depois de alguns dias de motim, Nicolau II abdicou e foi instaurado um governo provisório de caráter liberal. Em Petrogrado a sensação era de “liberdade, igualdade e democracia direta universais” (HOBBSAWM, 1995, p.67).

Entretanto, a satisfação com o novo governo não durou muito. Em julho, o proletariado invadiu o palácio Táurida e “proclamou que os soviets deviam assumir o governo da Rússia” (REED, 2017, p.48). A partir de agosto os Romanov foram exilados para Tobolsk, nos Urais, e encontrariam seu fim trágico em Ecatimburgo, em 1918.

Estava acabado o antigo regime czarista. O que havia agora era uma disputa pelo poder. De um lado havia os bolcheviques, que representavam as reivindicações dos soldados, camponeses e operários; do outro lado estavam os mencheviques e

os socialistas revolucionários que se misturavam com a burguesia (REED, 2017, p.51).

Reed (2017, p.69) relata que o Governo Provisório estava de mãos atadas. Por todo lado havia embates entre as autoridades e membros dos sovietes de operários e soldados.

De acordo com Flenley (1937, p.39), os anos entre 1917 e 1921 foram decisivos para levar os bolcheviques ao poder. Primeiramente eles deviam conquistar Petrogrado, e em seguida, Moscou. Uma vez que seu discurso estava mais alinhado com os interesses dos operários, dos camponeses, dos soldados e dos marinheiros, os bolcheviques conseguiram tomar a liderança da Rússia ao final de 1917. A partir de então, foram feitos alguns decretos a fim de construir o socialismo no país. Alguns desses decretos visavam: a estatização de bancos e terras, o anulamento de dívidas externas, a separação entre a Igreja e o Estado, mudança das leis de casamento e divórcio, entre outras (FLENLEY, 1937, p.42).

Assim, como conta Faulkner (2017, p.1), a Revolução transformou a vida de milhões de pessoas, dando início à uma fase política, econômica e cultural que perturbou o mundo capitalista durante todo o século XX.

### 2.1.2 Mudanças sociais e políticas do pós-revolução

Entre 1918 e 1921, a Rússia passou por diversos problemas sociais e econômicos agravados em decorrência da guerra civil e das diversas mudanças estruturais que se seguiram.

Depois de uma expropriação e emigração em massa do que restou da nobreza e da burguesia capitalista, as principais classes no comando da Rússia eram o campesinato e os homens do Partido Bolchevique.

O primeiro grupo se expandiu mais ainda demograficamente nos anos seguintes à guerra civil pois os operários acabaram voltando ao campo para fugir da fome, uma vez que muitas fábricas e minas cessaram as atividades. A agricultura continuava a ser a principal atividade econômica na Rússia, e a maioria da população habitava em pequenos vilarejos.

Riabouchkine (1964, p.735) aponta que em 1897 as cidades concentravam apenas 15% da população e em 1926 esse número subiu para 18%. Enquanto isso, em 1928, já no início dos planos quinquenais, a população camponesa representava

84% da população ativa e 34% da renda nacional. Até o fim da NEP, os camponeses ainda mantinham a forma de produção e gestão da terra originada antes da reforma de 1861, que decretava o fim da servidão; isso significa que a produção agrícola era basicamente familiar e a terra era repartida igualmente entre a comunidade levando em consideração a qualidade do solo (GOURIÉROUX; PEAUCELLE, 1993, p.104).

Aqueles que não se dispersaram para o campo acabaram indo ocupar postos administrativos nas novas instituições estatais ou no Exército Vermelho (FITZPATRICK, 1989, p.252), o que contribuiu, então, para o aumento da segunda classe mais importante.

O Partido Bolchevique, segundo Faulkner (2017, p.239), acabou acolhendo muitos membros que sequer haviam participado da Revolução de Outubro. Ainda que fossem simpatizantes das causas defendidas por eles, a maioria estava lá para ganhar a vida sem se envolver com a militância.

É importante ressaltar que com o fechamento das fábricas e, conseqüentemente, a diminuição da produção de diversas mercadorias que os camponeses consumiam, estes não tinham mais incentivo para exportar seus produtos para o meio urbano. Assim, a cidade não mandava mercadorias para o campo, e o campo, por sua vez, não abastecia a cidade, causando um distanciamento cada vez maior entre os proletários e os camponeses (FAULKNER, 2017, p.212). Em uma tentativa de resolver a situação, entre 1918 e 1919, o Estado decretou que as cooperativas de consumo estariam sob o controle dos sovietes (GOURIÉROUX; PEAUCELLE, 1993, p.104).

Durante a breve vigência do comunismo de guerra, o poder do Estado foi centralizado numa tentativa de controlar a situação precária na qual se encontrava o povo russo. Faulkner (2017, p.231) diz que em 1920, os trabalhadores russos recebiam quatro quintos de seu salário em espécie. Para complementar a renda, algumas pessoas se engajavam em pequenas transações comerciais, produção de artesanato e até mesmo em roubos.

Uma das medidas mais importantes tomadas nesse período do comunismo de guerra foi a criação do Conselho Supremo da Economia Nacional (*Vysshiy sovet narodnogo khozyaystva*), também chamado de *Vesenka*, em 28 de dezembro de 1917. O *Vesenka* era responsável por confiscar, adquirir ou tomar para si qualquer empresa de produção ou comércio, além de garantir a coordenação estatal das usinas (GOURIÉROUX; PEAUCELLE, 1993, p.104).

Quanto à estatização da indústria, Sapir (1997, p.17) aponta que, entre novembro de 1917 e março de 1918, apenas 6% das indústrias estavam estatizadas, sendo a maioria delas empresas que fecharam por vontade própria devido a motivações políticas, ou empresas militares. A estatização completa das indústrias só se deu no final de 1920, quando um decreto em novembro do mesmo ano previa a nacionalização de todas as indústrias com mais de dez operários, e com mais de cinco, caso estas fossem mecanizadas (GOURIÉROUX; PEAUCELLE, 1993, p.104).

Até então, os planos do governo para as indústrias pareciam estar dando certo. Porém, um dos motivos que levou o comunismo de guerra ao seu fim foi a crise gerada pelos camponeses e a falta de alimentos.

O exército foi escalado para buscar o excedente da produção de alimentos no campo que deveria alimentar as cidades e mais 5 milhões de soldados. Entretanto, o exército não se contentava em tomar apenas o que era requerido oficialmente pelo governo. Nas missões de busca de alimentos, os soldados confiscavam ainda outros bens, como cavalos, forragem e outros artigos para uso dos militares, deixando os camponeses sem nada (AVRICH, 2014, p.9).

Para piorar, como já mencionado anteriormente, os produtores rurais não estavam recebendo bens de consumo vindos da cidade em troca, assim, estima-se que em 1920 os camponeses tenham escondido mais de um terço da produção das autoridades (AVRICH, 2014, p.10) e em 1921 produziram apenas o suficiente para seu consumo doméstico. Essa atitude fez com que a ração de pão nas cidades diminuísse para dois terços, gerando, então, diversas revoltas, entre elas a de Kronstadt (GOURIÉROUX; PEAUCELLE, 1993, p.103).

Ao tomar conhecimento do que estava acontecendo com os camponeses, em novembro de 1920, Lênin começou a considerar a possibilidade de transformar a exigência de alimentos em imposto (AVRICH, 2014, p.19). A partir daí o comunismo de guerra não demoraria muito a ser substituído pela NEP, visto que não era somente a situação no campo que estava se deteriorando.

Em 1921, a política econômica em relação às classes não proletárias mudou e perdurou assim até 1928. Em comparação com o comunismo de guerra, a NEP era muito mais tolerante quanto às práticas comerciais. Isso significou o fim da nacionalização das indústrias. A partir de então, o governo permitiu o funcionamento de empresas privadas, dando um fim ao mercado negro que havia se instaurado nos

últimos anos e também deu abertura ao capital estrangeiro sob a forma de concessões (SZAMUELY, 1988, p.342).

A possibilidade de criação de indústrias e comércio privado criaram duas classes sociais fortes: os *NEPmen*, que consistiam em empreendedores que enriqueceram rapidamente - o equivalente aos *nouveaux riches* -; e os *kulaks*, proprietários de terras extremamente ricos que empregavam mão-de-obra assalariada (FAULKNER, 2017, p. 236).

Quanto aos salários, durante a vigência da NEP, o território nacional foi subdividido em cinco zonas que determinavam o valor mínimo a ser pago aos trabalhadores. Essas zonas foram separadas a partir de alguns critérios como índice do custo de vida, importância econômica da região e condições climáticas (PAVLEVSKI, 1970, p.60).

O renascimento comercial e industrial que se deu graças à NEP possibilitou o repovoamento das cidades, que passou de 18% em 1926 à 33% em 1939 (RIABOUCHKINE, 1964, p.737).

Embora a Nova Política Econômica fosse uma anomalia, se tratando de um país socialista, ela permitiu com que a União Soviética aumentasse sua produção industrial e agrícola (PAVLEVSKI, 1970, p.70) e, conseqüentemente, o nível de vida da população, colocando o país em uma posição mais competitiva em relação às outras potências do período entreguerras. Entretanto, a consequência mais importante da NEP para esta pesquisa, foi o desenvolvimento das indústrias criativas em prol do progresso econômico (PAVLEVSKI, 1970, p.59).

O desenvolvimento da indústria audiovisual deu-se não somente à razões econômicas, mas também sociais.

Desde o início da revolução o governo se preocupou em vencer o analfabetismo, que era a realidade de três entre quatro habitantes. Werth (1986, p.20) diz que a cultura escrita era limitada aos grandes centros urbanos. No campo os livros eram raros, sendo o mais comum deles o livro dos Salmos; geralmente lido por um único membro alfabetizado. Assim, a leitura consistia muito mais em uma atividade sagrada que corriqueira.

A partir da revolta de 1905, os jornais começaram a fazer parte da vida proletária. As pessoas sentiram a necessidade de se comunicarem, logo cada sindicato e cada partido puseram-se a imprimir jornais, criando grupos de leitura e bibliotecas para os operários. Lênin mostrou-se um grande entusiasta da mídia

escrita, e reconhecia que o jornal era um meio essencial para a conquista das massas enquanto agitador, propagandista e organizador coletivo (WERTH, 1986, p.21).

Alguns dos fatores que contribuíram para a diminuição da taxa de analfabetismo entre a população soviética foi a participação de muitos no serviço militar e o retorno dos camponeses às cidades, onde foram introduzidos à força à grande onda de publicações que tomava conta do país (WERTH, 1986, p.20).

Werth (1986, p.24) conta que, entre 1918 e 1920, a campanha contra o analfabetismo tornou-se mais agressiva, estigmatizando a ignorância a partir de decretos, proclamações e resoluções. Um deles ordenava que todas os habitantes com idades entre 8 e 50 anos eram obrigados a aprender a ler e a escrever, caso contrário seriam devidamente penalizados.

Riabouchkine (1964, p.735) aponta que em 1897, apenas 24,4% dos habitantes maiores de 8 anos sabiam ler, e em 1926, esse número salta para 51,2%. No que se refere aos homens, em 1897 a porcentagem era de 35,8%, ao passo que, em 1926, esse valor foi para 66,5%.

Deve-se considerar que o impacto desses números para a indústria criativa significou uma mudança no consumo e na produção das novas publicações. Antes da Revolução os principais consumidores eram a *intelligentsia* e a nobreza e estes davam preferência às obras intelectuais, ao passo que, os cinco milhões de novos leitores em potencial, formados após a Revolução demandavam uma cultura mais acessível e popular (WERTH, 1986, p.25).

Aqui, a comparação que Habermas faz sobre a circulação de notícias e a circulação de mercadorias faz todo o sentido, de um ponto de vista econômico. Para ele (HABERMAS, 2014, p.126), as notícias acabam se transformando em mercadoria à medida em que o noticiário sujeita-se ao mercado. A União Soviética, ao abrir o mercado para a iniciativa privada durante a NEP, permitiu que, primeiramente o jornal e depois as outras mídias, se desenvolvessem de maneira a suprir a necessidade de entretenimento e educação de seu povo, competindo diretamente com as produções ocidentais.

## 2.2 Comunicação e esfera pública

Admitindo que o socialismo foi um modelo econômico jamais testado antes da Revolução de outubro no mundo, deve-se considerar que todos os fenômenos sociais e instituições resultantes desse modelo também tiveram suas particularidades.

Em sua obra *Mudança estrutural da esfera pública*, Habermas propõe uma análise da esfera pública a partir das dinâmicas da economia, cultura e política. Assim, é possível ter uma noção de como a sociedade criou espaços apropriados para a discussão de novas ideias. A partir dessa obra, que trata da esfera pública em uma sociedade burguesa, é possível traçar paralelos com a sociedade capitalista.

Diferentes sociedades em diferentes tempos desenvolveram espaços voltados à comunicação e à discussão de assuntos públicos por pessoas tanto públicas quanto privadas. Habermas (2014) mapeou a esfera pública dentro de três civilizações importantes pelas quais passou a humanidade: a helênica, que comporta o mundo antigo ocidental, a feudal, e a burguesa. Assim, nota-se as diferenças entre as possibilidades de comunicação em cada uma dessas fases e quem eram os agentes da esfera pública em cada uma delas.

Habermas (2014, p.117) parte do pressuposto de que só existe imprensa quando informações que circulam regularmente se tornam públicas, e que isso só se tornou realidade no século XVII com a aparição dos primeiros jornais, que eram semanais no início e passaram a ser diários na segunda metade do século XVII. Embora fossem chamados de jornais políticos, esses possuíam menos informações que as correspondências privadas, que continham notícias detalhadas sobre “assembléias parlamentares e os acontecimentos bélicos, o rendimento das colheitas, os impostos, o transporte de metais preciosos e, sobretudo, é claro, notícias sobre o comércio internacional” (HABERMAS, 2014, p.152). Conta-se, então, que o que chegava ao público eram notícias sobre “as curas milagrosas e as chuvas torrenciais, os assassinatos, as epidemias e os incêndios” (HABERMAS, 2014, p.126), ou seja, nada que realmente informasse a população sobre os assuntos pertinentes à política e à economia.

O ponto de virada que fez com que a imprensa se tornasse uma ferramenta de politização da esfera pública foi a Revolução Francesa. A partir de então, a esfera pública que discutia basicamente produções literárias e críticas de arte, viu a

aparição de uma imprensa opinativa, ainda que alguns Estados, como os da Federação Alemã, tentassem refrear esse fenômeno (HABERMAS, 2014, p.39-40). No momento em que os Estados viram que os jornais não podiam ser impedidos de publicar notícias de interesse do povo, eles passaram a se apropriar de alguns boletins como meio oficial de declarações do governo (HABERMAS, 2014, p.127-128).

Aqui, aparece um novo tipo de burguesia, formado por funcionários administrativos, médicos, professores e todas as pessoas cultas que consumiam essas novas mídias (HABERMAS, 2014, p.129). Assim, Habermas (2014, p.57) mapeia uma das grandes mudanças na esfera pública, originada junto com esses novos grupos de consumidores. A produção de livros foi ampliada e profissionalizada, bem como a produção de jornais e periódicos.

Em função do aumento da produção e venda de livros e jornais, aparece a cultura de massa, que se adapta à demanda de entretenimento por parte de consumidores que eram meramente alfabetizados (HABERMAS, 2014, p.366). Esse novo tipo de consumo expandiu a esfera pública para além da burguesia, do comércio e da indústria, fazendo com que outras camadas da sociedade fundassem suas próprias associações (HABERMAS, 2014, p. 367)

Contudo, a esfera pública burguesa não foi transformada apenas pelo surgimento de novas mídias e espaços de discussão. A partir do século XIX, Habermas identifica o surgimento da esfera social ao mesmo tempo em que aparece a demanda de “formas de administração baseadas na autoridade estatal” (HABERMAS, 2014, p.327). O intervencionismo gerado a partir dessa necessidade faz com que os interesses do Estado passem a se misturar com os interesses da sociedade civil, mediando esses interesses e gerando possíveis conflitos. Em razão dessa estatização da sociedade, a separação entre Estado e sociedade, considerada por Habermas (2014, p.328) a base da esfera pública burguesa, acaba se dissolvendo.

Embora Habermas tenha conceituado a esfera pública em diferentes épocas da História, existe apenas uma rápida menção à ela no contexto socialista. Aqui entra a crítica de Negt e Kluge (1993, p.xlvi), em que alegam que a maioria dos estudos sobre a esfera pública falha ao não incluir uma análise sobre a socialização na família e na indústria. Para estes autores, a esfera pública não se limita apenas às instituições e a alguns grupos de pessoas como políticos e editores, mas se

estende à todas as pessoas, como uma forma de se expressar e como uma ferramenta que integra a sociedade (NEGT; KLUGE, 1993, p.1).

Segundo Negt e Kluge (1993, p.13), a esfera pública tradicional é composta por diversas camadas de uma esfera pública industrializada, voltada para a produção e incorporada por elementos da esfera privada.

Se Habermas considera, majoritariamente, espaços específicos como cafés e salões quando fala de esfera pública, para Negt e Kluge, é a indústria que compõe grande parte da experiência e da esfera pública proletária. De acordo com estes autores, é nas fábricas em que são moldadas as interações cotidianas entre as pessoas privadas, que acabam sendo transmitidas para a mídia de massa (NEGT; KLUGE, 1993, p.31). Assim, enquanto a esfera pública burguesa se desenvolveu em lugares voltados ao lazer para promover discussões sobre política e cultura, a esfera pública proletária tem o espaço de trabalho para a discussão das ideias pertinentes à sua classe.

Uma das diferenças entre a esfera pública burguesa e a proletária apoia-se na experiência e no contexto da vida cotidiana. A esfera pública burguesa permite que os interesses dos indivíduos sejam organizados e implementados de maneira tanto privada quanto pública, contrariamente, os interesses do proletariado só são desenvolvidos e organizados se fazem parte de sua experiência de vida (NEGT; KLUGE, 1993, p. 57). As associações de trabalhadores, os sindicatos e a propriedade habitacional da classe trabalhadora são exemplos de formas de organização da esfera pública proletária que une interesses e experiências reais no contexto da vida cotidiana (NEGT; KLUGE, 1993, p.59).

Apesar de serem constituídas de maneiras diferentes, tanto a esfera pública burguesa quanto a proletária passam por mudanças com o surgimento de novos meios de comunicação. De acordo com Negt e Kluge (1993, p.99-100), o rádio e a televisão representam uma relação entre a esfera pública e a privada que é diferente das que foram estabelecidas pelos ideais burgueses. O desenvolvimento desses novos meios eletrônicos, a combinação entre informação e entretenimento, os novos usos da propaganda, etc, dão poder suficiente às mídias até o ponto em que elas se tornam manipuladoras, trazendo as relações de poder para dentro da esfera pública e fazendo com que organizações passem a influenciar decisões a partir desses meios (HABERMAS, 2014, p.57-58).

Em Habermas, essas novas formas de sociabilidade que surgiram com os meios eletrônicos, no século XX, são caracterizadas pela “abstinência da discussão literária e política mediante razões” (HABERMAS, 2014, p.363), e pelas atividades de grupos que possuem menos vinculação entre si em comparação com os que surgiram nos séculos anteriores.

### 2.2.1 A esfera pública na Rússia pré-revolução

A Rússia foi governada por 300 anos pela dinastia Romanov e, durante este tempo, as estruturas sociais mudaram muito pouco, mantendo-se majoritariamente feudal até a Revolução.

No que diz respeito à nobreza e à sua esfera pública, essa se desenvolvia em torno dos palácios e casas campestres. Figs (2017, p.48-49) afirma que essas propriedades eram pequenos “centros de civilização” em meio a um país predominantemente agrário. Estes espaços evoluíram a partir da reforma da sociedade de Pedro, o Grande, que impôs etiqueta e regras europeias aos seus subordinados. Antes dele, os nobres russos possuíam modos muito toscos se comparados à alta sociedade da Europa ocidental, modos esses que datavam da ocupação mongol iniciada por volta de 1230.

Logo, as grandes residências passaram a comportar eventos de luxo, concertos, óperas e bailes, onde toda a aristocracia se reunia. Para Figs (2017, p.56), o palácio, nessa época, era uma “força civilizadora” da sociedade.

Enquanto isso, os camponeses viviam em pequenas comunidades marcadas pela rotina agrícola e pelo isolamento social. Ao descrever o âmbito social rural, Faulkner (2017, p.36) mostra que este era bem limitado. Os longos invernos rigorosos eram passados entre família e pessoas próximas, dentro das cabanas e o tempo era gasto com trabalhos manuais, contação de histórias, bebedeira e repouso.

Na Rússia do século XIX surge a *intelligentsia*, a quem Daniels (1961, p.270-271) chama de “intelectuais literários”, que agitou a esfera pública promovendo o consumo e a discussão de literatura entre pessoas que não eram exclusivamente da nobreza. Esse grupo, formado por escritores e outros indivíduos interessados na disseminação de conhecimentos artísticos, literários, políticos, científicos e religiosos era movido também pela repulsa à maneira como eram tratadas as classes sociais

mais baixas, além da aversão à ignorância, injustiça e censura, o que tornava esse grupo diferente de apenas uma classe alfabetizada (MCCONNELL, 1964, p.6).

Segundo Treadgold (1997, p.71), foi a partir de 1894 que os pequenos círculos de intelectuais mais radicais começaram a se abrir para outros grupos, como as reuniões estudantis e o movimento dos trabalhadores, o que acabou desencadeando, enfim, a Revolução de 1917.

Estima-se que, na virada do século, a Rússia contava com 25,000 estudantes de ensino superior em 52 instituições para suprir a demanda nacional de mão-de-obra especializada. As reuniões estudantis passaram a acontecer nas faculdades, nas *zemtsva* (as instituições locais de governo) e em círculos de discussão secretos, onde o foco era a discussão das atualidades a partir de diversos periódicos (FAULKNER, 2017, p.33).

Foi também em pequenas reuniões clandestinas, como as estudantis, que o proletariado começou a se reunir para discutir panfletos e jornais de conteúdo radical. Estes materiais eram repassados ilegalmente - até o ponto em que se despedaçavam -, e sob a constante ameaça da repressão policial (FAULKNER, 2017, p.50).

Faulkner (2017, p.65) diz que esses panfletos faziam parte do plano de Lênin para reconstruir a Social-Democracia. Uma de suas propostas era a criação de um jornal socialista de conteúdo inteiramente russo, porém, produzido no exterior e contrabandeado para dentro do país. Assim, as ideias seriam disseminadas e estabeleceriam uma rede de membros para consolidar o partido.

As reuniões do proletariado continuaram a existir durante toda a Guerra Civil. Elas eram incitadas pelos militantes bolcheviques que, segundo Reed (2017, p.72), faziam visitas frequentes aos quartéis e fábricas para criticar o governo. As convenções chegavam a agrupar em média 10 mil homens e mulheres em prédios inacabados, onde havia gente até mesmo por cima de vigas e materiais de construção. Devido à sua proximidade com a massa, as discussões proletárias foram as mais eficazes do ponto de vista revolucionário.

### 2.2.2 A esfera pública pós-revolução

A Revolução de Outubro provocou uma movimentação não só na vida política e social, quanto na cultural. Se antes a educação era limitada a uma parcela privilegiada da população, agora ela era incentivada pelo governo.

O número de universidades aumentou, possibilitando a participação de todos, uma vez que o ensino era aberto e gratuito. Foram criadas faculdades destinadas à formação dos trabalhadores, e as escolas de educação infantil passaram a distribuir refeições, roupas e sapatos para seus alunos. Além disso, as bibliotecas dobraram em número em Petrogrado e triplicaram em Moscou, da revolução até 1919 (FAULKNER, 2017, p.211).

Ainda que o comunismo de guerra tenha sido marcado, de um lado, por escassez de alimentos e bens de consumo, por outro lado, a Rússia viu, nessa fase, uma crescente produção e distribuição de material impresso. A Revolução deu o pontapé inicial na tradição de leitura de jornais, panfletos e tratados.

Materiais políticos de autoria de Marx, Lênin e Trótski eram os mais comuns, além de impressões baratas das obras de escritores clássicos como Tolstói, Dostoiévski e Turguêniev. Essas obras eram facilmente achadas em quiosques e unidades dos correios, que acabaram se tornando centros de distribuição (FAULKNER, 2017, p.212).

Ainda que uma das primeiras medidas do novo governo tenha sido o desenvolvimento de estratégias para erradicar o analfabetismo, essa era uma meta a ser batida a longo prazo. Entretanto, o governo socialista que começava foi criado em cima de disseminação de ideias e discussões clandestinas, logo, durante sua vigência, a comunicação continuaria a fazer parte do cotidiano da nação.

Como a alfabetização e o desenvolvimento tecnológico eram ainda muito precários nas décadas seguintes à Revolução, a mídia soviética teve desde o início um caráter coletivo. No campo, onde o desenvolvimento era mais precário, instrutores eram contratados para ler e explicar as notícias dos jornais impressos ao povo e os programas de rádio eram transmitidos em lugares públicos através de auto-falantes. A comunicação de massa só perdeu seu caráter público a partir da segunda metade do século XX, quando a disseminação de novos meios de comunicação eletrônicos levou essa experiência para dentro dos espaços privados (ROTH-EY; ZAKHAROVA, 2013).

## 2.3 Autoritarismo e esfera pública

Se Habermas considera tanto as formas de governo quanto os meios de comunicação enquanto elementos que transformam a esfera pública, então pode-se dizer que, até a NEP, a esfera pública soviética ainda estava tomando forma; afinal, as medidas econômicas ainda estavam se definindo, de modo a contribuir com a consolidação desta nova forma de governo que era o socialismo e, ao mesmo tempo, novos meios de comunicação surgiam e se desenvolviam.

Após a NEP, sob o comando de Stálin e seus planos quinquenais, é que a União Soviética começa a funcionar de maneira mais coerente, do ponto de vista do desenvolvimento econômico. A partir de então, pode-se ver mais claramente a relação entre o governo autoritário stalinista e as manifestações da esfera pública.

Roth-Ey e Zakharova (2015), ao mencionarem o paradoxo entre esfera pública e o governo socialista, explicam que os bolcheviques eram da opinião de que a esfera pública não deveria ter autonomia e que tudo deveria ser controlado pelo coletivo. Além disso, o termo “privado” caiu em desuso por ser muito associado à sociedade burguesa, sendo então substituído pelo “pessoal”; e o que era “público” passa então a ser considerado também “comum”.

Sendo um Estado onde existia apenas um partido político, um controle centralizado da economia e monopólios na educação, mídia e cultura, a União Soviética funcionava, claramente, de maneira totalitária (CHIABURU, 2015, p. 3). Quanto à liberdade de expressão, Isaiah (2004, p.4-5) considera que, na história moderna da Rússia, o único momento livre de censura foi o período entre fevereiro e outubro de 1917.

Porém, isso não significava que o governo soviético tinha total controle sobre a vida pública e privada de cada um de seus cidadãos. Isto é, a sociedade e a cultura soviéticas não podem ser generalizadas a ponto de se acreditar que eram completamente dependentes da política. Ainda que essa última definisse muitos dos caminhos percorridos pela mídia, ela não era totalmente eficiente em seu controle. Na realidade, não faltavam atividades livres da gestão do Estado, onde o sujeito podia usufruir de uma certa liberdade; embora essas atividades tenham sido mais comuns nas últimas décadas de existência da União (ZDRAVOMYSLOVA; VORONKOV, 2002, p.52).

Quanto à esfera pública soviética, Zdravomyslova e Voronkov (2002, p.49) afirmam que ela podia ser dividida em duas versões, sendo uma delas a oficial e a outra a informal.

A esfera pública oficial é a mais conhecida quando se fala em União Soviética, onde o governo determinava as regras de conduta e interação nos *kollektiv* com o objetivo de desenvolver um tipo ideal de indivíduo soviético, que agisse em função da coletividade. Essas práticas se deram no início dos anos 1920, quando a ideologia coletivista diminuiu a esfera privada a um mínimo, visto que a aparição dos *kollektiv* enquanto esfera pública oficial acabou absorvendo-a (ZDRAVOMYSLOVA; VORONKOV, 2002, p.56).

Como Habermas já havia demonstrado, cada sociedade seguindo modelos econômicos específicos, criou espaços apropriados para o desenvolvimento da esfera pública, sendo eles físicos ou midiáticos. O modelo dos *kollektiv* surgiram justamente para suprir as necessidades de sociabilidade do sistema socialista.

Os coletivos soviéticos eram parte essencial da constituição dessa nova sociedade pois garantiam diversos interesses sociais e econômicos, como a ocupação do tempo livre dos indivíduos e a distribuição e o uso de recursos (KHARKHORDIN, 1999, p.93-94).

Cada *kollektiv* visava a integração e mediação de grupos diversos, sendo que o cidadão soviético era introduzido a eles aos sete anos de idade como um Pequeno Outubroista (*Oktyabryata*), em seguida passava a integrar os Jovens Pioneiros, dos nove aos 15 anos, e permanecia na União da Juventude Comunista (ou Komsomol) até os 28 anos de idade. Esses grupos organizavam reuniões entre pessoas cuja única semelhança era a faixa etária, de modo que o objetivo era estimular a socialização e a interdependência dos indivíduos a partir da discussão das normas e tradições soviéticas (HAHN, 1969, p.223-224).

Os *kollektiv* promoviam uma vigilância mútua baseada no debate da vida pessoal e do cotidiano de seus membros, ou seja, tanto a vida profissional quanto a familiar era, de certa forma, controlada por essas instituições. Segundo Zdravomyslova e Voronkov (2002, p.51), os *kollektiv* ligados ao trabalho eram um sistema paternalista de integração social que não apenas cuidava da produção de bens de consumo, mas supervisionava também a vida pessoal de seus membros, tendo como justificativa o papel de ensinar, esclarecer e oferecer suporte.

Na década de 1950, têm-se notícia do surgimento de uma esfera pública informal, coincidindo com o fim do stalinismo. Novas reflexões foram propostas após o XX Congresso do Partido em 1956, onde surgiram muitas críticas ao que vinha sendo feito durante o governo de Stálin.

Essas discussões possibilitaram uma reconsideração da realidade social soviética. A partir de então, de acordo com Zdravomyslova e Voronkov (2002, p.57), pensava-se que a vida real, ou privada, não devia ser discutida dentro da esfera pública oficial mas, por outro lado, o Degelo de Khrushchev proporcionou uma diminuição das críticas aos indivíduos.

Além da questão da censura e do controle que foram afrouxados, houve também um fator social importante que contribuiu para o aparecimento de uma esfera pública informal. Com o avanço da industrialização das cidades e a falta de alojamento para as pessoas, foi criada uma política que previa a ocupação de quartos vagos em apartamentos. Sendo assim, se uma família possuísse cômodos vagos em sua casa, ela era forçada a limitar seu espaço de maneira que uma outra pessoa pudesse habitá-lo. Normalmente esses cômodos eram ocupados por camponeses recém-chegados e trabalhadores realojados (ZDRAVOMYSLOVA; VORONKOV, 2002, p.56).

Isso tudo acabou gerando um aumento na construção civil durante a década de 1950, e conseqüentemente, um aumento de espaços físicos inicialmente dedicados à esfera privada (ZDRAVOMYSLOVA; VORONKOV, 2002, p.57). Os novos *flats* proporcionavam agora um local onde as pessoas podiam se reunir e conversar longe da vigilância dos *kollektiv*.

Entretanto, os apartamentos eram apenas mais um dos lugares que constituíam a esfera pública informal. Nos anos 1960, houve um renascimento dos clubes. Lugares como sindicatos de artistas, associações de esportes e outras instituições voltadas para o lazer acabaram se tornando coletivos improvisados, de modo que lá se realizavam atividades antes promovidas apenas pelo Estado; a diferença é que nesses novos espaços as pessoas se agrupavam devido aos interesses em comum (ZDRAVOMYSLOVA; VORONKOV, 2002, p.57).

Ainda assim, os *kollektiv* continuaram a existir durante toda a história da União Soviética. Kharkhordin (1999, p.75) mostra que, em 1984, havia em média 2,5 milhões desses grupos, que se reuniam regularmente em fábricas, escritórios, fazendas etc. Porém, esses espaços começaram a disputar seu lugar, não só com a

esfera pública informal, mas também com a mídia - também fomentada pelo governo -, no que diz respeito à sua função de educar e fornecer entretenimento às pessoas.

### 2.3.1 Instituições soviéticas

Embora pareça que essas formas de entretenimento patrocinadas pelo Estado sejam algo que surgiu após a Revolução de 1917, como uma maneira de controle da cultura consumida pela população, Tsipursky (2016, p.18) afirma que há registros desse tipo de atividade desde as últimas décadas do século XIX. Teatros e casas de cultura populares, chamadas de *narodnye doma*, eram financiadas por industrialistas, filantropos e membros da *intelligentsia*, a fim de promover uma recreação saudável às classes mais baixas, evitando que essas pessoas dedicassem seu tempo à bebida. A partir dos conflitos de 1905, grupos de trabalhadores começaram a surgir de maneira discreta, geralmente com a ajuda de alguns poucos membros mais instruídos.

Durante a Guerra Civil, o Partido bolchevique deu-se conta de que a promoção de atividades culturais era importante para manter a população engajada com o novo regime.

Após a Revolução, os bolcheviques continuaram e fortaleceram a tradição de fomentar espaços públicos voltados para o lazer, porém, agora esses espaços se alinharam com os objetivos do governo para com a população, que eram: promover a ideologia comunista, a lealdade ao partido e o patriotismo, ao mesmo tempo em que transformavam a cultura tradicional eslava em uma que fosse apropriada à essa nova sociedade (TSIPURSKY, 2016, p.20).

As instituições governamentais voltadas para a recreação não se concentravam somente nas grandes cidades. O Ministério da Cultura e outros órgãos do governo instalados nas províncias criaram as Casas de Arte Folclórica (*Dom narodnogo tvorchestva*) e as Casas das Artes Amadoras, ao passo que, nas áreas rurais, os clubes eram administrados pelos conselhos locais e coletivos agrários. Na primavera e outono, os municípios organizavam palcos e pistas de dança nos “parques de cultura e lazer” (*parki kul'tury i otdykha*), onde eram realizadas apresentações de artistas profissionais e amadores (TSIPURSKY, 2016, p.22).

As atividades amadoras eram incentivadas nos clubes e *kollektiv*. De acordo com Tsiursky (2016, p.22), era possível aprender, praticar e performar peças de música, teatro, dança e outras formas de expressão artística; sempre guiados por uma pessoa mais instruída nas artes. A União Soviética tinha como uma de suas características principais o incentivo às atividades criativas - ainda que muita censura e padrões estéticos fossem impostos às artes - , ao passo que os outros países acabavam suprimindo essas práticas devido à alienação capitalista (KHARKHORDIN, 1999, p.191).

As atividades de recreação realizadas nesses lugares não serviam somente para fazer as pessoas socializarem e ocuparem seu tempo, havia um objetivo de cunho ideológico a ser cumprido: O Comissariado da Educação acreditava que a participação em *kollektiv* eliminaria qualquer sinal de individualismo burguês, uma vez que a socialização constante permitiria o desenvolvimento de um indivíduo coletivista (KHARKHORDIN, 1999, p.190).

Segundo Kharkhordin (1999, p.87), em 1975 foram contabilizados 16 tipos de coletivos na União Soviética. Entre eles, havia os voltados para a família como um todo, que tinham como objetivo a criação dos filhos dentro dos princípios comunistas; os voltados às crianças de diferentes idades escolares; os coletivos que visavam a produção em diferentes áreas - industrial, agrícola e acadêmica, por exemplo -; e os destinados ao lazer, como esporte e turismo.

Nos anos 1940 e 1950, o governo stalinista começou a travar uma batalha contra a cultura ocidental no que diz respeito não somente à ideologia, mas à estética e ao consumo da arte. As instituições passaram a educar as pessoas de modo a construir uma sociedade politizada, disciplinada e que rejeitasse os traços culturais do ocidente (TSIPURSKY, 2016, p.49-50).

Para realizar essa missão, o governo investiu em infraestrutura. As instituições voltadas para a cultura e o lazer desenvolveram programas para ajudar na educação cultural e estética de seus participantes. Isso significa que, embora as atividades artísticas praticadas nesses lugares fossem amadoras, elas não eram livres de ideologia.

Quanto ao Komsomol, enquanto organização extremamente ativa e importante para a aplicação dos valores soviéticos, foram decididas algumas metas para seus membros. Segundo Tsiursky (2016, p.148), os jovens teriam que aprender a dançar - de uma maneira não-ocidental -, eles frequentariam o cinema

uma vez por semana; o teatro, uma ou duas vezes por mês; o museu, pelo menos uma vez ao ano, e a leitura deveria ser diária. Além do trabalho intelectual, cada membro deveria dedicar algumas horas à construção de projetos relevantes para essa nova “marcha da cultura”. Dos membros mais bem-educados, exigia-se que passassem por um treinamento e em seguida, que trabalhassem como tutores.

Entre os anos de 1957 e 1958, cada Komsomol local recebeu a meta de realizar grupos amadores, clubes da juventude e festivais de filmes. Somente na Basquíria, o Komsomol se prontificou a construir 150 novos clubes, renovar 300 deles já existentes e comprar novos equipamentos. Esse esforço regional foi reconhecido quando o governo produziu manuais de instrução baseados no bom trabalho realizado na Basquíria.

De uma maneira geral, no ano de 1958, o Komsomol construiu, por todo o país, 25 mil clubes e espaços voltados à atividade cultural; reformou 40 mil dos prédios antigos e capacitou mais de 30 mil funcionários (TSIPURSKY, 2016, p.148-149).

Dentro dos clubes, a tarefa de educar as pessoas para a nova sociedade soviética ficava por conta das chamadas Universidades da Cultura, que ofereciam cursos a preços acessíveis sobre temas culturais. Os cursos eram voltados à diferentes temas, como o estudo de música clássica, música soviética, teoria musical, estética Marxista-Leninista, e políticas culturais do Partido. Tsipursky (2016, p.151) menciona dois cursos em seus exemplos: “Danças de salão moderna e a luta contra a influência estrangeira na dança” e “Crítica à visão reacionária dos teóricos da arte burguesa”.

Sendo assim, os *kollektiv* tratavam de uma gama muito extensa de assuntos, com diferentes graus de instrução. Mas ainda que estes representassem uma parte importante da recreação e socialização soviética, eles não eram as únicas instituições a serem financiadas pelo Estado. A União Soviética subsidiou também teatros, óperas e editoras regionais a fim de suprir uma demanda popular.

Ao mesmo tempo em que os espaços de lazer se desenvolviam, as mídias também iam ganhando seu espaço. Como já mencionado anteriormente, o governo soviético tentou combater o analfabetismo desde o início e, ainda que ele não tenha sido erradicado totalmente nas primeiras décadas da União Soviética, essa empreitada resultou em um aumento no consumo de materiais impressos. As livrarias possuíam quase mais frequentadores que produtos, e os jornais como o

*Pravda* e o *Izvestiya* desapareciam dos quiosques em poucos minutos (ISAIAH, 2004, p.21).

Não somente os jornais e livros se tornaram muito populares na União Soviética, mas também o rádio, a televisão e o cinema. Para Negt e Kluge (1993, p.100), do ponto de vista da comunicação, uma conversa entre duas pessoas não consegue competir com alcance que possui o rádio ou a televisão.

Por outro lado, Mansurov (1978, p.101) diz que os centros culturais e as mídias não competiam entre si, mas se complementavam; embora as pessoas tivessem uma inclinação a preferir um tipo de recreação e informação - seja nos *kollektiv* ou nas mídias - que fosse rápido, divertido e criativo. Reconhecendo o potencial da comunicação de massa, a União Soviética investiu bastante nesses meios desde o princípio.

### 2.3.2 A mídia pós-revolucionária

As mudanças na comunicação russa se deram assim que o governo czarista caiu, em 1917. Para começar, o governo bolchevique baixou o preço da produção dos periódicos e os espalhou por todo o país, de modo que todos pudessem ter acesso às notícias oficiais do governo. Segundo Roth-Ey e Zakharova (2015), no final dos anos 1920, os preços eram quatro vezes menores do que antes da guerra e, a taxa de distribuição, duas vezes e meia mais alta.

Entretanto, nas primeiras décadas do governo soviético, a taxa de alfabetização ainda era muito baixa, pois as medidas de erradicação do analfabetismo ainda estavam sendo tomadas. O governo então teve que criar meios para impulsionar a comunicação e se desviar desse impasse. Como o rádio ainda estava um pouco longe de ser um objeto popular em todas as casas, era comum que as suas emissões fossem transmitidas por alto-falantes e pessoas alfabetizadas trabalhavam como leitores públicos de jornal (ROTH-EY; ZAKHAROVA, 2013).

Faulkner (2017, p.67) diz que o primeiro jornal socialista russo - o *Iskra* - foi fundado por Lênin em 1901, que foi editor do jornal por três anos, chegando a produzir 51 edições. Depois disso o jornal durou apenas mais dois anos, tendo sua última edição produzida em 1905.

Depois de ter o regime socialista devidamente instalado, muitos outros jornais financiados pelo governo surgiram. Entretanto, diferentemente dos países capitalistas, as mídias socialistas não concorriam entre si do ponto de vista do lucro.

Mansurov (1978, p.101) afirma que existia sim, uma certa competição, entretanto, ela se limitava aos princípios da estética, política e moral, que os incentivava a buscar sempre a melhoria da apresentação e difusão do conteúdo. Entretanto, quanto ao conteúdo, pode-se dizer que havia um tipo de divisão do trabalho, por exemplo: O *Pravda*, de 1912, cobria as atividades do Partido; o *Izvestia*, surgido em 1917, se ocupava das instituições estatais, etc.

Durante a primeira metade do século XX, a mídia impressa era mais acessível para a população soviética, mas, como sempre, a população rural ainda tinha dificuldades para receber os jornais, uma vez que os pequenos vilarejos ficavam a pelo menos dez quilômetros de distância das agências de correios que se ocupavam da distribuição.

A relação da população rural com o rádio também não era muito diferente. Têm-se notícia de que, em 1947, mais da metade da população soviética habitava áreas rurais, e apenas 20% dela possuía um aparelho de rádio em casa. A situação dessas pessoas com a comunicação de massa só melhorou após a morte de Stálin.

Durante os anos 1950, houve uma grande mudança na comunicação de massa soviética: as transmissões passaram a ser sem fio, e agora era possível escolher entre ouvir as rádios nacionais e internacionais. Além disso, houve uma popularização do rádio transistorizado e dos aparelhos de televisão que coincidiu com o aumento da urbanização da população. Assim, na década de 1970, o rádio se encontrava em todos os lares soviéticos, contabilizando 95 milhões de aparelhos (ROTH-EY; ZAKHAROVA, 2015, p.7-8).

Embora o campo estivesse quase sempre um passo atrás das novas tecnologias voltada para a comunicação, as cidades soviéticas evoluíam rapidamente nesse quesito.

Bönker (2015, p.2) conta que na União Soviética, os aparelhos de TV se espalharam tão rapidamente quanto na Alemanha ocidental e oriental e, já na década de 1950, assistir TV fazia parte da rotina das pessoas em cidades como Moscou e Leningrado. Nessa época, muitos estudos começaram a surgir para inventariar os diferentes grupos de telespectadores.

Um desses estudos datado de 1965, mostra que homens empregados dedicavam 5,9 horas de TV por semana, ao passo que as mulheres empregadas assistiam apenas 3,7 horas. Essa média oscilava entre 7 a 10 horas por semana na Ucrânia. Ao rádio, eram dedicadas entre 3,9 e 6,2 horas por semana, dependendo do público e da sua escolaridade.

Nos anos 1960, a televisão constituía uma parte importante do tempo vago dos trabalhadores, sendo a segunda atividade de lazer preferida e perdendo somente para os encontros entre amigos. Na década de 1980, a televisão só perdia para as horas passadas trabalhando e dormindo, chegando a 14,5 horas semanais entre o público masculino e 10,6 entre o público feminino (BÖNKER, 2015, p.3).

Durante os anos 1960, não só os aparelhos de TV se tornaram mais comuns dentro das casas, como também havia mais variedade na programação, pois finalmente os líderes do partido reconheceram a importância e o potencial desse meio de comunicação (BÖNKER, 2015, p. 3).

A partir de então, a televisão passou a fazer parte da mobília e do modo de vida da população, influenciando fortemente a cultura de massa e facilitando a comunicação vertical entre o governo, a audiência e os funcionários das emissoras. Muitas cartas eram trocadas entre essas três categorias, principalmente para tratar de temas como o entretenimento, estética de filmes e programas, cortes de cabelo e roupas das apresentadoras (BÖNKER, 2015, p.5).

Diferentemente das emissoras públicas do bloco Ocidental, para Negt e Kluge (1993, p.100), as emissoras estatais deveriam proteger os telespectadores da grande indústria televisiva estrangeira, logo, algumas restrições eram impostas nas programações. Essas restrições acabavam limitando o potencial comunicacional das emissões, visto que elas deveriam tratar de conteúdos mais universais.

Então, embora a ideia inicial do governo para com a televisão era de utilizá-la como mais uma ferramenta de educação para o novo cidadão soviético, porém, Bönker (2015, p.4) afirma que, no final da década de 1960, ela se tornou mais um meio para atender as demandas populares de entretenimento. Isso significa que o Partido passou a levar em consideração os desejos e preferências dos telespectadores.

Ainda assim, os meios de comunicação foram uma parte importante na missão soviética de incitar o comprometimento, e regularizar as percepções

individuais com as coletivas. Para isso, a principal tática era utilizar programas e filmes que apelassem para as emoções das pessoas (BÖNKER, 2015, p.6).

Paperno (2009, p.146) publica em seu livro alguns trechos do diário de uma senhora chamada Evgeniia Kiseleva, que mostra como a televisão foi uma parte importante de sua vida. Tendo uma família cada vez mais desintegrada, Kiseleva tinha em sua televisão a companhia que precisava, e em sua velhice, a senhora retratou o impacto do aparelho e das emissões em sua vida privada.

Nas passagens do diário de Kiseleva, fica claro a influência da política e do Estado em seu cotidiano. Algo que só se tornou possível graças ao canal de comunicação criado pela televisão, que serviu aos interesses do governo soviético.

Toda essa revolução na comunicação acabou contribuindo para a mudança da esfera pública soviética. Como já discutido anteriormente, nos anos 1960 e 1970, o *boom* da construção civil foi uma das causas da retração da esfera pública soviética oficial, já que as pessoas passaram a se reunir dentro dos novos apartamentos. Entretanto a televisão e o rádio, fazendo cada vez mais parte das casas, foram responsáveis por um fortalecimento da esfera privada. Agora, as pessoas trocavam as atividades de recreação pela opção de se distrair em casa (BÖNKER, 2015, p. 1).

Mansurov (1978, p.103) lista os tipos de recreação preferidos da população adulta de Leningrado entre os anos de 1966 e 1967, que em ordem decrescente seriam: o jornal, o rádio, a televisão, os livros, as revistas, o teatro, os museus, as exposições, o cinema, as livrarias, as Casas de cultura e, por fim, a interação com os colegas de trabalho e a família.

Pode-se notar que os meios de comunicação estavam entre os primeiros da lista de preferências. Na tabela seguinte, Mansurov mostra a popularidade dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, jornais, revistas e livros) entre alguns grupos etários. Podemos observar que os mais populares entre todas as faixas etárias e sexos se revezam entre jornal, rádio e TV; as revistas e os livros vinham por último na preferência.

**Figura 1** - Tabela de meios de comunicação preferidos em Moscou, no período de 1966 a 1968, separados por faixa etária e sexo

**Tableau 2 — Moyen de communication de masse préféré selon le groupe d'âges et le sexe, Moscou, 1966-1968**

ordre de préférence	hommes groupe d'âges			femmes groupe d'âges		
	19-24	25-40	41-55	19-24	25-40	41-55
1	radio	journal	journal	télévision	journal	télévision
2	télévision	télévision	télévision	radio	télévision	journal
3	journal	radio	radio	journal	radio	magazine
4	magazine	magazine	magazine	magazine	magazine	radio
5	livre	livre	livre	livre	livre	livre

Fonte: Mansurov, 1978, p.89

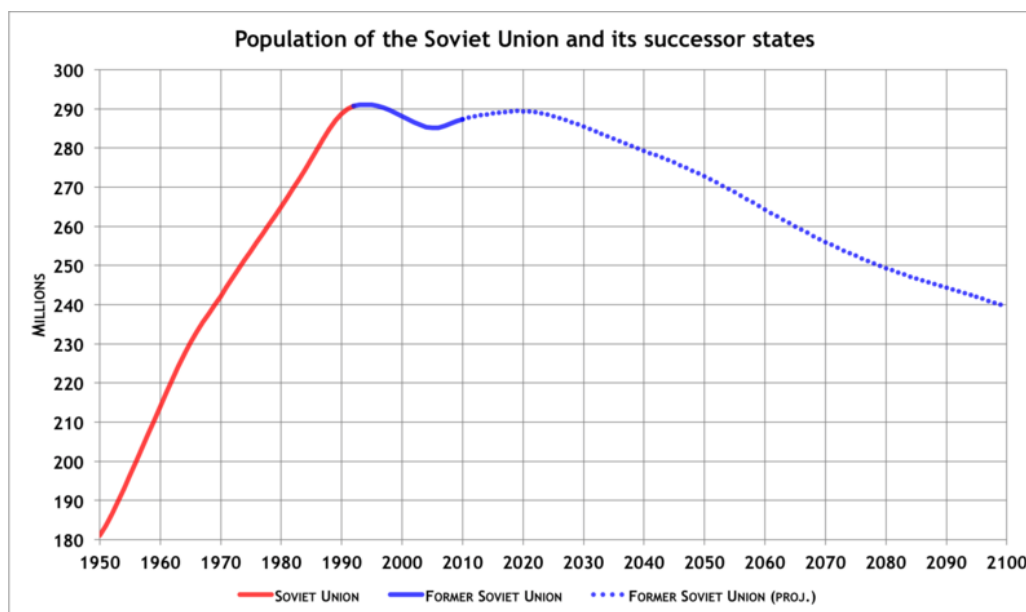
**Figura 2** - Tradução da Figura 1

**Tabela 2 - Meio de comunicação de massa preferido segundo a faixa etária e o sexo, Moscou, 1966-1968**

Ordem de preferência	Faixa etária masculina			Faixa etária feminina		
	19-24	25-40	41-55	19-24	25-40	41-55
1	rádio	jornal	jornal	televisão	jornal	televisão
2	televisão	televisão	televisão	rádio	televisão	jornal
3	jornal	rádio	rádio	jornal	rádio	revista
4	revista	revista	revista	revista	revista	rádio
5	livro	livro	livro	livro	livro	livro

Fonte: Traduzido pela autora.

Mansurov (1978, p.87) ainda informa que, na metade da década de 1970, existiam 8.172 jornais e 7.123 revistas; havia 110 milhões de aparelhos de rádio e 55 milhões de televisores. Quanto aos espaços públicos de entretenimento, nessa época, contava-se com 154.800 salas de cinema, 130.700 bibliotecas públicas, 134.300 clubes, 1.259 museus e 564 teatros. Tudo isso para uma média de 250 milhões de pessoas - como mostra o gráfico abaixo -, que eram frequentadores regulares desses estabelecimentos.

**Figura 3** - População da União Soviética e seus Estados sucessores

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Population\\_of\\_former\\_USSR.PNG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Population_of_former_USSR.PNG)

Tanto quanto a produção de livros e de programas televisivos, a indústria cinematográfica soviética era muito expressiva desde os primórdios do regime. Na verdade, segundo Toeplitz (1968, p.4), quando falamos na hierarquia das artes nos países que constituíam a União Soviética, o cinema era mais valorizado lá do que nos países ocidentais. Isso se deu, em grande parte, pelo discurso em que Lênin declarava que o cinema era a arte mais importante, principalmente pelo seu potencial em influenciar e educar as massas.

No final da década de 1930, poucos países possuíam uma produção cinematográfica significativa, sendo eles: França, Itália, Alemanha, Reino Unido, Estados Unidos e a União Soviética. Entretanto, por causa da Segunda Guerra Mundial e de suas disputas ideológicas, a importação de filmes alemães, por exemplo, não era muito estimulada. Havia também pouco interesse internacional nos filmes soviéticos com som, assim, a maior parte dos filmes vistos no mundo eram americanos, franceses ou italianos (TOEPLITZ, 1968, p.2).

Os filmes estrangeiros tinham muito público na União Soviética, e muitos deles acabaram entrando em território soviético porque eram espólios de guerra. Os soviéticos gostavam especialmente dos filmes de Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford (TO..., 2017), pois os filmes estrangeiros tinham mais apelo do que os filmes vanguardistas que eram produzidos no começo do século XX.

Porém, essa competição ocidental foi essencial para que a União Soviética se tornasse um grande concorrente também na sétima arte.

## 2.4 Josef Stálin

Antes de discutir sobre a produção audiovisual soviética, é preciso contextualizar as diferentes fases dos governos que precederam a chamada Era da Estagnação, comandada por Leonid Brejnev. Afinal, foi nessa época que a produtividade da indústria de animação se tornou realmente significativa, produzindo diversos desenhos animados que se tornaram símbolos nacionais.

O estudo das fases antecedentes ao governo de Brejnev servirão de base para a discussão das diferentes influências políticas nas produções culturais soviéticas através do século XX.

Sabe-se que desde o final da Revolução de Outubro existiram tentativas de centralizar o poder do partido bolchevique, entretanto, foi apenas em 1921 que foi instaurado o seu monopólio. Isso se deu a partir da interdição de partidos diferentes, aliado à decisão de prender ou exilar líderes políticos opositores (REES, 2004, p.7).

Durante o governo leninista, o Partido era gerido de maneira a manter uma boa relação com o povo. A liderança e a tomada de decisões era aberta para os seus membros, o que garantia seu fortalecimento e de suas instituições (THATCHER, 2011, p.10).

Um dos fatores que possibilitou o estabelecimento do poder foi a criação do Politburo em 1919. O Politburo funcionou como o principal órgão de regulamentação das tomadas de decisões do Partido Comunista, e seus membros eram componentes do Comitê Central. Inclusive, após 1922, o líder do Comitê Central era também líder do Politburo, e essa responsabilidade recaía, naturalmente, sob o Secretário Geral do Partido (REES, 2004, p.23).

Segundo Rees (2004, p.24), o Politburo se ocupava da indústria pesada, agricultura, transporte, segurança interna, defesa e das políticas internacionais. Isso significa que, sendo o Secretário Geral do Partido o líder tanto desse órgão quanto do Comitê, ele interferia diretamente nesses assuntos, além de vários outros.

Após a morte de Lênin, Stálin consolidou seu poder dentro e fora do Politburo, enquanto Secretário Geral. Para Rees (2004, p.24), a relevância e

autonomia do Politburo durou até o ano de 1932. Depois disso, a palavra final de Stálin era tão importante quanto a deliberação coletiva do órgão. A essa altura, Stálin já era Secretário Geral havia 10 anos, e seu controle se estendia ao Orgburo (que regulava a organização do trabalho) e o Secretariado do Comitê Geral (responsável pela administração do Partido). O ponto de mudança para o Politburo foi quando, em 1933, ele foi rebaixado de uma instituição de deliberação, para um mero órgão consultivo (REES, 2004, p.27).

A transformação do Politburo em órgão consultivo coincidiu com o estabelecimento do poder ditatorial de Stalin - quando ele acabou se distanciando do princípio de coletividade existente no Partido - e do começo do período do “culto à personalidade” (THATCHER, 2011, p.10). A partir do começo da década de 1930, Stalin passou se envolver em diversos assuntos estatais de maneira direta e também indireta, a partir da indicação de pessoas de sua confiança para cargos altos, que tivessem poder de deliberação. Dessa maneira, seu controle se estendia a todas as áreas imagináveis, embora o processo de tomada de decisão na União Soviética tenha se tornado cada vez mais fragmentado, em consequência disso.

Como exemplo dessa fragmentação, Rees (2004, p.51-52) menciona algumas áreas que eram administradas por instituições diferentes. No plano da economia, a gerência era papel do Conselho de Trabalho e Defesa (*Sovnarkom-STO*), entretanto o Comitê Estatal de Planejamento (*Gosplan*), o Comissariado do Povo de Economia (*Narkomfin*) e o Banco Central (*Gosbank*) também davam seu parecer. A agricultura era comandada pelo Comissariado do Povo para a Agricultura (*Narkomzem*) e pelo Comissariado do Povo para as Fazendas Estatais (*Narkomsovkhoz*, e a indústria, por sua vez estava sob o comando do Vesenka e do Comissariado do Povo para a Indústria Pesada (*Narkomtyazhprom*).

Ao longo do tempo, os interesses de Stalin oscilaram entre uma área e outra. No começo ele acompanhou a economia de perto, estando intimamente ligado ao primeiro Plano Quinquenal e às coletivizações. Entre 1934–35 sua influência chegou ao setor ferroviário, causando um aumento nos investimentos (REES, 2004, p.51-52). Além disso, Stalin também acompanhou de perto as políticas para a Agricultura, embora Thatcher (2011, p.11) afirme que ele não tenha visitado o campo desde 1928, a Defesa e a Segurança Interna. Outras decisões relevantes para a União Soviética tomadas por Stalin nessa época, foi quanto ao fim do racionamento de

comida em 1935 e a adoção do realismo socialista como ideal artístico em 1934 (REES, 2004, p.53).

Contudo, a imposição do realismo socialista nas artes se deu após uma longa caminhada em direção à censura. Em 1928 surgia a RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários), uma importante aliada ao objetivo de revolução cultural que surgiu com os Plano Quinquenal. Segundo Figes (2017, p.567), o Plano Quinquenal ia além da esfera econômica: ele visava transformar a União Soviética em uma nação industrializada e avançada, onde o poder pertencia à classe operária como um todo. Sendo assim, a função da RAPP era extinguir todo o tipo de literatura de vanguarda de esquerda, que não promovesse a luta de classes, afinal esse material era considerado “burguês”.

De acordo com os propósitos do Plano Quinquenal para as artes, os artistas deveriam produzir de maneira que estimulassem a consciência do proletariado em prol da construção do socialismo. Logo, o material deveria ser positivo e de fácil entendimento. Idealmente, o modelo desse plano era Maksim Gorki, considerado um escritor proletário por excelência (FIGES, p. 569).

Para atingir esse objetivo, foram recrutados em torno de 10 mil escritores do chão de fábrica, para que fossem treinados pela RAPP para produzir material literário para a imprensa. O aspecto inconveniente disso era a qualidade de escrita, que segundo Gorki, era muito baixa.

Entretanto, a RAPP e outros grupos literários independentes foram extinguidos pelo Comitê Geral em 1932, assumindo então a União dos Escritores. Em outubro desse mesmo ano, Stalin, membros importantes do Kremlin, funcionários públicos e mais cinquenta escritores se reuniram na casa de Gorki para discutir o que viria a ser a doutrina do realismo socialista em 1934. Nessa época, ainda não era claro que essa discussão se tornaria uma “ortodoxia regimental para todos os artistas da União Soviética” (FIGES, p.570).

Para Gorki, o realismo socialista viria para conectar o realismo do século XIX e o romantismo revolucionário oriundo da Revolução. Por outro lado, para Stalin, mais do que um retrato da realidade simples do cotidiano soviético e o heroísmo revolucionário, os artistas deveriam pintar o ideal da vida soviética a ser atingido (FIGES, p.570).

Todas essas regras impostas às artes, evidentemente, acabavam limitando a criatividade. Havia um cânone a ser seguido, e esse cânone era feito a partir do

próprio folclore do Partido (FIGES, p. 571). Em 1952, o Primeiro Ministro Georgi Malenkov também criticaria a falta de imaginação e a mediocridade da produção artística soviética no XIX Congresso do Partido, no que Chiaburu (2015, p.22) considera como um prelúdio ao Degelo de Khrushchev. Nessa ocasião, o Primeiro Ministro e mais alguns intelectuais mostraram sua preocupação para com as artes que falhavam em engajar o público com seus personagens estereotipados, o didatismo excessivo e os roteiros fracos (REID, 1997, p.177).

Assim, Stalin e os diversos líderes indicados por ele mesmo controlavam todas as áreas imagináveis da administração estatal, o que feria os princípios leninistas de governo. Toda essa desobediência era consequência do culto à personalidade, que se fortaleceu no período entre 1935 e 1938. A partir daí, Thatcher (2011, p.10) conta que Stalin se distanciou gradualmente da realidade, ao mesmo tempo em que promovia sua liderança inquestionável e infringia as leis. Os membros da elite política passaram a achar seu comportamento cada vez mais insustentável, principalmente nos seus últimos anos de vida.

## 2.5 Nikita Khrushchev

Após a morte de Stalin, Nikita Khrushchev assumiu o posto de Secretário Geral do Partido em 1953, e tornou-se também Primeiro Ministro da União Soviética em 1958. O governo de Khrushchev foi marcado por eventos importantes para a história mundial, como a tensa escalada da Guerra Fria, que resultou na Crise dos Mísseis de Cuba e o início da corrida espacial.

Logo no início de seu governo, Khrushchev dava indícios de que um período memorável da União Soviética estava para começar. Em 1956, no XX Congresso do Partido, ele denunciou o culto à personalidade e os crimes de Stalin no seu célebre Discurso Secreto.

As denúncias foram feitas a partir da idéia leninista de liderança, que estavam completamente distorcidas sob o governo de Stalin. Para Khrushchev, embora Lênin tenha sido um líder exemplar, ele jamais tomava para si todo o reconhecimento. Assim como os esforços para a construção da nova nação eram coletivos, o mérito também o era. Logo, idealmente, o Partido Comunista deveria voltar a se aproximar das massas a partir dessa nova fase (THATCHER, 2011, p.10).

A impressão que se tinha era que Khrushchev desejava ser um líder aos moldes de Lênin: Evitando o culto à personalidade, se aproximando do povo e conhecendo suas necessidades, não importando se estivessem no campo ou nas cidades. Além disso, o objetivo era que a sua agenda política fosse planejada em consenso com o Comitê Central (THATCHER, 2011, p.11).

De início, os espectadores do Congresso receberam as críticas com dificuldade em aceitar a sua própria culpa. Porém, segundo Thatcher (2011, p.12), a persistência em retornar aos princípios leninistas fez com que o Partido se renovasse, tornando-se mais apelativo à população. Em 1961, já havia uma mudança de rumo muito clara em direção ao comunismo, o que gerou elogios da parte de Khrushchev (THATCHER, 2011, p.12).

Enquanto Stalin se preocupou majoritariamente com as políticas internacionais e de defesa, Khrushchev se mostrou interessado em melhorar as condições de vida da população. Thatcher (2011, p.20) afirma que isso se deu em razão de como a Segunda Guerra - chamada de Grande Guerra Patriótica pelos soviéticos - afetou o então Secretário Geral. Khrushchev pensava que, após todo o sofrimento trazido pela guerra, a população deveria ser recompensada tanto em bens materiais quanto em tratamento. O que significou uma mudança na forma em que o governo via as pessoas: Se no governo stalinista o povo era uma ameaça em potencial, agora ele era parte do próprio governo.

Essa mudança de ponto de vista serviu também para o relacionamento entre o governo e os artistas, principalmente os escritores. Chiaburu (2015, p.23) relata que, segundo contemporâneos, em 1953 a literatura soviética carecia de conflitos humanos mais interessantes pois o realismo socialista e sua linguagem didática eram um impedimento para a criação de enredos mais cativantes. Os livros deveriam passar a educar a partir do apelo para a emoção, e não pela simples documentação ideologicamente correta dos eventos.

Sendo assim, muitos autores que sofreram com o expurgo cultural entre os anos de 1946 e 1948 puderam retomar suas vidas, e seus trabalhos foram reapresentados ao público soviético. Isso se deu também com as obras de artes que estavam longe das vistas do público por serem de vanguarda soviética ou de artistas europeus modernistas e que, agora, voltavam aos museus (CHIABURU, 2015, p.10).

Ainda assim, os oficiais do partido tinham suas dúvidas quanto à exposição dessas obras, até então, proibidas. Para eles, ou elas seriam de pouca relevância

para o público ou se tornariam exemplos da corrupção moral ocidental. Logo, para que as pessoas pudessem interpretar as obras da maneira que os oficiais esperavam, foram promovidas diversas discussões na Universidade Estadual de Moscou (CHIABURU, 2015, p.11).

Efetivamente, a reorganização da censura foi um dos grandes feitos culturais do governo de Nikita Khrushchev, afinal, essa atitude permitiu que os editores, escritores e diretores de cinema produzissem o que bem entendessem, tomando para si também toda a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso da obra (CHIABURU, 2015, p.29).

A desestalinização que se deu durante o Degelo visava eliminar qualquer resquício do governo anterior. Sendo assim, de acordo com Chiaburu (2015, p.24) muitas coisas mudaram entre 1953 e 1964: a relação com alguns países do ocidente melhorou, o Terror enquanto método de controle foi abolido, os presos políticos dos gulags foram libertados, a construção civil e a produção dos bens de consumo cresceram e as artes visuais foram libertadas das amarras do realismo socialista.

Dessa maneira, as vanguardas dos anos 1920 foram retomadas em detrimento do estilo exagerado e triunfal indicado por Stalin, influenciando principalmente o design e a arquitetura. A nova *intelligentsia* liderou a transformação cultural e estética nos anos 1950 e 1960, trazendo uma mistura que retomava o design funcionalista, ao construtivismo e ao modernismo internacional. De acordo com Reid (1997, p.178), a nova estética foi importante para rejuvenescer, impulsionar e dar uma identidade à ideologia Marxista-Leninista.

Porém, é justo mencionar que o governo khrushchevista não esteve sempre no clima de liberalismo cultural. Na verdade, ele demorou algum tempo até começar a funcionar dessa maneira. Hornsby (2011, p.61) relata que, embora não possa ser comparado ao período stalinista, houve mais prisões por dissidência sob Khrushchev do que na longa vigência de Brejnev, contando com 1.964 sentenciados apenas em 1957 - o penúltimo ano dessa investida. No total, estima-se que 3 mil pessoas tenham sido presas por dissidência.

As pessoas eram condenadas por uma série de atividades que eram consideradas dissidentes, como, por exemplo, a produção e distribuição de panfletos anti-soviéticos, a convocação para greves e protestos, a crítica a líderes do Partido e a formação de grupos políticos secretos.

Os primeiros anos de governo pós-Stalin foram marcados pela insegurança e pela luta contra a propaganda anti-Partido. A situação só começou a se tornar mais leve no fim dos anos 1950, quando a estratégia de combate às atividades dissidentes mudou. Com o passar do tempo, as autoridades perceberam que a população deveria ser trazida para o lado do governo de maneira mais branda e não por meio de coerção (HORNSBY, 2011, p.69). Isso se viu claramente na maneira em que a mídia lidava com os dissidentes: agora os jornais apelavam para uma provocação baseada no patriotismo e na moral, uma vez que os ataques diretos enquanto discurso já não funcionavam mais (HORNSBY, 2011, p.71).

Khrushchev e seus líderes tiveram de mudar algumas de suas concepções sobre a sociedade soviética do pós-guerra. Primeiro, os propósitos da sociedade não eram necessariamente os mesmos do Partido, e isso deveria ser levado em consideração antes da tomada de qualquer decisão que fosse (HORNSBY, 2011, p.69). E segundo, seria impossível ignorar a ascensão de uma nova *intelligentsia* que vinha influenciando a sociedade e a política. Khrushchev sabia que era importante a obtenção do apoio desse grupo para se distanciar de Stalin e se manter no poder.

Um outro fator importante que diferenciou os governos de Stalin e Khrushchev foram as viagens desse último para os países do bloco capitalista. Ao ver como as tecnologias ocidentais funcionavam em comparação com as soviéticas, foi possível concluir que o bloco socialista estava muito atrás nessa competição. Isso foi motivação suficiente para começar uma competição acirrada com o ocidente.

O progresso tecnológico foi extremamente importante para Khrushchev no que tangia à modernização da União Soviética, entretanto, a tarefa de se emparelhar com o ocidente nesse quesito parecia quase impossível, principalmente pela aparente falta de habilidade em aplicar a alta tecnologia dos programas espaciais em produtos cotidianos (AUTIO-SARASMO, 2011, p.133).

Apesar de ter feito com que a União Soviética progredisse em diversas áreas, Nikita Khrushchev acabou sendo tirado do poder em 1964 sob acusações de ter falhado nas políticas interna e externa. Ao interferir em setores nos quais tinha pouco conhecimento, como a agricultura, a diplomacia, a ciência e as artes, Khrushchev acabou gerando diversas crises governamentais (THATCHER, 2011, p.13).

As acusações mais graves alegavam que a relação de Khrushchev com o Comitê Central e o Presidium estavam comprometidas, uma vez que a comunicação direta entre esses órgãos e o Secretário Geral foi sendo dificultada em consequência do emprego de familiares e bajuladores como seu *entourage*, e também da retórica agressiva contra membros do Partido. Antes que Khrushchev se tornasse outro Stalin, o Politburo decidiu pela retirada do seu poder, substituindo-o por Leonid Brejnev (THATCHER, 2011, p.13).

## 2.6 Leonid Brejnev

Após um período de altos e baixos, Leonid Brejnev ocupou o posto de Nikita Khrushchev na liderança da União Soviética. Aqui acaba a Era do Degelo e inicia a chamada Era da Estagnação que durou de 1964 até 1982.

Na realidade, o que as pessoas esperavam do novo líder era a estabilidade das instituições e decisões consistentes nas políticas interna e externa. Isso significava para muitos a última esperança no sistema socialista. Assim, para atender as expectativas, uma das primeiras medidas a ser implementada foi a política da “estabilidade de quadros” que, no fim, apenas serviu para consolidar a sensação de estagnação.

Essa política consistia em congelar os funcionários do governo em seus postos, com o objetivo de construir uma rede de suporte a partir da fidelização dos funcionários. A eles eram garantidos seus cargos e seus privilégios em troca do apoio ao governo. Dessa maneira, a *nomenklatura*, veio a se estabelecer verdadeiramente como a casta dirigente da União Soviética (CHIABURU, 2015, p.39).

Se por um lado a “estabilidade de quadros” ajudou a organizar uma rede de apoiadores fiéis, por outro lado ela também causou impactos negativos no desenvolvimento político, econômico e cultural. Com a impossibilidade da renovação dos membros do governo, a União Soviética ficou conhecida nos países do bloco capitalista como uma gerontocracia, visto que, segundo Chiaburu (2015, p.40), a idade média dos líderes soviéticos em 1980 era de 69 anos. A autora ainda diz que, embora a maioria dos membros do governo Brejnev tenham se filiado ao Partido após 1953, apenas 17% pertenciam à geração *boomer*, o que significa que os

conhecimentos sobre política, economia e cultura dessas pessoas havia sido formado durante o governo stalinista.

Na pior das hipóteses, a União Soviética entraria apenas em uma fase de inércia, contudo, a “estabilidade de quadros” proporcionou um aumento na corrupção. Se neste momento os cargos políticos estavam assegurados, não havia mais porque temer as consequências do envolvimento com suborno, especulação e desvio de dinheiro (CHIABURU, 2015, p.40).

Apesar disso, a sensação de marasmo não foi a regra durante toda a vigência de Brejnev. No início as coisas pareciam estar fluindo bem. A economia progrediu entre o final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, e Brejnev foi capaz de manter o mesmo ritmo até o final dessa década, com a implementação das reformas econômicas do presidente do Conselho Soviético de Ministros, Alexei Kosygin (EGOROV, 2016).

Nos anos 1970, a riqueza da União Soviética se apoiava nos seus recursos naturais. Quando a OPEP causou o embargo do petróleo em 1973, devido à oposição de alguns países que apoiavam Israel na Guerra do Yom Kipur, deu-se origem à uma crise petrolífera que fez com que os barris de petróleo aumentassem até 20 vezes o seu preço. Nessa ocasião, a União Soviética se aproveitou da situação para vender petróleo bruto aos países europeus embargados, saindo pela tangente da crise (EGOROV, 2016).

Apesar dessa sorte, o resto da década de 1970 acabou não escapando do pessimismo econômico originado pela competição com os Estados Unidos, principalmente na área da ciência e na capacidade militar (AUTIO-SARASMO, 2016, p.87). Sob o comando de Brejnev, manteve-se o intuito de modernizar o Estado baseado nas políticas de Khrushchev de expandir o conhecimento tecnológico e implementar a automatização nas indústrias. Para esse fim, era necessário importar tecnologia do bloco ocidental, visto que a União Soviética por si só ainda não estava muito bem desenvolvida nesse campo. Khrushchev viu isso como uma oportunidade de se aproximar mais do ocidente e Brejnev foi capaz de estender a boa relação em seu governo (AUTIO-SARASMO, 2016, p.89).

Outro fator que levou a um período de relativa paz entre os dois blocos, chamado de *détente*, foi o entendimento de que os dois Estados estavam igualmente desenvolvidos na questão do armamento nuclear, e que isso poderia aniquilar a ambos caso a relação entre eles piorasse. O Tratado de Limitação de

Armas Estratégicas (SALT-1) e o Tratado de Mísseis Antibalísticos selou uma paz temporária em 1972, mas até o final da década de 1970 as ameaças já haviam sido retomadas dos dois lados (EGOROV, 2016).

O socialismo tardio dos anos 1970 viu diversos retrocessos: uma liderança cada vez mais idosa, o aumento da corrupção, a desaceleração da desestalinização, entre outros. Isso tudo tornou a sociedade soviética mais passiva e indiferente à política e à ideologia. A esfera pública começou a se retrair na esfera privada e esfera pública informal, houve um aumento na ocupação com a família, os amigos, a carreira e os objetivos pessoais em detrimento do engajamento das causas sociais (CHERNYSHOVA, 2016, p.3).

Se agora as pessoas se preocupavam com a vida privada, elas também adquiriam mais coisas, embora as roupas, os bens produzidos em massa e os móveis fossem de qualidade inferior se comparados com os produtos ocidentais, e a escassez ainda assolasse a distribuição de comida de vez em quando. Ainda assim, deve ser dito que a escassez dos anos 1970 não eram significativas se comparadas às dos anos 1930 (CHERNYSHOVA, 2016, p.5).

Não só o desânimo para com a ideologia fomentou o aumento do consumo, mas também o aumento regular do salário do proletariado. Na década de 1960, os trabalhadores recebiam cerca de 80 rublos por mês; na década de 1970 os salários aumentaram para 122 rublos, chegando a pouco mais que 168 rublos nos anos 1980. Todos esses estímulos criaram o fenômeno do consumismo soviético, concebido por “melhores condições de vida, mas também por lojas precárias, falta de mercadorias e péssimo atendimento” (CHERNYSHOVA, 2016, p.6).

Enfim a sociedade soviética pôde adquirir bens que consolidasse seu individualismo e a busca pela identidade pessoal, entre eles: roupas, peças de decoração, mobília e discos de música. O papel do governo diante disso era evitar ao máximo a carência de mercadorias e manter os preços estáveis. Quando isso não era possível, estabelecia-se um contato entre os consumidores e as autoridades, que tratavam de providenciar o que faltava (CHERNYSHOVA, 2016, p.17).

Sob o governo Brejnev, a venda de aparelhos de rádio e televisores também aumentou. Para se ter uma ideia, nos anos 1950 os aparelhos de TV estavam em apenas uma casa entre 12 mil; na década de 1970, uma em cada 15 casas possuíam um aparelho, e nos anos 1980, era possível encontrar em uma casa de

cada quatro (ROTH-EY; ZAKHAROVA, 2015, p.284). Consequentemente, o consumo cultural também estava a todo vapor. Segundo Mansurov (1978, p.87), o preço dos livros, jornais e ingressos de cinema eram muito mais baratos na União Soviética do que nos países do bloco capitalista.

Tratando-se de consumo cultural, Leonid Brejnev seguiu os passos de Khrushchev no início de sua administração. Durante seus primeiros anos enquanto chefe de Estado, ele até permitiu a exibição de filmes antes proibidos, a publicação de artigos controversos no *Pravda*, e chegou a reconhecer oficialmente a produção de arte abstrata. Porém, a busca pela estabilização política causou um regresso na política khrushchevista para com a ideologia soviética. Isso significa que o Estado voltou a exercer seu controle sobre as produções culturais (CHIABURU, 2015, p.46).

Já em 1963, um ano antes da posse de Brejnev, o Comitê Central havia reconhecido que a cultura soviética estava descontrolada devido ao afrouxamento da censura. Então, para manter tudo dentro dos eixos ideológicos, foi estabelecido que três órgãos controlariam a *intelligentsia*: a Glavlit (Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais), a KGB e o Comitê Central do Partido. A Glavlit e suas unidades regionais serviram como a principal entidade de vigilância das produções artísticas, e a ela cabia realizar uma filtragem preliminar e denunciar autores suspeitos à KGB, que prosseguia com as investigações (CHIABURU, 2015, p.46).

Tais medidas não impediam o crescimento do público da cultura “ilegítima” pois ela se desenvolvia dentro da esfera pública informal, ou seja, dentro dos apartamentos privados que se espalharam pela União Soviética após a reforma habitacional de Khrushchev. As pessoas passavam horas nas cozinhas, conversando, bebendo, e captando transmissões de rádio de outros países. Se alguém conseguia pôr as mãos em algum livro novo ou proibido, ele era logo compartilhado entre os amigos e a família (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.83). Assim, as cozinhas soviéticas se tornaram parte importante da esfera pública informal.

Nesses ambientes, eram mais fáceis a exibição e a circulação de materiais considerados inapropriados pelo governo, mas que ainda assim eram produzidos e distribuídos de maneira informal. Com o advento dos aparelhos VHS tornou-se também mais fácil a projeção de filmes estrangeiros que não entravam em circuito nacional (CHIABURU, 2015, p.51).

Ainda que muitos escritores fossem interpelados pela KGB, suas produções achavam o caminho até a população. Alguns artistas, cujo trabalho possuía o aval

do governo, simpatizavam com as obras ilegais, e apoiavam e disseminavam esses trabalhos; às vezes até mais que os próprios dissidentes (CHIABURU, 2015, p.52).

A Estagnação do governo Brejnev atingiu fortemente a cultura com toda a sua corrupção e retrocesso. A ideologia socialista estava desgastada e havia pouco interesse por parte da população em continuar impulsionando o regime, uma vez que a esperança do começo da vigência de Brejnev se transformou em ceticismo e desdém.

Uma pessoa entrevistada por Aleksiévitich, ao discorrer sobre esse desdém para com a ideologia e o fim do socialismo, diz:

As pessoas não vão dormir pensando em algo elevado, mas pensando em que não compraram nada no dia. Você acha que o país desmoronou porque todos descobriram a verdade sobre o gulag? Quem pensa assim são os que escrevem livros. Mas as pessoas ... as pessoas normais não vivem de história, elas vivem de um jeito simples: apaixonar-se, casar-se, ter filhos. Construir uma casa. O país se arruinou por causa da falta de sapatos femininos e de papel higiênico, porque não tinha laranjas. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.73-74)

Ou seja, as pessoas não se identificavam mais com a luta coletiva pelo socialismo. O objetivo agora era correr atrás da satisfação pessoal e individual.

A relação entre Estado e *intelligentsia* já havia esfriado no fim do governo Khrushchev, mas foi sob o comando de Brejnev que o conflito se instaurou de vez. Conforme a censura foi se apertando novamente, os membros da *intelligentsia* optaram por romper definitivamente com a “cultura oficial” para formar espaços onde pudessem fazer o que bem entendessem. Dentro da esfera pública e cultural informal, era possível escapar dos padrões que tornavam o trabalho criativo e intelectual desinteressante e insatisfatório, tanto para os artistas quanto para o público em geral (CHIABURU, 2015, p.53).

## 2.7 O Cinema na União Soviética

O cinema enquanto arte teve um papel muito importante na União Soviética desde o fim da Revolução de Outubro, quando os bolcheviques assumiram o poder. Para os revolucionários, o cinema era uma ferramenta inovadora e poderosa, visto que era atrativo para as massas e também acessível. Essas qualidades poderiam fazer com que os filmes trabalhassem a favor do novo governo, de seus objetivos e sua ideologia.

O partido bolchevique tinha consciência da condição de analfabetismo do povo russo, logo, uma das primeiras metas lançadas visava a alfabetização da população para poder lançar mão da educação do “novo homem soviético” (MILLER, 2006, p. 103). Para atingir esse objetivo, o governo reconheceu no cinema um importante aliado.

Logo em 1919, Lênin submeteu o jovem cinema soviético à responsabilidade do Comissariado da Educação e seu dirigente, Anatoli Lunacharsky. Obviamente o cinema soviético passava por todos os problemas imagináveis nessa época, uma vez que todo o país sofria com o caos e a escassez trazidos pela Guerra Civil. Havia poucos recursos para a produção de filmes, os teatros e salas de cinema que ainda estavam abertos se encontravam em situação precária, e muitos trabalhadores especializados na área abandonaram o país na época da guerra. Tendo outras prioridades em vista, o governo tinha um orçamento muito pequeno para dedicar ao cinema, tanto à produção quanto à distribuição (KEPLEY JUNIOR, 1991, p.61).

Em 1921, a NEP foi introduzida para tentar recuperar a economia do país. Isso significava que, a partir de então, seria permitida a abertura ao capital estrangeiro, possibilitando o surgimento de empresas privadas. Entretanto, era preciso ter medidas eficientes de controle para que essas empresas se encaixassem na ideologia vigente. Para esse fim, o governo deveria criar órgãos que se ocupassem das atividades das empresas privadas e regionais de filmes e também da distribuição de filmes nacionais e estrangeiros. Assim foi criada a Goskino em 1922 - que se transformou em Sovkino em 1924 -, instituição cujo intuito era fiscalizar e transformar parte da arrecadação em investimento na infraestrutura da indústria cinematográfica estatal (THOMPSON, 1992, p. 23).

Hill (1972, p.20) diz que, a partir do renascimento dos estúdios em 1922, houve um aumento anual estável da produção de filmes de ficção nesta mesma década, por exemplo: Em 1922, sete filmes soviéticos foram lançados; em 1928 esse número saltou para 112 filmes produzidos e 109 exibidos. Só se veria produção maior nos anos 1960.

Enquanto o cinema se desenvolvia muito bem do ponto de vista da produção, não se podia dizer o mesmo do ponto de vista ideológico, que ainda deixava muito a desejar. A Sovkino não parecia estar dando conta de manter os filmes dentro da linha; o Partido e a imprensa reclamavam que as temáticas eram muito comerciais, ao estilo de Hollywood, em detrimento do conteúdo político que deveria estar sendo

feito. Além disso, muito dinheiro era gasto com a importação de filmes ocidentais, visando sempre o lucro e deixando os novos ideais de lado (MILLER, 2010, p.16).

Em 1928, foi realizada a primeira Conferência de Cinema do Partido, convocada pelo Comitê Central, cuja intenção era colocar o cinema soviético na direção ideológica certa. Para isso, foram determinadas algumas medidas, como, por exemplo, a decisão de tornar os filmes mais politizados e mais didáticos, a fim de que a população pudesse aprender ao mesmo tempo em que se divertia (MILLER, 2010, p.16). No ano seguinte, o Partido criou um decreto que obrigava as instituições a empregarem escritores e roteiristas de origem proletária e rural; garantindo a eles uma cota de 75% de vagas nas escolas de cinema para prepará-los devidamente (MILLER, 2010, p.17).

Coincidindo com os Planos Quinquenais de Stalin, este decreto visava eliminar o que havia de influência estrangeira e burguesa oriunda da NEP. Desta maneira, era preciso fazer com que as ideias do partido e da indústria cinematográfica convergissem. O projeto de empregar funcionários que não fossem parte da elite vinha diretamente da ideia de que o proletariado trabalharia sempre em função do ideal comunista.

Os primeiros anos de Stalin no poder significaram uma “higienização” do cinema. A NEP havia trazido muita influência ocidental com seus estúdios e distribuidores privados, portanto, a Soiuzkino (antiga Sovkino) se tornou responsável por fechar todos os estúdios que não fossem estatais; o único estúdio a escapar foi o germano-russo Mezhrabpomfilm. Cabia ainda à Soiuzkino supervisionar a “construção de novos estúdios, a manufatura de equipamentos de cinema e o desenvolvimento econômico da indústria cinematográfica”(MILLER, 2010, p.19), bem como manter as produções sob o olhar da censura.

No início dos anos 1930, um dos grandes desafios do cinema soviético foi a transição do cinema mudo para o cinema falado. Obviamente, o advento do som nos filmes era uma grande ferramenta para estender a propaganda política até as camadas analfabetas da população. Entretanto, enquanto os filmes hollywoodianos já haviam mudado totalmente para o cinema falado em 1930, a União Soviética levou até 1936 para completar essa transição (HILL, 1972, p.23).

Todos esses projetos criados sob a vigência dos Planos Quinquenais faziam parte do programa de “cineficação” (*kinofikatsiia*) da União Soviética, que visava popularizar e expandir o cinema por todo o território, tanto no quesito exibição

quanto produção. Além de empregar pessoas e interferir no conteúdo dos filmes, a cineficação buscou espalhar salas de exibição pelas cidades e pelo campo. Assim, até 1933, no final do Primeiro Plano Quinquenal, havia 27.578 salas de cinema - embora apenas 224 delas reproduzissem filmes com som -; em 1938, essa quantidade foi para 28574 instalações por todo o território (MILLER, 2010, p.23), mostrando que o desenvolvimento nesta área ainda era muito lento.

Evidentemente, as áreas urbanas concentravam o maior número de salas de cinema da União Soviética, além disso, nesses lugares, as salas eram muito mais sofisticadas do que no campo. Miller (2010, p.24) diz que, nas grandes cidades era comum promover encontros dentro da área de espera dos cinemas, um espaço onde era possível tomar uma xícara de chá e comer sanduíches, caviar ou arenque defumado. O cinema Udarnik em Moscou era particularmente refinado: lá havia uma orquestra que entretia as pessoas enquanto estas dançavam, jogavam xadrez ou liam. Nas instalações campestres ocorria justamente o oposto. Elas se encontravam em situação precária durante os anos 1930. As salas eram pequenas e desconfortáveis, e os equipamentos estavam defasados e sem manutenção, o que causava interrupções constantes nas sessões (MILLER, 2010, p.24).

Quanto ao conteúdo dos filmes, Boris Shumiatski, o dirigente da Soiuzkino, começou uma empreitada contra o cinema Formalista nos anos 1930. O cinema Formalista tinha como seu maior expoente Sergei Eisenstein, e valorizava a narração da história a partir da edição de imagens ao invés de um roteiro tradicional. Shumiatski e a Soiuzkino passaram a limitar esse tipo de produção, favorecendo as narrativas simples e leves, cujos personagens heróicos eram forjados de modo a criar identificação com as pessoas, bem como motivá-las (MILLER, 2010, p.35).

Um projeto mais concreto foi criado em julho de 1928 para determinar planos temáticos para a produção de filmes. Nove temas foram pensados para que o cinema soviético realizasse uma ampla gama de filmes. Segundo Miller (2010, p.99), os temas eram os seguintes: Questões políticas e construção na esfera urbana; questões políticas e construção na esfera rural; revolução cultural e realidade; temas internacionais; temas juvenis; filmes infantis; filmes histórico-revolucionários; comédias e noticiário político.

Sob cada tema era feita uma lista de filmes que já estavam prontos para serem rodados ou que estavam em processo de criação. Entretanto, a falta de

orçamento prejudicava a planificação do cinema soviético, pois tornou-se necessário cortar uma grande quantidade de projetos das listas (MILLER, 2010, p.101).

Embora possa parecer contraditório, Davies (2003, p.50) afirma que os filmes soviéticos produzidos durante a Segunda Guerra Mundial foram consideravelmente mais liberais que os anteriores, mesmo em meio à toda propaganda de guerra que estava sendo feita tanto pelos Aliados quanto pelo Eixo; e esperava-se que essa tendência continuasse após o fim da guerra.

No extenso período que concerne a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, o cinema soviético dialogava quase que diretamente com o americano, ora em acordo, ora em desacordo. Durante a guerra, quando Estados Unidos e União Soviética lutavam lado a lado, essa última viu crescer a influência hollywoodiana sobre suas produções, uma vez que foram expostos ao maior número de filmes americanos desde os anos da NEP (DAVIES, 2003, p.51).

Nessa época, os filmes foram considerados uma ferramenta de exportação dos valores socialistas para o ocidente, a fim de promover um melhor entendimento entre Estados Unidos e União Soviética. O cinema soviético se tornou então quase uma imitação do cinema hollywoodiano para que pudesse ser mais atrativo ao público americano (DAVIES, 2003, p.52).

Entretanto, com o advento da Guerra Fria, a competição ideológica com o Ocidente ficou mais acirrada, e o cinema se tornou um dos principais campos de batalha dessa disputa. Ali era possível ostentar tanto as novas tecnologias de som e imagem, quanto valores e ideias. A partir do final 1945, a relação entre os dois países já dava os indícios do começo da Guerra Fria, e o governo soviético logo decidiu por afastar suas produções da influência americana.

Já em 1946, foi decretado que os filmes soviéticos deveriam exaltar a superioridade da nação, de maneira que incentivassem o patriotismo e a luta pelas causas socialistas. Para isso, foi criado no mesmo ano o Ministério da Cinematografia, que se ocupou dos planos temáticos, levando alguns deles à extinção, como, por exemplo, os filmes históricos (DAVIES, 2003, p.56). Tudo isso fez com que os filmes do início da Guerra Fria se tornassem basicamente propaganda em prol do governo e da cultura socialista e contra os valores do bloco capitalista exibidos nos filmes de Hollywood, que eram considerados imorais por conta da glorificação da violência, do sexo e do materialismo (DAVIES, 2003, p.57).

Para que o cinema soviético seguisse agora o seu próprio caminho, os líderes do Ministério começaram a olhar para o passado em busca da identidade nacional. Pushkin, Dostoievski e Tolstoi foram lembrados como grandes exemplos da literatura por conta da exploração da natureza humana, que passou a servir de exemplo para os temas cinematográficos a partir de então (DAVIES, 2003, p.57)

Porém, a tentativa de copiar os mestres não foi tão bem-sucedida. Rimberg (1956, p.152) conta que a maioria dos filmes produzidos entre o final da Segunda Guerra até 1952 eram tediosos, com roteiros que sempre se repetiam e personagens desinteressantes. Após a morte de Stálin, o cinema passou a ser um pouco mais divertido. Foram produzidas mais comédias, musicais, aventuras, romances, filmes folclóricos e adaptações de peças e histórias ocidentais ou pré-revolução.

No pós-guerra, o cinema europeu viu surgir diversos movimentos de vanguarda: o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o novo cinema alemão.

A União Soviética, por sua vez, também participou dessa repaginação cinematográfica que tomava conta da Europa. Prokhorov (2001, p.7) afirma que as duas décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial representaram uma volta ao espírito vanguardista dos anos 1920. O XX Congresso do Partido foi um ponto de ruptura entre as artes e o cânone imposto do realismo socialista de Stalin. A partir de então, a indústria acolheu novos artistas, novos gêneros e novos estilos, evitando o monumentalismo stalinista e evidenciando a expressão e os valores individuais. Com isso, surgiu uma nova busca pela identidade nacional em contrapartida à identidade e à mitologia soviética, pregada até então pelos líderes do governo. Se nos anos 1930 houve uma cruzada contra o Formalismo, durante o Degelo voltou-se a valorizar a expressão visual em comparação com a narrativa e a sonoplastia (PROKHOROV, 2001, p.12-13).

O afrouxamento da censura no Degelo fez com que a produção de filmes aumentasse, afinal, agora o processo era menos burocrático. Nos anos 1950 a produção de filmes aumentou para 100 ao ano e na década seguinte o número aumentou para 150 filmes anuais. Além disso, devido aos preços acessíveis dos ingressos, os cinemas soviéticos eram os mais frequentados do mundo e, na metade do século XX, o rendimento total das salas de cinema só não superava o da venda de vodka (PROKHOROV, 2001, p.7).

Durante os 18 anos de governo de Leonid Brejnev, nota-se que a busca pela identidade do homem soviético continuou, principalmente porque a sensação de estabilidade política e econômica permitiam que as pessoas deixassem um pouco de lado toda a mobilização em prol da nação e se voltassem para si mesmos.

Evidentemente, essa mudança comportamental se refletiu no cinema dos anos 1960 e 1970. Os filmes da Estagnação, segundo Leckie (2017), representavam a relação entre um sistema político e cultural centralizado e a vida cotidiana ordinária dos indivíduos. Viu-se então surgir novas histórias, que faziam com que a mitologia soviética caísse em desuso. Os roteiristas e diretores procuravam produzir filmes leves e positivos, cujos personagens estavam longe da perfeição - eles cometiam erros, mas não propositalmente-, e era justamente isso que fazia com que o público gostasse tanto deles.

Do ponto de vista de Shcherbenok (2016, p.77), os filmes soviéticos da Estagnação mostravam mais do que a simples vida cotidiana, eles eram um retrato de uma “civilização em decadência” que, apesar da relativa estabilidade, estava passando por um momento de incertezas. Para o autor, a impressão que fica é a de que nada parece garantido ou permanente.

Além disso, Shcherbenok (2016, p.77) afirma que os filmes tinham um visual muito particular, que faz com que sejam facilmente identificados na linha do tempo do cinema soviético. Segundo ele, os filmes dos períodos anteriores podiam ser confundidos com a *nouvelle vague* francesa, no caso dos filmes do Degelo, ou com os hollywoodianos, no caso dos stalinistas; entretanto, as produções da Estagnação possuíam uma paleta de cores própria (“*an unforgettable greenish palette*”) que provavelmente era causada pela utilização de rolos de filme feitos na fábrica Svema, na Ucrânia.

Quando comparados com as grandes produções de Hollywood, os filmes soviéticos pareciam muito mais sóbrios. Ao passo que, no primeiro caso, os cenários eram muito mais glamorosos e fantasiosos, e no segundo, eles eram mais realistas pois mostravam uma composição de lugares e objetos cotidianos: apartamentos padrão decorados com objetos baratos e comuns, e meios de transporte habituais (SHCHERBENOK, 2016, p.78). Até mesmo os filmes stalinistas mostraram a vida soviética de maneira mais elegante e sofisticada do que os da Estagnação.

Como visto anteriormente, havia uma fórmula realista socialista de se criar personagens que representassem o espírito do novo homem soviético. Porém, essa

fórmula se desgastou rapidamente pois os personagens eram pouco desenvolvidos, quase unidimensionais. Os personagens dos filmes do socialismo tardio também tendiam a seguir uma fórmula, mas nesse caso, as pessoas retratadas, assim como a ideologia, estavam em crise - por mais que as histórias tendessem a ser mais leves e alegres. A diferença é que os problemas dos protagonistas da Estagnação eram muito mais pessoais, envolvendo a dificuldade em lidar com situações complicadas da vida privada, ao passo que, os filmes dos períodos anteriores tratavam da relação do personagem com as adversidades enfrentadas pela nação como um todo.

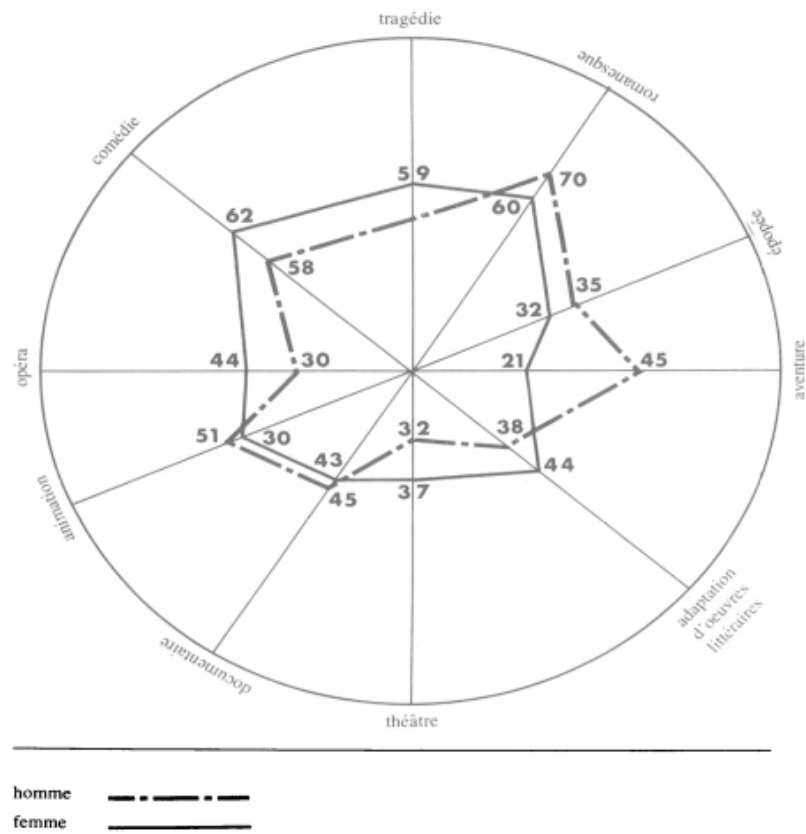
Um exemplo do conflito interno dos protagonistas do socialismo tardio é o filme *Moscou não acredita em lágrimas* (*Moskva slezam ne verit*), que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1980. Nele é contada a história de três mulheres entre os anos de 1958 e 1979. A narrativa cobre a juventude das meninas em Moscou enquanto jovens trabalhadoras que buscam um bom casamento, e como elas lidam com os diversos problemas do processo de envelhecimento, como a solidão e o divórcio (MOSKVA..., 1980).

Essa temática se reproduziu por muito tempo, de modo que Kepley Junior (2019) considera o cinema dos anos 1970 e começo dos 1980 pouco inovador. Um dos motivos da baixa na criatividade devia-se ao aumento da burocratização na indústria cinematográfica. Além disso, a política de estabilidade de quadros de Brejnev manteve na liderança da Goskino pessoas que possuíam quase nenhum conhecimento cinematográfico.

Poucos gêneros se mostravam inovadores nessa época, o que era o caso dos filmes infantis e animações. Onde podia-se ter mais liberdade técnica e narrativa. O gênero de animação era particularmente popular, principalmente entre os homens, como mostra o gráfico abaixo feito com homens e mulheres no ano de 1978.

**Figura 4** - Taxa de frequência das salas de cinema, segundo o sexo e o tipo de filme, em porcentagem, em 13 regiões

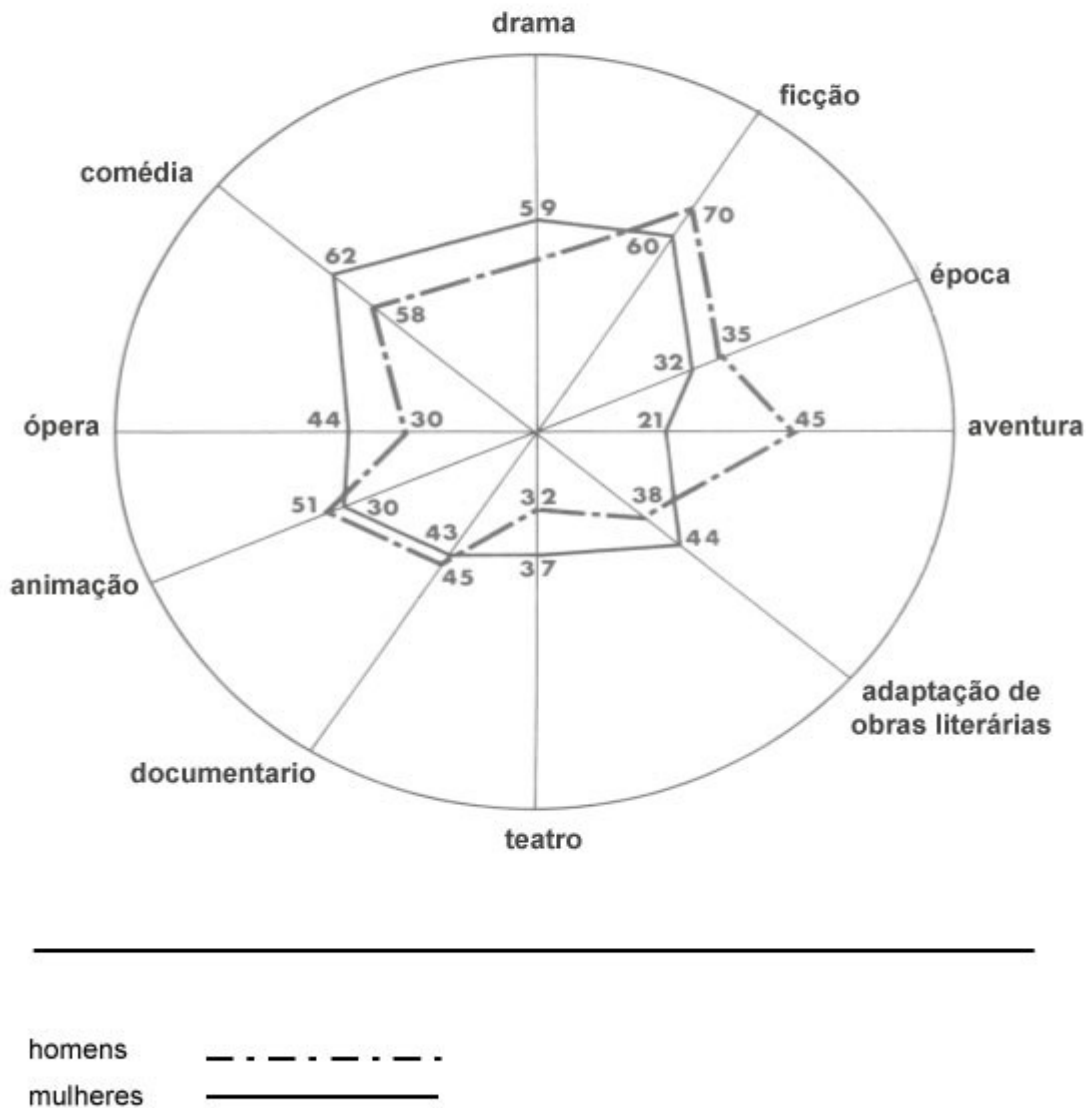
**Graphique 11 — Taux de fréquentation des salles de cinéma, selon le sexe et selon le type de film, en pourcentage, dans 13 régions**



Fonte: MANSUROV, 1978, p.112

Figura 5 - Tradução do gráfico anterior

Gráfico 11 - Taxa de frequência das salas de cinema, segundo o sexo e o gênero de filme, em porcentagem, em 13 regiões



Fonte: Traduzido pela autora.

F

Nota-se aqui que para o público masculino, o gênero perdia em taxa de frequência apenas para a ficção e a comédia, ao passo que o público feminino escolhia ver gêneros mais tradicionais como comédia, ficção e drama. Entretanto, é justo apontar que a taxa de frequência não exprime necessariamente a taxa de satisfação do público para com os filmes.

Ainda assim, a animação soviética era um gênero popular desde os primórdios da história do seu cinema, sendo muitas vezes premiada em festivais estrangeiros e possuindo, de maneira geral, uma trajetória bem consolidada.

## 2.8 A animação soviética e o estúdio Soyuzmultfilm

As primeiras animações russas foram produzidas antes mesmo da Revolução. No começo do século XX, alguns artistas já realizavam filmes curtos em *stop motion*, como Alexander Shiryayev, Ladislav Starevich, El Lissitzky e Dziga Vertov.

Starevich se destacou nessa técnica utilizando insetos mortos e, mais tarde, bonecos de plasticina (PONTIERI, 2012, p.5), que encenavam adaptações de fábulas e histórias originais do diretor. Até então, o *stop motion* era mais utilizado enquanto efeito especial em filmes *live action*, sendo Starevich um dos primeiros a produzir um filme inteiramente dessa maneira.

Dentre seu vasto trabalho, dois filmes se destacam: A Vingança do Cameraman (*Miest Kinomatograficheskovo Operatora*, 1912) e a fábula A Cigarra e a Formiga (*Strekoza I Muravei*, 1913). Em geral as animações de Starevich tinham muito sucesso com o público - que chegava a pensar que os insetos eram adestrados -, sendo *A cigarra e a formiga* premiado pelo próprio czar Nicolau II.

**Figura 6** - Cena do filme A Cigarra e a Formiga (1912), de Ladislav Starevich



Fonte: imdb.com

Após a Revolução, não havia mais lugar para os filmes de entretenimento como as animações de Starevich, o que resultou na partida do diretor para a França. Enquanto isso, na Rússia, os diretores engajados com a política se voltaram para os filmes de temática revolucionária, mas era imprescindível que a linguagem fosse simples e clara, visto que a maioria da população não sabia ler ou escrever. Nesse período, o estilo das animações se equiparava aos posters e caricaturas de traços lineares e descomplicados.

Na verdade, os cartazes de propaganda tiveram uma relação muito próxima com o começo da animação soviética. A *Okna ROSTA* (Agência Telegráfica Russa), responsável pela criação de muitos cartazes políticos (*agitprop*) -cuja equipe era integrada por artistas renomados como Rodchenko e Mayakovsky- , lançou mão da animação para dar vida aos seus anúncios, facilitando o entendimento por parte da população (PONTIERI, 2012, p.7).

**Figura 7** - Cartaz feito pela Okna ROSTA sobre trabalho coletivo



Fonte: [https://library.brown.edu/cds/Views\\_and\\_Reviews/artist\\_lists/P-Z.html](https://library.brown.edu/cds/Views_and_Reviews/artist_lists/P-Z.html)

O Instituto Nacional de Cinematografia (VGIK) foi uma das primeiras escolas de cinema da Rússia soviética. Nos anos 1920, o instituto oferecia oficinas para capacitar novos animadores, de maneira que a União Soviética pudesse aumentar a produção de filmes. Segundo Katz (2016, p.36), os cursos do VGIK foram responsáveis por ensinar e popularizar técnicas como o *cut-out*, que consistia na animação de bonecos de papel cujas partes do corpo podiam se movimentar. Essa técnica já era bem comum enquanto arte tradicional, portanto, era ideal para ser aproveitada também no cinema como forma de valorizar a herança cultural eslava.

Embora o ideal fosse abrir as portas a quem quer que fosse, os primeiros alunos do VGIK eram, principalmente, pessoas já graduadas em institutos famosos, como a Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou, e a Escola Superior de Arte e Técnica. Entre esses alunos, estavam Ivan Ivanov-Vano e as irmãs Zinaida e Valentina Brumberg, que mais tarde seriam nomes importantes da animação soviética. Assim, como o número de estudantes era muito limitado na década de 1920, as equipes de filmagem, conseqüentemente, eram também muito reduzidas; logo, cada um trabalhava em diversas funções ao mesmo tempo, o que os permitiu masterizar e inovar diversas técnicas (KATZ, 2016, p.36).

Logo, a animação de desenhos começou a se popularizar pela União Soviética nos anos 1920, apesar do começo promissor com o *stop motion*. Pontieri (2012, p.6) nota que, nesta época, os desenhos animados russos se distinguiam dos americanos por conta de seu conteúdo. Ao passo que os americanos eram inspirados em tirinhas e no *vaudeville*, os russos baseavam-se em sátiras e manifestos políticos; além disso, as animações soviéticas dos anos 1920 eram direcionadas mais aos adultos que às crianças.

Segundo Pontieri (2012, p.14), foi a partir de 1923 que os desenhos animados começaram a ser produzidos, efetivamente, na União Soviética. A partir daí, os números só cresceram, passando de 1 nesse mesmo ano, para 24 em 1928.

Em 1924, Dziga Vertov realizou o curta metragem *Soviet Toys* pela Goskino, que criticava o comportamento burguês e dispendioso dos *NEPmen*: Nos quase onze minutos de filme, “o homem da NEP” é retratado como um capitalista glutão e mulherengo que mal pode se mexer depois de ter se fartado em um banquete. Tudo isso, feito com uma técnica de animação modernista, que misturava um visual minimalista e uma forma de narrativa que se assemelhava às dos documentários (KATZ, 2016, p.34). O curta permanece como um dos grandes exemplos de animação soviética dessa época, tanto em temática quanto em técnica e estilo.

**Figura 8** - Cena de Soviet Toys (1924)



Fonte: fador.com

*Soviet Toys* foi um curta claramente politizado, direcionado a um público adulto, cujas críticas foram tecidas a partir de metáforas relativamente simples. À sua época, a maioria dos desenhos animados seguiam essa mesma linha. Os filmes para crianças só foram aparecer por volta do final da década, como o bem-sucedido *Samoyed Boy* (*Samoedskii mal'chik*), de 1928, produzido pela Sovkino (PONTIERI, 2012, p.16).

Até então, por causa da NEP, os diretores e roteiristas tinham relativa independência na produção de filmes. Existiam muitos estúdios pequenos por conta do investimento estrangeiro que permitiam maior experimentação com a arte da animação. Entretanto, os filmes independentes possuíam pouca continuação devido à “falta de organização e infraestrutura” (KATZ, 2016, p.35). Após o fim da NEP, a maioria dos pequenos estúdios acabou fechando para dar lugar aos estúdios estatais, acabando também com a estética vanguardista na animação soviética.

No começo da década de 1930, após o fechamento de estúdios independentes dedicados à animação, a produção desses filmes ficou por conta de alguns setores dos grandes estúdios estatais, como Sovkino, Mosfilm, e o semi-privado Mezhrabpomfilm. Isso facilitava a utilização dos efeitos de animação em outros setores dos estúdios (PONTIERI, 2012, p.14), mas não era suficiente para cumprir com a demanda; pois, idealmente, os desenhos animados eram o veículo mais apropriado para educar a população de maneira rápida e eficaz.

Desde a metade da década de 1920, já se discutia a importância de filmes de cunho didático e científico. Era de consenso geral do governo que o cinema devia tratar de temas como “geografia, etnografia, ciências naturais, tecnologia, economia e política” (PONTIERI, 2012, p.15), além de informar sobre assuntos contemporâneos, como os planos para desenvolver a energia elétrica por toda a Rússia, a implementação de cooperativas e a história da Revolução (PONTIERI, 2012, p.15).

Entretanto, o cinema de animação soviético não existiu apenas para servir aos filmes educacionais do governo. Katz (2016, p.37) conta que os estúdios Disney foram muito influentes nas produções soviéticas desde o início. Segundo a autora, o Partido enviou o diretor da Soyuzkino, Victor Smirnov, para os Estados Unidos a fim de pesquisar sobre os estúdios Disney, na Califórnia, e os estúdios Fleischer, em Nova York. O objetivo era trazer novas técnicas e novas ideias para aprimorar os desenhos soviéticos e torná-los mais atrativos. Smirnov retornou, não apenas com novas ideias, mas levou com ele a funcionária Disney e emigrante russa, Lucille Kramer.

Kramer foi responsável por disseminar a nova técnica em animação que consistia em desenhar sobre folhas de celulóide, o que permitia que o animador redesenhasse apenas o movimento dos personagens, e não tudo o que aparecia no quadro, como cenário e personagens imóveis. Além disso, o celulóide possibilitou a criação de diversos planos em uma só cena, e um maior detalhamento dos cenários.

Antes disso, as animações bidimensionais produzidas nas décadas 1920 e início de 1930 eram limitadas em termos de técnica. Os animadores se utilizavam de bonecos de papel articulados e *cutout* - cujos movimentos eram pouco fluidos - , e o desenho quadro a quadro, muitas vezes reduzido à linhas simples e cenários minimalistas que ainda assim tomavam muito tempo (PONTIERI, 2012, p.17).

O avanço tecnológico proporcionado pelas oficinas de Lucille Kramer tornou possível a criação do primeiro estúdio estatal totalmente voltado para a animação. Em 1936, o governo inaugurou em Moscou o *Soyuzdetmultfilm*, que pouco mais de um ano depois mudou seu nome para *Soyuzmultfilm*.

Desde o início do estúdio, o Comitê Central impôs a ele o dever de resgatar diversos elementos da cultura eslava para compor a cultura soviética. Tudo isso, dentro da estética do realismo socialista, que estava em vigor desde 1934. Pontieri (2012, p.38) menciona que, depois da imposição do realismo socialista para as

artes, a maioria dos animadores se distanciou dos filmes de cunho político e ideológico. Entretanto, não foi somente o realismo socialista que influenciou as mudanças feitas na animação na década de 1930. Segundo Pontieri (2012, p.38), parte dessa transformação se deu também devido à influência Disney, principalmente após a realização do Festival de Cinema de Moscou de 1935, onde alguns desenhos do estúdio foram exibidos e fizeram muito sucesso entre o público. A partir de então, foi difícil combater a influência americana nos desenhos animados soviéticos, que durou até o final do governo stalinista.

Contudo, o período que concerne à Segunda Guerra Mundial representou um retorno aos filmes políticos. Nesta época, tornou-se necessário mais uma vez a utilização do cinema como forma de motivar a população para que continuasse trabalhando em prol da nação, seja nos campos de batalha ou em casa. Assim, levantar o moral da população dos países em guerra foi o grande papel dos estúdios de animação ao redor do mundo. Eram comuns os filmes que difamavam o inimigo por meio de caricaturas grotescas, e que mostravam o povo soviético como um povo forte e soberano.

Ainda que os estúdios estivessem voltados à produção de propaganda de guerra, a quantidade de filmes produzidos ao ano caiu consideravelmente. Isso se deu por diversos fatores, entre eles, a transferência dos estúdios para lugares mais afastados, onde não houvesse perigo de ataque.

Em 1941, sob a ameaça alemã de bombardeio, a maior parte da equipe do Soyuzmultfilm foi evacuada para a cidade de Samarcanda, no Uzbequistão, deixando para trás apenas alguns funcionários responsáveis por cuidar do estúdio de Moscou; entre eles Fyodor Khitruk, diretor da adaptação soviética do Ursinho Pooh, que recorda tentar apagar sozinho o fogo no telhado do estúdio, causado por um bombardeio (KATZ, 2016, p.41). A equipe voltou para a sede em 1943, mas o estúdio só voltou a ser ele mesmo após o fim da guerra, quando acabou o propósito de fazer filmes voltados para os temas políticos.

Sabe-se que o cinema soviético do início da Guerra Fria serviu de apoio à ideologia socialista. Sob a gestão de Stálin, os filmes em geral passaram a valorizar os valores socialistas, as grandes obras literárias russas e a cultura tradicional eslava, a fim de criar uma sociedade integrada e coesa. Aos desenhos animados coube retomar os contos de fada e fábulas, e elevar os ânimos de uma maneira leve e inocente, como se o tempo tivesse sido retomado do final dos anos 1930.

No pós-guerra, os desenhos voltados para as crianças tratavam de temas como a amizade, a lealdade e a honestidade e eram sempre muito positivos (PONTIERI, 2012, p.44-45). Quanto à estética, as produções Disney ainda eram grande influência para as animações soviéticas, por mais que houvesse uma tendência geral a distanciar a cinematografia russa da americana. As produções dos anos 1950 apresentavam personagens praticamente construídos aos moldes dos estúdios Disney, mas com um toque das paisagens e cenários russos (PONTIERI, 2012, p.45). Desse modo, é possível perceber uma clara referência aos ilustradores de contos de fada russos, como Ivan Bilibin. Os cenários eram ricamente elaborados de maneira a representar a arquitetura russa - das construções bizantinas aos isbás -, e os diferentes biomas que o país continental abrangia.

Abaixo, pode-se observar a ilustração de Ivan Bilibin (1898) do conto tradicional russo Vasilisa, a Bela, onde a personagem homônima se encontra na frente da cabana de Baba Yaga, a famosa bruxa do folclore eslavo; e ao lado tem-se uma cena muito parecida, extraída do filme A Flor Escarlate (*Alenkiy tsvetochek*, 1952), adaptado do conto de mesmo nome - uma espécie de A Bela e a Fera -, escrito por Sergei Aksakov no século XIX.

Em ambas as imagens, as personagens se vestem de maneira similar: as duas usam o sarafan, um traje típico russo, e seus cabelos estão arrumados da mesma forma. Ao passo que as princesas dos estúdios Disney eram caracterizadas de maneira que mal se podia situá-las em algum lugar específico, as protagonistas russas representavam totalmente o folclore de seu país. Ademais, os valores das heroínas eram os mesmos. Elas tinham bom coração e eram corajosas frente às situações mais adversas.

**Figura 9** - Ilustração do conto Vasilisa, a Bela, por Ivan Bilibin (1898)



Fonte: fineartamerica.com

**Figura 10** - Uma cena do filme A flor escarlate (1952)



Fonte: pinterest.com

Após a Segunda Guerra, as adaptações de contos de fadas e fábulas permitiram que a animação se voltasse totalmente ao realismo socialista, deixando para trás as caricaturas e a violência da propaganda de guerra. Os desenhos das décadas de 1940 e 1950, além de toda a estética particular já discutida, possuíam outra característica que permite situá-los na linha do tempo do cinema de animação soviético: o uso excessivo da rotoescopia.

A rotoscopia é uma técnica de animação que consiste em desenhar o movimento dos personagens por cima do movimento de atores, capturado em filme, o que facilita grandemente o trabalho do animador, mas, por outro lado, requer menos habilidade do que nos casos de animação tradicional total. Esse fato fazia com que a rotoscopia fosse desdenhada por muitos animadores tradicionais, entretanto, Chiaburu (2015, p.63) afirma que a utilização dessa técnica era uma resposta natural à imposição do realismo socialista.

Após a morte de Stalin, as artes soviéticas em geral passaram por uma transformação profunda. Tudo o que fazia referência a ele ou ao realismo socialista foi rejeitado em consequência do Discurso Secreto de Nikita Khrushchev no XX Congresso do Partido. O fim dos gulags liberou muitos artistas que foram reintegrados à sociedade, conseguindo emprego dentro dos estúdios de cinema, entre eles o Soyuzmultfilm. A arte passou, então, por um processo revolucionário de desestalinização, onde pôde-se retornar à estética vanguardista do começo do século. Ademais, não somente o visual das animações mudaram, mas também os temas tratados. Pontieri (2012, p.55) afirma que, durante o Degelo, os diretores dos filmes animados se voltaram tanto para o público infantil quanto o adulto, e propunham histórias inovadoras que fugiam dos moldes dos contos de fada feitos até então.

Se durante a vigência de Stalin os desenhos eram em sua maioria adaptações de contos clássicos, que mostravam protagonistas íntegros, durante o Degelo de Khrushchev isso mudou. Entre 1953 e 1964 os contos folclóricos ainda eram produzidos, mas em menor número, pois agora a animação tendia a contar histórias verossímeis, que causasse maior empatia com o público.

Quando direcionados ao público infantil, os desenhos animados apresentavam protagonistas crianças que viviam no mundo contemporâneo, e davam exemplos de solidariedade, amizade, coragem e responsabilidade; afinal, a intenção agora era fazer com que as crianças entendessem que o futuro do socialismo e da União Soviética estava em suas mãos (PONTIERI, 2012, p.56).

Já o público adulto podia apreciar filmes com temas originados nos problemas cotidianos, tratados de uma maneira leve e descontraída. Um dos grandes exemplos de animação que trata de temas adultos é o curta *Big Troubles (Bolshie nepriyatnosti, 1961)*, dirigido pelas irmãs Brumberg. *Big Troubles* é narrado pela filha

mais nova de uma família de cinco pessoas, constituída pelo pai, mãe, duas filhas e um filho.

O curta é considerado revolucionário tanto pelo visual e técnica, quanto pela história. Os desenhos aparecem conforme a menina vai narrando os fatos, e tudo é feito de forma a parecer que ela mesma os desenhou, devido à simplicidade dos traços. A história trata de uma família cujos filhos mais velhos não se dão muito na vida acadêmica e amorosa, e por isso se apoiam no pai que mal consegue sobreviver com seu emprego. Para ajudar nas contas da casa, o pai passa a trabalhar no comércio informal e é pego pelas autoridades. O desfecho do curta também não é feliz, como se esperaria de um desenho animado.

Embora a trama pareça ser um tanto deprimente, ela é contada pela filha mais nova com toda a inocência de uma criança que ouve a história através dos adultos da família, com todas as expressões e metáforas que ela não entende direito. O resultado disso é uma animação que mostra o sentido literal das expressões usadas, e é aí que se dá o tom cômico do filme. Na figura 11, o filho Kolya aparece literalmente montando nas costas do pai, após ter tido dificuldades na escola.

**Figura 11** - Cena de Big Troubles (1961)



Fonte: [mylovefilm.org](http://mylovefilm.org)

Esse curta só pôde ser realizado graças ao afrouxamento da censura durante o Degelo, que possibilitou trazer essas discussões até a mídia. Somente neste contexto é que se admitiu um retrato do homem soviético com problemas reais do dia a dia, e em situações banais.

Do ponto de vista técnico, os desenhos animados bidimensionais da metade dos anos 1950 em diante foram produzidas, em sua maioria, por meio da animação limitada. A roscopia do realismo socialista foi deixada de lado, e a animação total era muito trabalhosa; a solução era optar pela animação limitada. Esta técnica baseia-se na limitação dos movimentos a partir da reutilização de *frames*. Para isso ser possível, os desenhos deveriam ser mais simples, beirando o minimalismo (PONTIERI, 2012, p.78).

A Disney foi a grande influência dos desenhos animados dos anos de realismo socialista. Agora, na década de 1960 em diante, os artistas soviéticos do Soyuzmultfilm haviam encontrado no United Productions of America (UPA) a sua nova referência visual e técnica.

A UPA é conhecida até hoje pela criação de personagens como *Mr. Magoo*, *Dick Tracy* e *Gerald McBoing-boing*, e também pela utilização da animação limitada, onde seus personagens interagem sobre um cenário muito simples, que evidenciava a bidimensionalidade (PONTIERI, 2012, p.79). As figuras eram bem estilizadas, geralmente resolvidas em formas simples e os movimentos eram mais bruscos.

Embora a experimentação de técnicas que teve início nos anos 1960 tenha continuado pelo resto do século XX, o governo Brejnev voltou a interferir na censura usando a Glavlit e a KGB como ferramenta. Isso significa que os desenhos animados voltados para os adultos, que eram extremamente críticos do sistema e da sociedade diminuíram consideravelmente.

O governo da Estagnação não permitiu que houvesse espaço na esfera pública oficial para a exposição de críticas mais pesadas, ou mesmo a representação de uma sociedade que não estivesse vivendo uma vida plena no sistema socialista. Chiaburu (2015, p.84) afirma que, durante a Estagnação, o Soyuzmultfilm partiu em direção de temas como o heroísmo do povo soviético, as vantagens de se viver na União Soviética e a imoralidade e hipocrisia dos países ocidentais. Entretanto, isso não significava uma volta ao realismo socialista, afinal, essas temáticas eram uma inclinação e não uma regra.

Diversos filmes menos propagandísticos foram produzidos na era Brejnev. Foi nessa época que apareceram as primeiras minisséries animadas, como *Well, just you wait!* (*Nu, pogodi!* 1969), *Winnie-the-pooh* (*Vinni Pukh*, 1969) e *Gena, the crocodile* (*Krokodil Gena*, 1969), que introduziu o personagem Cheburashka, e se

desdobrou em mais três curtas ao longo da década de 1970. Na verdade, esses três desenhos tiveram um grande sucesso dentro e fora da União Soviética, fazendo com que os personagens principais se tornassem ícones dessa época.

Pontieri (2012, p.170) declara que os anos 1970 viram uma transformação poética nas animações. Para a autora, os desenhos se tornaram mais líricos e sentimentais ao tratar de conceitos mais filosóficos, ao contrário do que havia sendo feito desde então - mensagens políticas ou entretenimento puro e simples; e segundo ela, isso se dava em consequência de uma transição de consciência. Depois de todas as crises governamentais, do Degelo até a Estagnação, o homem soviético percebeu que talvez as coisas não melhorassem mais.

As décadas de 1960 e 1970 representaram o período mais prolífico do Soyuzmultfilm. Pelo menos metade de toda a produção do estúdio foi feita nestas duas décadas, estimado em torno de 6 mil filmes. Além disso, essa época viu aumentar o lançamento das animações em países estrangeiros, mais do que em qualquer outra década (KATZ, 2016, p.50), sendo muitos deles premiados em competições internacionais.

### 3.1 Os ícones da animação soviética

Os anos 1960 e 1970 foram marcantes para a história do estúdio Soyuzmultfilm não somente pela grande produção, mas também porque foi nesse período que o estúdio criou alguns de seus filmes mais icônicos: *Hedgehog in the Fog* (*Yozhik v tumane*, 1975), *Tale of Tales* (*Skazka skazok*, 1979), e a adaptação soviética do Ursinho Pooh, *Winnie-the-Pooh* (*Vinni Pukh*, 1969). Os dois primeiros ganharam diversos prêmios internacionais e o último obteve o reconhecimento do criador da versão animada da Disney, Wolfgang Reitherman, que dizia preferir a versão soviética à sua.

**Figura 12** - Cena de Hedgehog in the Fog (1975)



Fonte: parisreview.org

**Figura 13** - Winnie-the-Pooh (1969)



Fonte: rbth.com

Além destes exemplos, outro personagem muito importante surgiu entre o final dos anos 1960 e começo da década de 1970. Cheburashka, o mascote sem espécie definida, debutou em 1969 nos cinemas no curta metragem *Gena the Crocodile*, dirigido por Roman Kachanov.

A história era uma adaptação do livro *Crocodile Gena and his Friends* (1966) de Eduard Uspensky, e depois desse curta, outros três foram produzidos no período de 14 anos: *Cheburashka* (1971), *Shapoklyak* (1974) e *Cheburashka Goes to School* (*Cheburashka Idet v Shkolu*, 1983).

De acordo com Palumbo (2018), o nome Cheburashka vem do verbo do russo arcaico *cheburakhnutsya*, que significa “tombar”, algo que o pequeno animal desconhecido para a ciência faz repetidamente depois que é achado em uma caixa de laranjas.

Segundo Katz (2016, p.120), os episódios eram exibidos nos cinemas antes de filmes *live-action* longa-metragem e também na televisão, onde era transmitido no programa noturno *Children's Hour*. O desenho era tão popular que, na cidade de

Novosibirsk, Cheburashka passou em um telão da rua Lênin, sem parar, durante anos. Entretanto, o sucesso de Cheburashka e sua turma não se limitaram somente às telas: As histórias foram adaptadas para o rádio, o teatro e apresentações musicais escolares e dos Jovens Pioneiros.

Em 1970, após o lançamento de apenas um filme da série, Cheburashka passou a estampar o logo do Soyuzmultfilm, se estabelecendo, então, como o Mickey soviético.

**Figura 14** - Logo dos estúdios Soyuzmultfilm com o personagem Cheburashka



Fonte: bcdb.com

Além de se tornar símbolo do estúdio, Cheburashka apareceu em brinquedos, camisetas, estátuas de bronze, selos e foi o mascote oficial da delegação russa nas Olimpíadas de Inverno de 2004 a 2010.

**Figura 15** - Um selo postal soviético apresentando Gena e Cheburashka



Fonte: 123rf.com

**Figura 16** - Cheburashka como mascote oficial da delegação russa



Fonte: [press.russianews.it](http://press.russianews.it)

### 3.2 Análise de conteúdo

O primeiro episódio, de aproximadamente 19 minutos, onde somos apresentados à Cheburashka foi lançado em 1969 e se chama *Gena the Crocodile*. Neste primeiro curta já conhecemos todos os personagens que acompanharão Cheburashka durante toda a série. Assim, o curta se desenvolve da seguinte maneira:

Enquanto trabalha normalmente em sua venda, um feirante encontra Cheburashka em uma caixa de laranjas. Confuso sobre o que fazer com a pequena criatura, o feirante leva-o até o zoológico. Lá, descobrimos que Cheburashka não pertence a nenhuma espécie conhecida, e que não poderá permanecer no zoológico. Cheburashka é convidado a viver em uma loja de brinquedos, trabalhando na vitrine para atrair clientes.

A seguir, somos apresentados a Gena, um crocodilo. Assim como outros animais, Gena apenas trabalha no zoológico e, ao fim do dia, volta para sua própria casa na cidade. Gena, cansado da vida solitária, resolve espalhar cartazes pela cidade à procura de novos amigos.

Uma garota chamada Galya atende ao chamado e vai até a casa de Gena com um cãozinho de rua chamado Tobik. Cheburashka, que também está solitário e entediado, encontra um dos cartazes de Gena, vai até sua casa. Mesmo sem entenderem o que de fato é Cheburashka, os personagens resolvem serem amigos.

Em seguida, surge a velha senhora Shapoklyak, uma personagem egoísta, mesquinha e que sente prazer em importunar os outros. Ela encontra um dos cartazes de Gena e também vai até sua casa. Ela tenta influenciá-los a pregar peças em estranhos, mas eles a repudiam.

Gena, Cheburashka e Galya resolvem construir um abrigo para ajudar as pessoas que não possuem amigos. Outros animais e pessoas apresentam-se para ajudar. Na calada da noite, Shapoklyak dá as caras novamente e tenta arruinar os planos da construção, mas é espantada por Tobik e Leo Chandr, o leão. Dez dias depois, a construção da casa está completa e os personagens percebem que, durante a construção, estranhos uniram-se em um esforço coletivo e tornaram-se grandes amigos. Percebendo que a casa agora não serve para seu propósito original, eles decidem que Cheburashka more nela.

**Figura 17** - Galya, o crocodilo Gena e Cheburashka



**Fonte:** youtube.com

O curta metragem seguinte, *Cheburashka* (1971) é o primeiro dos curtas da série a mostrar o protagonismo do personagem homônimo. O episódio tem 19 minutos e começa no dia do aniversário do crocodilo Gena, onde Cheburashka presenteia o amigo com um helicóptero de brinquedo. Logo em seguida, Cheburashka e Gena encontram alguns garotos do Movimento dos Pioneiros, uma espécie de escoteiros dos países soviéticos, que estão construindo casinhas de madeira para passarinhos. Cheburashka demonstra a Gena seu desejo de se tornar um pioneiro também, os dois, então, pedem permissão aos garotos para se juntarem a eles.

Entretanto, já que Gena e Cheburashka não tem experiência alguma com as atividades dos pioneiros, como marchar e construir coisas, eles são recusados e convidados a retornarem quando conseguirem alguma dessas habilidades. A cena seguinte mostra o esforço dos protagonistas em construir uma casinha de pássaros como a dos pioneiros.

**Figura 18** - Cheburashka construindo uma casinha de pássaros



Fonte: youtube.com

Ao perceber que o resultado é insatisfatório, Gena diz que a casinha é inútil, ao passo que Cheburashka propõe que descansem um pouco e voltem a trabalhar nela para consertá-la. Gena rapidamente abandona o projeto e destrói a casa ao acertá-la com um martelo, jogando-o por cima do ombro.

Nisso, Gena e Cheburashka se deparam com três crianças pequenas que brincam na rua, se expondo a alguns perigos por não terem um lugar próprio para se divertir. Para evitar que as crianças se machuquem, Gena decide que ele e seu amiguinho construirão um lugar apropriado para os pequenos brincarem.

Primeiramente, os dois falham ao tentar reaproveitar uma caixa de energia em pleno funcionamento, mas enfim mudam o plano para a construção de um parquinho, utilizando tocos de madeira. A princípio, Cheburashka se mostra hesitante, ou mesmo confuso, porém não tarda em ajudar o crocodilo à sua maneira. Assim, os dois finalizam o parquinho com sucesso.

Ao concluir o projeto, Gena e Cheburashka vêem que os pioneiros estão à procura de painéis e chaleiras velhas a fim de reciclá-las. Buscando ajudar os meninos na missão, os dois vão até o rio para retirar uma grande quantidade de

sucata do fundo. A ação de limpar o rio também ajuda os meninos pioneiros a ganharem a competição de reciclagem, o que faz com que eles acabem aceitando Gena e Cheburashka em sua tropa.

De uma maneira geral, pode-se dizer que o filme fala sobre a determinação dos personagens em continuar praticando boas ações a fim de pertencer à um grupo, no caso o Movimento dos Pioneiros. Em um esforço para entrar para o grupo dos Jovens Pioneiros, Gena e Cheburashka acabam trabalhando muito mais do que as próprias crianças, reforçando o estereótipo do povo trabalhador que constrói uma nova nação, que foi tão relevante para a propaganda dos tempos de Stálin.

O terceiro episódio, intitulado *Shapoklyak* (1974), Cheburashka e Gena decidem tirar férias na praia, e partem de trem. Pela janela da cabine que ocupam, Shapoklyak furta os bilhetes dos dois. Cheburashka e Gena são confrontados pelo funcionário que confere os bilhetes, que manda-os descer na próxima estação. Desanimados, os dois resolvem voltar para casa. No caminho, eles param para colher nozes na floresta e, enquanto estão distraídos, Shapoklyak rouba o bolo que estão levando.

**Figura 19** - Shapoklyak fugindo com os bilhetes de trem roubados



Fonte: youtube.com

Os três são pegos por armadilhas de caçadores na floresta. Shapoklyak fica furiosa e vai até o acampamento dos caçadores para confrontá-los. Eles descobrem que os caçadores estão sujando e agindo de forma desrespeitosa com a natureza. Além disso, encontram uma fábrica que está poluindo um rio. Cheburashka e Gena tentam convencer a fábrica a parar, mas são ignorados. Gena encontra uma maneira de impedir a fábrica de poluir o rio e consegue interdita-la. Os caçadores, ao verem Gena, são espantados e fogem correndo.

Cheburashka, Gena e Shapoklyak encontram outro trem e voltam para casa, enquanto Gena canta uma canção com uma mensagem sobre otimismo e perseverança.

Finalmente, o quarto e último episódio, *Cheburashka goes to school* (1983) é o mais curto da série, com apenas 9 minutos e 54 segundos. Neste episódio, Gena chega de viagem e, ao entrar em seu apartamento, pergunta a Cheburashka se este não havia recebido seu telegrama para encontrá-lo no aeroporto. Cheburashka afirma que recebeu e mostra que ficou grato pela mensagem ao mostrá-la colada na parede, entretanto, diz que não foi encontrá-lo pois não sabe ler.

Gena olha o calendário e percebe que o dia seguinte é a data da volta às aulas e diz a Cheburashka que eles devem providenciar um uniforme para que ele possa frequentar a escola e finalmente aprender a ler e escrever.

Na loja de tecidos e uniformes, vemos Cheburashka e Gena saírem de mãos vazias, pois os uniformes não são fabricados no tamanho do mascote. Os dois desistem de comprar o uniforme e se dirigem para a escola. Lá, encontram o diretor e uma aluna sentados em uma escadaria na frente da porta principal, onde lê-se uma placa que diz “em reforma”.

Gena fica preocupado em saber que a reforma da escola não ficará pronta para receber as crianças no dia seguinte. Neste momento, Shapoklyak chega com a clara intenção de voltar a estudar, mas, ao se deparar com a reforma que não anda, a velha entra no prédio, onde encontra dois pedreiros jogando cartas ao invés de trabalhar. Shapoklyak lhes ameaça com seu rato de estimação, fazendo-os voltar ao trabalho no mesmo instante.

Embora esse problema esteja resolvido, o diretor anuncia que há uma falta de professores. Assim, Gena se prontifica a dar aulas sobre a natureza e Shapoklyak, que primeiramente queria ser estudante, agora resolve dar aulas de marcenaria. Desta maneira, Cheburashka pode enfim começar a estudar junto das outras crianças.

Em um primeiro momento, pode-se constatar que os temas dos episódios sempre giram em torno do coletivo: O primeiro episódio trata da iniciativa de Gena em encontrar novos amigos e criar um espaço para que as pessoas possam se encontrar. O segundo episódio fala do esforço de Gena e Cheburashka em trabalhar para integrar o grupo de Jovens Pioneiros, enquanto acabam fazendo o bem para a comunidade. O terceiro episódio fala da importância de se preocupar com o meio

ambiente, para proporcionar à sociedade um mundo saudável e, finalmente, o quarto episódio mostra os personagens ajudando a escola a voltar a funcionar em tempo para o retorno às aulas.

Entretanto, os episódios dizem muito mais sobre a sua época, do que apenas o fator coletivo. Cada curta-metragem pode ser analisado individualmente de modo a dialogar com os tópicos e autores tratados anteriormente nesta pesquisa.

### 3.3 Análise estética

Após a morte de Stálin e, conseqüentemente, o fim do realismo socialista enquanto padrão para todas as modalidades da Arte também encontrou seu fim. A partir dos anos 1960, outras técnicas que foram deixadas para trás antes da implementação do realismo socialista acabaram voltando e se aprimorando. O período mais libertador para a arte soviética foi o Degelo de Nikita Khrushchev, quando não somente os artistas puderam experimentar técnicas diferentes, mas também puderam produzir conteúdos críticos ao governo e ao sistema.

Com a ascensão de Brejnev ao poder, a censura apertou novamente, embora tenha sido um pouco mais branda se comparada à época de Stalin. Entretanto, os artistas ainda continuaram livres para experimentar com a estética. Pode-se observar, então, um retorno às animações *cut-out*, em que formas bidimensionais são recortadas, compostas em personagens e objetos, e enfim animadas quadro a quadro, e *stop-motion*, onde modelos tridimensionais são posicionados e fotografados de modo a criar a ilusão de movimento.

Os curtas-metragens de Cheburashka seguiram pelo caminho do *stop-motion*, que era pouco utilizado pelo Soyuzmultfilm. Outros exemplos de *stop-motion* soviético nos anos 1960 são *The Mitten* (1967) e *A little frog is looking for his father* (1964), ambos do mesmo diretor de Cheburashka, Roman Kachanov. Entretanto, as décadas que mais produziram animações com essa técnica foram os anos 1920 e 1930, antes da implementação do realismo socialista.

Como já citado anteriormente, Bönker (2015, p.6) afirma que os meios de comunicação foram essenciais para sincronizar as percepções dos indivíduos com as percepções coletivas através de filmes e programas emocionalmente apelativos.

Ao analisar o conteúdo dos episódios de Cheburashka, pode-se observar mais a fundo o apelo emocional de cada um.

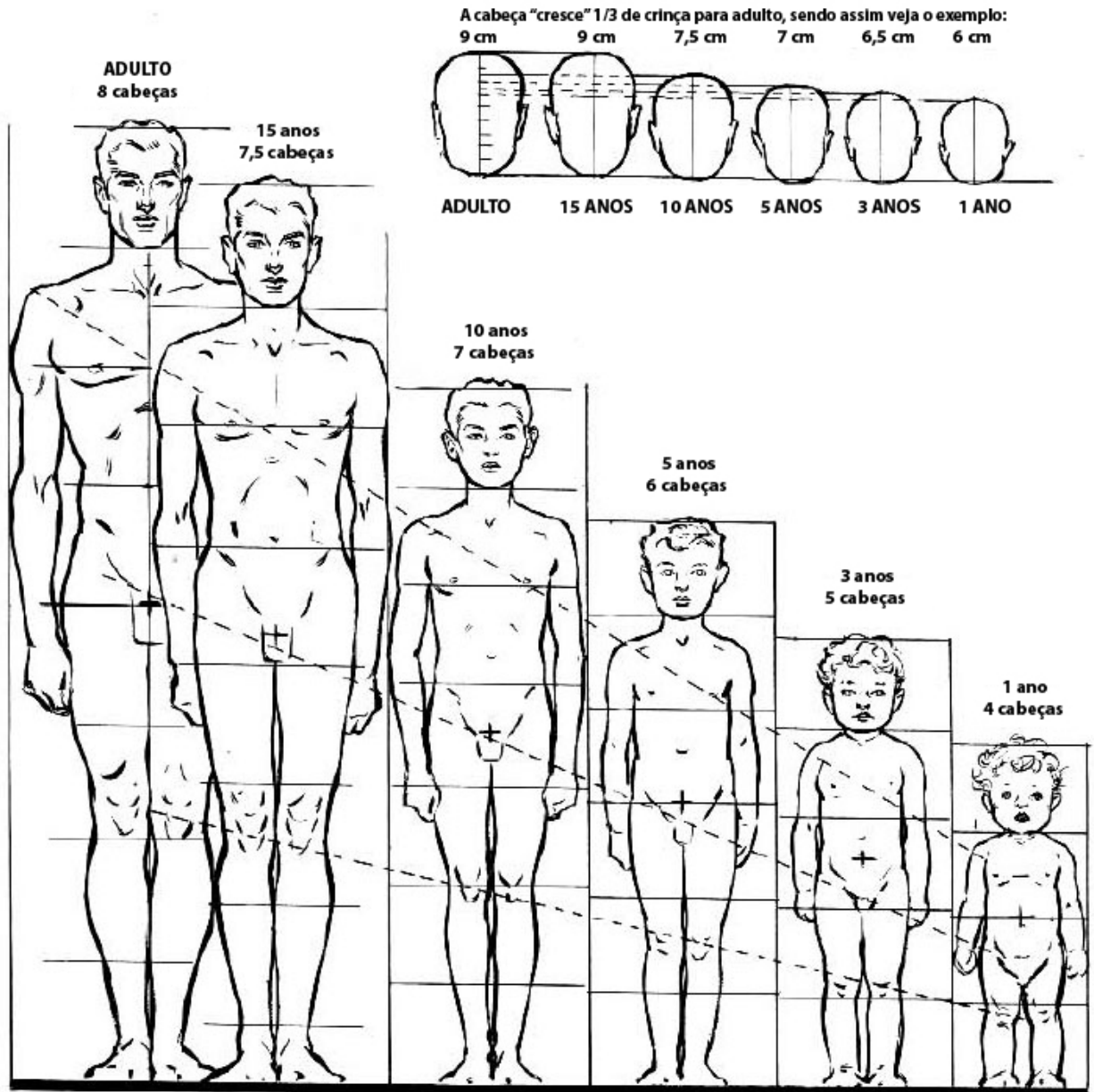
Primeiramente, o próprio *design* do mascote já causa uma reação emotiva no espectador. De acordo com Preuss (2010), o que nos causa apego emocional a um personagem são as características infantis de sua aparência. Segundo o autor, isso vem das características infantis que indicam fragilidade, o que causa o despertar dos instintos humanos de cuidar e proteger o ser mais fraco.

May (2019, p.19-20) afirma que algumas características, como cabeças, olhos e testas grandes, formas arredondadas e um andar desajeitado, seja em humanos, animais ou brinquedos, nos provoca uma vontade de abraçar ou acariciar o objeto em questão; enquanto isso, linhas retas e formas angulosas quase não nos causam reação.

Assim, Preuss (2010) lista alguns elementos do *character design* que ajudam a tornar um personagem mais fofo segundo as proporções de um bebê. O autor diz que a cabeça de um bebê tem em média um quarto da altura de seu corpo. Isso significa que um personagem fofo pode ter essa mesma proporção, ou algo mais exagerado, como a proporção de duas cabeças, ou seja, metade da sua altura, cabeça, e metade, corpo. A título de comparação, as proporções de um adulto para o *character design* são de 7,5 a 8 cabeças; como representado no desenho a seguir. Entretanto, essa proporção pode ser mais exagerada em *cartoons*.

Figura 20 - As proporções humanas em diferentes idades

## Proporções ideais em várias idades



fonte: andrew loomis

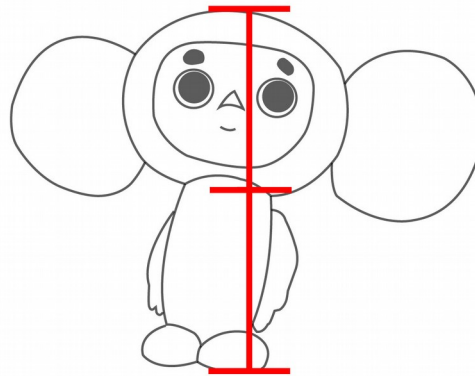
Fonte: obraprimo.wordpress.com

**Figura 21** - Cheburashka



*Fonte: aminoapps.com*

**Figura 22** - A esquematização de sua proporção corporal



*Fonte: elaborado pela autora.*

Ao observar Cheburashka, pode-se notar que sua cabeça consiste em aproximadamente a metade de sua altura. Suas proporções são claramente exageradas, e esse peso visual contribui para que ele tropece e caia constantemente, de maneira graciosa, no início do primeiro curta-metragem. Além disso, Cheburashka deve seu *design* à versão russa do João-bobo (KATZ, 2016, p.126), chamada *nevalyashka*; geralmente composta de duas esferas, sendo uma para o corpo e uma para a cabeça.

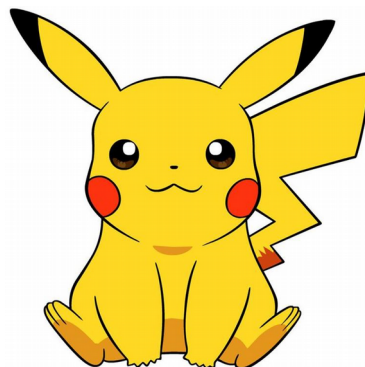
**Figura 23** - Nevalyashka, a versão russa do João-bobo



**Fonte:** twitter.com

Em seguida, Preuss (2010) discorre sobre a importância de um personagem fofo ter uma cabeça tão maior que o corpo. Segundo ele, tem de haver espaço suficiente para olhos grandes e bem separados que se posicionam relativamente baixo no rosto. O nariz dos bebês é estruturalmente pouco desenvolvido, assim, para o *design* de personagens graciosos, deve-se ter apenas uma sugestão de nariz, levemente arrebitado. Quanto à boca, Preuss (2010) afirma que em geral elas são pequenas - pois bocas muito grandes insinuam perigo -, e se posicionam não muito abaixo dos olhos. Estas proporções faciais são muito utilizadas em personagens japoneses considerados *kawaii* (palavra japonesa que significa fofo, ou adorável), como o monstinho Pikachu e a gatinha Hello Kitty.

**Figura 24** – Pikachu



**Fonte:** sol.sapo.pt

**Figura 25** - Hello Kitty



**Fonte:** mercadolivre.com.br

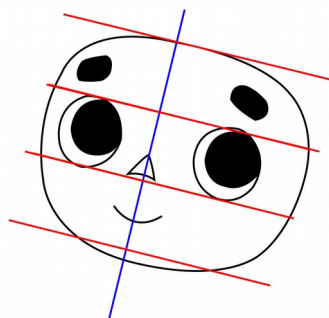
O rosto de Cheburashka segue essas regras quase à risca. Os olhos são grandes e expressivos; o nariz é triangular, pequeno e parece arrebitado uma vez que a base do triângulo está para baixo; e a sua boca, quando fechada, é apenas uma linha. Todos esses elementos estão posicionados muito próximos uns dos outros, com exceção da distância entre os olhos. A linha de base dos olhos e do nariz é praticamente a mesma, e esses três elementos se localizam exatamente no terço central do rosto.

**Figura 26** - O personagem Cheburashka



**Fonte:** ruaviation.com

**Figura 27** - Uma esquematização das proporções de seu rosto



**Fonte:** elaborado pela autora.

Segundo Preuss (2010), em geral, os braços e pernas são curtos e roliços, e as mãos têm menos que cinco dedos, como Mickey Mouse, por exemplo. Essas características dão a impressão de que o personagem é desajeitado, tranquilo e passivo; e as pernas curtas e pouco articuladas deixam o movimento cambaleante, como os de um pinguim. Ademais, o autor aconselha a utilizar formas arredondadas e simples para a concepção de personagens graciosos, pois assim, eles parecem mais amigáveis.

Ao traçar paralelos com Cheburashka, nota-se que seus braços são até que longos para o seu corpo, e o personagem não possui pernas, apenas pés grandes e arredondados. As orelhas são grandes, redondas e pendem nas laterais da cabeça, acrescentando peso visual, e aumentando a sensação de que o personagem vai tombar a qualquer momento.

**Figura 28** - Cheburashka e algumas crianças do bairro



**Fonte:** msn.com

Uma vez que suas proporções seguem um cânone utilizado há muito tempo no *design* de personagens, Cheburashka tinha todos os pré-requisitos visuais para se tornar um símbolo do estúdio Soyuzmultfilm e da infância soviética. Cheburashka foi basicamente construído - propositalmente, ou não - para ser um personagem apelativo para crianças, que se identificavam com sua aparência infantil, quanto para adultos, que caíam nas graças do mascote pela sua inocência.

Entretanto, não era apenas Cheburashka que possuía essas características. Até mesmo o cãozinho Tobik e outros personagens secundários, como as crianças da imagem acima, seguem a mesma fórmula; o que neutraliza a aparência severa de Gena e Shapoklyak, e aumenta a atratividade do desenho animado.

**Figura 29** - O personagem Tobik



**Fonte:** pinterest.at

Embora a estética do desenho seja muito importante para uma primeira reação, ela não age sozinha. Existem outros fatores a serem observados para se fazer uma análise do sucesso de Cheburashka e sua turma.

### 3.4 Análise de temas em *Cheburashka*

Entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, os roteiros de cinema já estavam bem desgastados. Os filmes em geral eram leves e focavam nos problemas pessoais dos personagens, tratando-os como indivíduos e não como se fossem apenas a parte de um todo, que era a União Soviética.

Isso se deu porque o governo da Estagnação foi um pouco mais severo que o anterior na questão da censura. Enquanto Khrushchev libertou a arte da tradição do realismo socialista e sua censura, Brejnev logo decidiu que não seguiria o mesmo caminho. Assim, os filmes críticos que vinham sendo produzidos durante o Degelo encontraram seu fim com Brejnev.

Entretanto, a censura de Brejnev não atingiu a estética, como fez Stálin. Neste caso, Brejnev vetou as críticas ao governo e a representação de uma sociedade soviética que vivesse fora dos padrões ideais do socialismo. Os filmes *live-action* passaram a se manter longe da ideologia socialista, tanto para criticá-la quanto para apoiá-la, e focaram então nos problemas pessoais dos protagonistas.

A exceção era o Soyuzmultfilm, que deixou de lado as animações extremamente críticas como *Big Troubles* (1961) e voltou a falar do heroísmo soviético e do lado positivo de se viver na União Soviética. Porém, de uma maneira mais branda se comparada às animações produzidas sob a vigência de Stálin.

Nas histórias de Gena e Cheburashka, pode-se notar que havia uma mistura de leve crítica social e apoio ao regime. Em geral, é possível observar uma representação de diversas questões sociais contemporâneas, como a corrupção, a solidão, a retração da esfera pública e o último fôlego do governo para se apelar à coletividade.

Assim, dado esse breve contexto, pode-se enfim analisar mais a fundo as maneiras pelas quais a sociedade soviética e o sistema socialista eram foram retratados

### 3.4.1 A corrupção

Produzido durante o período da Estagnação, não é surpresa alguma que Cheburashka tenha retratado alguns problemas comuns dessa época. Um dos fatores mais notáveis do governo Brejnev foi a política da estabilidade de quadros, que assegurava o cargo público dos funcionários do governo, sendo a maioria deles, os mesmos desde os anos 1950. Assim, esses funcionários se envolviam em esquemas de corrupção como suborno e desvio de dinheiro, sem medo de serem punidos ou mandados embora.

Segundo um entrevistado de Aleksiévitich (2016, p.71), o Kremlin era conhecido por ser um “confortável asilo de idosos”. Diante dessa perspectiva, era claro que não havia muita previsão de mudanças pela frente.

Entretanto, a corrupção não se limitava ao governo. As pessoas também estavam se envolvendo em pequenos roubos e contrabando para suprir a crescente necessidade de consumo, que surgiu com a estabilidade econômica. Uma testemunha conta a Aleksiévitich (2016, p.49) que o contrabando era muito presente na vida das pessoas: “Na escola eu contrabandeava *jeans*, na faculdade, uniformes militares soviéticos, junto com diversos símbolos. Os estrangeiros compravam”, disse ela.

Visto que o Soyuzmultfilm optou por fazer críticas suaves em suas animações, os desenhos não retratavam a corrupção dentro do governo, mas os

pequenos delitos cotidianos, fossem eles corporativos ou civis; que mostravam que a sociedade soviética não caminhava dentro dos ideais socialistas.

*Shapoklyak* (1974), o terceiro episódio, apresenta diversas situações imorais. Cheburashka e Gena estão andando na floresta quando se deparam com uma fábrica que está jogando o esgoto diretamente no rio. Cheburashka e Gena entram para falar com o responsável pela fábrica e pedem para que ele dê um jeito na poluição.

**Figura 30** - Uma fábrica poluindo o rio



Fonte: youtube.com

O diretor telefona a alguém e diz que o problema será resolvido e que o cano que despeja o esgoto no rio será enterrado. Gena pensa que isso significa que o cano será removido, entretanto, ao mergulhar no rio mais tarde ele o encontra submerso e ainda funcionando. O problema só é resolvido quando Gena usa o próprio corpo para entupir a saída do esgoto e a fábrica inteira entra em colapso.

**Figura 31** - Gena descobrindo o esgoto enterrado no rio



Fonte: youtube.com

No mesmo episódio, três caçadores estão acampando na floresta e por lá deixam muitas armadilhas que acabam prendendo Gena e Cheburashka, que só se desvencilham delas quando Shapoklyak chega. Além disso, um deles rouba o bolo de Cheburashka no primeiro encontro com os personagens.

Mais tarde, Shapoklyak dá uma lição no caçador ao dar uma nova caixa de bolo a Cheburashka. Sabendo que o mesmo caçador tornaria a roubá-lo, Shapoklyak havia substituído o doce por uma bomba, que acaba explodindo nas mãos do homem.

**Figura 32** - Um dos caçadores roubando o bolo de Cheburashka



Fonte: youtube.com

No episódio *Cheburashka goes to school* (1983), Gena chega de viagem e arruma um carrinho para carregar suas malas. No carrinho, ele coloca três malas e o funcionário do aeroporto; ao final do percurso, o homem cobra Gena pelo preço do

transporte de quatro volumes, ou seja, três bagagens e si mesmo. Gena paga o valor sem sequer discutir.

**Figura 33** - Um funcionário do aeroporto no carrinho de bagagem



Fonte: youtube.com

Neste mesmo episódio, antes de Gena e Cheburashka entrarem na loja de tecidos e uniformes, o vendedor arruma os novos tecidos na estante e é visto pegando um para si; escondendo-o no casaco. Quando os personagens principais chegam na loja, o vendedor age como se nada tivesse acontecido e acaba ficando impune pois ninguém descobre o que ele fez.

**Figura 34** - Vendedor roubando tecidos da loja



Fonte: youtube.com

Enfim, o último exemplo de mau comportamento desse episódio é a dupla de pedreiros que atrasa a reforma da escola devido à procrastinação. Entretanto, os

dois não continuam assim por muito tempo e logo voltam imediatamente ao trabalho depois que a velha Shapoklyak intimida-os com Lariska, seu rato de estimação.

**Figura 35** - Pedreiros jogando em horário de trabalho



Fonte: youtube.com

Embora os exemplos até aqui tenham sido de pessoas genuinamente mal-intencionadas, esse não era sempre o caso neste desenho. Algumas das vezes pode-se ver que as pessoas retratadas não são necessariamente vilãs e que, mesmo que cometam alguns erros, ainda são boas pessoas, pois realizam algumas ações que as redimem depois.

Logo nas primeiras cenas de *Gena the Crocodile* (1969), um vendedor põe uma laranja na balança para um cliente. Ao ver que esta era muito cara, o cliente pede para que o vendedor pese uma menor. Estando o cliente concentrado, olhando para o peso, o vendedor apoia o dedo na balança, fazendo a laranja parecer mais pesada e, conseqüentemente, mais cara. Sem muita opção, o cliente leva o produto mesmo assim, mas volta depois que o vendedor foi embora para verificar o peso, quando descobre que foi passado para trás.

**Figura 36** - Um vendedor alterando o peso de uma laranja



Fonte: youtube.com

Na cena seguinte, o vendedor é visto esvaziando uma caixa de laranjas e pegando a última para si mesmo, da mesma maneira que faz o vendedor de tecidos do episódio *Cheburashka goes to school*. Entretanto, ao contrário do vendedor de tecidos, o feirante, ao mesmo tempo que parece ser trapaceiro, também mostra seu lado bom, realizando boas ações.

**Figura 37** - Vendedor roubando a última laranja da caixa



Fonte: youtube.com

Este mesmo feirante é a pessoa que encontra Cheburashka e o leva para o zoológico, a fim de saber o que pode ser feito para ajudá-lo. Enquanto espera a segurança do zoológico levar Cheburashka para dentro, a fim de investigar se o mascote pode ao menos trabalhar por lá, o feirante assume o posto do zoológico no lugar do guarda.

Ao receber uma resposta negativa, pois afinal Cheburashka não é de nenhuma espécie conhecida, o feirante o leva até o dono de uma loja de brinquedos, que finalmente aceita o mascote, e lhe dá um emprego e um abrigo. Só então o feirante deixa Cheburashka e vai embora tranquilo.

No segundo episódio, o próprio Gena aparece com uma britadeira para poder construir um parquinho para algumas crianças que estavam se envolvendo em brincadeiras arriscadas, já que não tinham nenhum espaço apropriado para brincar. Entretanto, só sabe-se que a britadeira foi roubada quando um policial chega e questiona Gena se ele é o ladrão. Gena diz que sim, mas que era apenas para utilizar durante a construção do parquinho. O policial fica feliz com o resultado e resolve não punir o crocodilo.

**Figura 38** - Gena sendo pego pela polícia após roubar uma britadeira



Fonte: youtube.com

Desta forma, as histórias de Gena e Cheburashka mostram que a União Soviética, por mais que fosse um lugar bom, era feita de pessoas comuns e não de heróis. Os soviéticos do socialismo tardio, mesmo em um desenho animado, não eram totalmente ruins, ou totalmente boas; diferentemente dos desenhos americanos, onde sempre há um vilão completamente cruel e um herói ou uma princesa imaculados.

O maior exemplo disso é a própria Shapoklyak, cujas ações mostram que, embora tenha todos os requisitos para ser a vilã, ela ainda realiza boas ações; o que a redime, mas também não torna as motivações da personagem muito claras.

Na primeira vez em que Shapoklyak aparece no episódio *Gena the crocodile* (1969), a velha está cantando uma canção que diz que “aqueles que estão ajudando os outros estão perdendo um tempo precioso”, que “ninguém fica famoso ajudando alguém”, e seu conselho é que as pessoas sejam “malvadas e perversas como ela”.

Em seguida, a personagem aparece fazendo uma sequência de ações “perversas”, como chutar uma lata de lixo, quebrar uma janela com um estilingue e alterar anúncios de demanda de ajuda ou de emprego. No final desse episódio, Shapoklyak aparece entregando um bilhete à Cheburashka, afirmando que vai se comportar melhor.

**Figura 39** - Shapoklyak chutando uma lata de lixo



Fonte: youtube.com

**Figura 40** - Shapoklyak quebrando uma vidraça com um estilingue



Fonte: youtube.com

No curta-metragem que leva seu nome, Shapoklyak mostra sua natureza ambígua ao ser ao mesmo tempo a vilã e a heroína.

Suas ações, ao mesmo tempo em que desencadeiam todas as coisas ruins que vão acontecer com os protagonistas, também os salvam mais tarde. Se não fosse Shapoklyak ter roubado os bilhetes de trem da dupla, Gena e Cheburashka não teriam sido expulsos do trem e, conseqüentemente, sido pegos nas armadilhas dos caçadores na floresta.

**Figura 41** - Shapoklyak roubando os bilhetes de trem de Gena e Cheburashka



Fonte: youtube.com

A partir do momento em que estão presos na floresta, Shapoklyak começa a sua redenção. Ao ficar presa nas armadilhas com Gena e Cheburashka, ela decide ir atrás dos responsáveis, não por ela mesma, mas pelo que fizeram a Cheburashka.

**Figura 42** - Gena, Cheburashka e Shapoklyak presos nas armadilhas dos caçadores



Fonte: youtube.com

Em seguida, ao chegar no acampamento dos caçadores, Shapoklyak se vinga deles ao espalhar as armadilhas e fazer um caminho de açúcar que ia de um

formigueiro até as barracas. Assim, ao fugir do ataque das formigas, os caçadores também ficariam presos.

**Figura 43** – Shapoklyak no acampamento dos caçadores



Fonte: youtube.com

No quarto e último episódio, Shapoklyak continua com suas pegadinhas para atrapalhar a vida dos protagonistas. Aqui, as suas ações não são necessariamente corruptas, mas ainda assim mostram um desvio de caráter.

Por exemplo, quando Gena chega de viagem com sua bagagem pesada, ele se depara com uma placa no elevador que indica que está em manutenção. Sem opção, Gena começa a subir as escadas; nisso, Shapoklyak aparece, tira a placa e toma o elevador, que está funcionando perfeitamente.

**Figura 44** - Gena se deparando com o elevador quebrado



Fonte: youtube.com

Entretanto, apesar de pregar algumas peças por diversão, Shapoklyak é justamente a pessoa que, pela sua boa iniciativa, faz com que seja possível o retorno às aulas.

A partir desses exemplos, pode-se concluir que as histórias de Cheburashka e Gena teciam suas críticas retratando a sociedade como ela era, sem grandes vilões que fossem essencialmente maus, com planos mirabolantes para prejudicar os protagonistas; mas com pessoas comuns cujo comportamento nem sempre era exemplar.

A corrupção aqui é um fator quase banal, que mostra que os personagens - mesmo os protagonistas - têm defeitos como qualquer outra pessoa. E que a sociedade soviética não é formada inteiramente por heróis, como Stálin quis fazer parecer.

Esse tipo de personagem não-extraordinário era típico do cinema da Estagnação, que retratava a vida cotidiana de uma civilização decadente (SHCHERBENOK, 2016, p.77). Assim, a esfera pública oficial do socialismo tardio finalmente abriu espaço para o homem soviético comum, que trabalhava para seu próprio sustento, tinha suas próprias ambições e cometia erros ao tentar atingir seus objetivos.

### 3.4.2 A solidão

O *boom* da construção civil durante o governo de Khrushchev esvaziou os apartamentos que antes eram habitados por famílias diferentes dividindo seus cômodos. Assim, a vida que antes era compartilhada à força, agora era um pouco mais solitária para algumas pessoas.

A solidão, principalmente entre pessoas idosas, é descrita no livro *Stories of the soviet experience* (2009), de Irina Paperno. Lá, ela apresenta os relatos de Evgeniia Kiseleva, uma senhora que passa a maior parte de seu tempo em casa, sozinha.

Na transcrição de seu diário, Evgeniia considera a televisão a sua única e mais íntima amiga, e com ela, alega se sentir menos solitária, pois a TV faz parecer com que tenha muitas pessoas em sua casa (PAPERNO, 2009, p.140).

Em *Gena the crocodile* (1969), Roman Kachanov trata da solidão como tema central. Aqui, os personagens somente se conectam porque se sentem solitários, a

começar por Gena que, aparentemente, tem uma rotina maçante; ele sai do trabalho no zoológico, onde sua função é apenas ficar em exposição em uma jaula, e vai direto para casa.

Em casa, Gena não possui companhia alguma e passa seu tempo jogando xadrez consigo mesmo, enquanto coloca um chapéu e um cachimbo na chaleira para fingir que tem alguém ali.

**Figura 45** - Gena jogando xadrez consigo mesmo



Fonte: youtube.com

Cansado da solidão e do tédio, Gena cria diversos anúncios que dizem “Jovem crocodilo à procura de amigos” e os espalha por toda a cidade. Simultaneamente, Cheburashka brinca sozinho com um pião em sua nova casa, uma cabine telefônica vizinha à loja de brinquedos em que iria trabalhar, no que percebe o anúncio de Gena colado à sua porta.

**Figura 46** - Cheburashka em sua cabine telefônica



Fonte: youtube.com

Cheburashka então vai atrás do autor do anúncio. Chegando lá, encontra dois outros personagens. Um deles era Tobik, um cãozinho que estava abandonado na rua, e Galya, uma menina interessada no anúncio de Gena, que encontra Tobik no meio do caminho.

**Figura 47** - Galya encontrando Tobik abandonado



Fonte: youtube.com

Os quatro se reúnem na casa de Gena e logo são apresentados a Leo Chandr, um leão de semblante melancólico, que diz não ter nenhum amigo. Tobik, tomado por um interesse repentino pelo leão, se voluntaria a ser seu novo amigo e companheiro. Leo se mostra agradecido pela iniciativa e fica feliz por não estar mais sozinho.

**Figura 48** - Leo Chandr, o leão solitário



Fonte: youtube.com

Embora a solidão não seja um problema muito discutido quando se fala em sociedade soviética, Kachanov o trata como uma questão importante no primeiro episódio para falar da importância da coletividade; sentimento esse que vinha se retraindo junto com a esfera pública oficial soviética.

### 3.4.3 O apelo à coletividade

Tanto no cinema quanto na vida real, via-se que a ideologia socialista estava em crise. Embora a economia estivesse indo bem e a União Soviética tivesse escapado da crise do petróleo nos anos 1970, as pessoas passaram a deixar a ideologia de lado para buscar a satisfação individual através do consumo. Com salários maiores era possível chegar muito próximo do estilo de vida capitalista.

Agora, com o aumento do poder de consumo dos soviéticos, uma grande parte da população tinha acesso ao rádio e à televisão, tornando os *kollektiv* quase obsoletos. As pessoas podiam se entreter sozinhas, dentro de seus apartamentos individuais, com seus próprios aparelhos. Todos esses fatores acabaram contribuindo para uma queda no engajamento com a ideologia.

Nos filmes de Gena e Cheburashka, Roman Kachanov não só retrata a sociedade com seus defeitos, mas também retoma os incentivos a favor do sistema, se posicionando entre a desaprovação e o encorajamento. Assim, o apelo à coletividade aparece como tema do primeiro e segundo episódios.

No primeiro episódio, quando Gena se depara com a sua própria solidão e a solidão dos outros, decide que deve juntar seus novos amigos para construir uma espécie de *kollektiv*; um lugar para que as pessoas solitárias possam encontrar pessoas e passar um tempo juntos.

Assim, Gena, Cheburashka, Tobik e Galya começam a juntar os materiais para começar a construção. Enquanto estão preparando as coisas, alguns transeuntes percebem a movimentação atípica no terreno baldio e, ao constatarem que Gena e seus amigos estão fazendo uma obra para a própria comunidade, decidem participar também.

Logo, animais e pessoas são vistos juntos, carregando os materiais e empilhando tijolos para a construção da casa.

**Figura 49** - A comunidade ajudando na construção do *kollektiv*



Fonte: youtube.com

Dez dias depois, quando a nova Casa dos Amigos finalmente está pronta, Gena pega um papel para fazer uma lista dos nomes de quem está precisando de amigos. Nisso, todos se olham e percebem que não precisam mais da casa para conhecer pessoas, pois já fizeram amizade durante a construção.

Cheburashka indaga se a construção da casa foi em vão, pois ela não tem mais a utilidade para a qual estava destinada; Galya responde que o esforço não foi sem propósito, pois aquelas pessoas só se conheceram por causa da iniciativa deles, e conclui que a casa deveria ser de Cheburashka, visto que ele ainda estava morando na cabine telefônica. Entretanto, o mascote, sempre altruísta, diz que a casa deveria se tornar uma creche, onde ele pode trabalhar como um brinquedo, caso alguém se interesse.

Mais uma vez o grupo se junta para motivar Cheburashka, dizendo que todos eles podem recomendá-lo na sua busca por um emprego e, conseqüentemente, na busca por encontrar seu lugar na sociedade.

**Figura 50** - O grupo de amigos ao final da construção



Fonte: youtube.com

**Figura 51** - A “Casa dos Amigos” pronta



Fonte: youtube.com

No segundo episódio, o fator propagandístico fica por conta da presença dos Jovens Pioneiros, uma instituição estatal que antecedia o *Komsomol* em faixa etária. A participação dos Jovens Pioneiros era voluntária, e lá as crianças se engajavam em atividades muito parecidas com as dos escoteiros.

Neste curta-metragem, Cheburashka encontra alguns pioneiros na rua, fazendo casinhas de madeira para pássaros. Cheburashka e Gena se interessam pelo grupo e perguntam se podem participar também. Então, um dos garotos pergunta se os dois sabem construir casas de pássaros, montar uma fogueira ou marchar e a resposta obtida para essas três perguntas é sempre não.

**Figura 52** - Crianças soviéticas com o uniforme dos Jovens Pioneiros



Fonte: [br.rbth.com](http://br.rbth.com)

**Figura 53** - Uma representação delas no segundo episódio de Cheburashka



Fonte: [youtube.com](https://youtube.com)

Os meninos deboçam dos dois e falam que ambos não estão preparados para fazerem parte do grupo. Cheburashka se mostra determinado a ser uma pessoa melhor e mais preparada para poder integrar os Jovens Pioneiros e um dos garotos diz que quando isso acontecer, ele pode procurá-los novamente; denotando uma atitude egoísta do pioneiro.

Assim, Gena e Cheburashka passam a fazer um treinamento, de modo que possam se qualificar para entrar para a turma. Primeiramente, os dois tentam construir casinhas de madeira para os pássaros, mas o resultado não sai como o esperado; as suas casinhas acabam ficando tortas e mal construídas.

Frustrado, Gena as deixa de lado e se põe a tocar seu acordeon, enquanto Cheburashka pratica sua marcha. Nisso, são interrompidos por algumas crianças

pequenas que, sem ter onde ou com o que brincar, se envolvem em situações perigosas.

Sendo assim, Gena decide construir um parquinho para as crianças, junto de Cheburashka. Os pioneiros, vendo o esforço dos dois, perguntam se poderiam ajudar em alguma coisa, mas Gena não os deixa e eles vão embora.

**Figura 54** - Os Jovens Pioneiros recolhendo sucata



Fonte: youtube.com

Estando o parquinho pronto, Gena e Cheburashka se engajam em uma última atividade quando vêem os pioneiros anunciando que estão recolhendo objetos como panelas enferrujadas e chaleiras quebradas para reciclarem o metal. Gena diz a Cheburashka que conhece um lugar cheio de objetos que podem servir aos pioneiros. Em seguida, o crocodilo leva seu amigo até o rio, onde mergulha e retira um grande volume de sucata. Juntos, os amigos levam tudo o que conseguiram para os pioneiros, que ficam boquiabertos e finalmente os aceitam no grupo, pois graças a Gena e Cheburashka conseguiram acumular material o suficiente para ficar em primeiro lugar na competição entre grupos. Assim, Gena e Cheburashka integram a turma que se mostra animada para enfim ensiná-los a marchar.

Ainda que esse episódio tenha os Jovens Pioneiros como personagens, o apelo à coletividade aqui se refere ao que os indivíduos podem fazer pela sociedade, sem nem mesmo precisarem se vincular a nenhuma instituição. Na realidade, com o crescente desinteresse da população nos *kollektiv*, Kachanov mostra que, para a esfera pública proletária, o mais importante é o movimento de união das pessoas a partir do trabalho.



## 4. CONCLUSÃO

A presente pesquisa se propôs a discutir a importância do estúdio Soyuzmultfilm e de suas produções enquanto representação da esfera pública e da sociedade soviética. Mais especificamente, este estudo analisou a fórmula por trás do sucesso da icônica série de curtas-metragens Cheburashka e de que maneira os desenhos dialogavam com a sociedade soviética da Era da Estagnação, período liderado por Leonid Brejnev que representou uma estabilidade econômica, ausência de conflitos internos e queda no engajamento popular para com a ideologia socialista.

Para isso, discutiu-se os primórdios da União Soviética no que tange à organização social; ou seja, como vivia a população russa no pré e no pós-revolução de Outubro. Assim, pôde-se examinar quais eram suas camadas sociais e suas necessidades que, posteriormente, culminaram no fim da monarquia e na implementação do sistema socialista.

Sendo o socialismo um sistema completamente novo no contexto político, econômico e social do século XX, vimos que sua esfera pública também possuía suas particularidades. Diferente das esferas públicas conceituadas por Habermas, a União Soviética dispunha de pelo menos dois tipos delas: a oficial e a informal. Sendo a esfera pública oficial, a controlada e promovida pelo governo, e a informal, a que se originou a partir do fim do stalinismo, dentro das cozinhas soviéticas, compartilhando diversos tipos de mídia clandestina.

No que concerne a esfera pública soviética oficial, o governo precisou tomar medidas para que seu controle fosse exercido propriamente. Para esta finalidade, muitas instituições foram criadas e mantidas até o fim do regime socialista; entre essas instituições estavam os *kollektiv*, os jornais, a televisão, o rádio e o cinema. Conforme o rádio e a televisão foram se tornando mais comuns nos lares soviéticos, pode-se dizer que a esfera pública oficial acabou se sobrepondo à esfera informal; ou seja, ambas as esferas se encontravam nos espaços privados.

Em seguida, investigamos as principais características políticas, econômicas e sociais dos governos de Stalin, Khrushchev e Brejnev, para que fosse possível traçar paralelos entre o que acontecia na União Soviética e na indústria cinematográfica em cada uma dessas fases; tanto do ponto de vista das políticas

culturais quanto da tecnologia. Neste ponto, o objetivo era explorar como a censura influenciou as produções soviéticas, passando pelos cânones do realismo socialista de Stalin, pelo afrouxamento da censura de Khrushchev e, finalmente, pelos roteiros e protagonistas desgastados que retratavam a sociedade da Era da Estagnação.

Dado o contexto da indústria cinematográfica soviética por período, pudemos focar na história da animação russa, desde o seu surgimento no começo do século XX até a década de 1970, quando o Soyuzmultfilm produziu seus maiores sucessos: *Hedgehog in the Fog* (*Yozhik v tumane*, 1975), *Tale of Tales* (*Skazka skazok*, 1979), *Winnie-the-Pooh* (*Vinni Pukh*, 1969) e a série de Cheburashka (1969-1983).

Neste período, o Soyuzmultfilm adotou uma linha que ficava entre a crítica social e a propaganda; juntando assim, seu legado dos dias de realismo socialista sob Stalin e de reprimendas ao governo e à sociedade sob Khrushchev.

Essa orientação pode ser percebida durante a decupagem dos quatro filmes de Cheburashka, onde analisamos dois fatores principais: os elementos estéticos e temáticos.

Sob o ponto de vista estético, constata-se que Cheburashka, enquanto mascote do estúdio e ícone da animação soviética, foi desenhado com todas as características possíveis para ser bem aceito por crianças e adultos. Seu tamanho, sua proporção de duas cabeças, suas formas arredondadas, seus olhos grandes e nariz e boca pequenos, despertam os instintos humanos de querer cuidar e proteger o pequeno animal indefeso; o que pode começar a explicar a obsessão que a Rússia tem com Cheburashka até hoje. Depois do fim da União Soviética, Cheburashka se tornou mascote olímpico, estampou camisetas, deu origem a diversos brinquedos, selos, e emprestou seu nome para apelidar a aeronave Antonov An-72, cujos dutos de entrada dos motores lembram as suas orelhas.

Entretanto, não foi somente o lado estético que fez com que Cheburashka apelasse para o público soviético. Os curtas trataram de temas pertinentes à época em que foram produzidos, sendo eles a corrupção, a solidão e o apelo à coletividade.

Pode-se dizer que os curtas retrataram de maneira crítica a sociedade do socialismo tardio. Entre os três temas, a corrupção se sobressai, sendo a única característica recorrente nos quatro episódios. Todos eles têm pelo menos um exemplo de comportamento não-exemplar, e alguns, como o terceiro e o quarto mostram a corrupção como a principal vilã, que atrapalha a vida dos personagens, e

que precisa urgentemente ser combatida para que a sociedade possa voltar a caminhar nos eixos dos ideais socialistas.

Essa temática se mostrava intrinsecamente ligada à sociedade soviética da Estagnação já que, no governo, a gerontocracia de Brejnev se mantinha impune, pois seus postos estavam assegurados pela estabilidade de quadros, e a população se envolvia cada vez em atividades como roubo e contrabando.

Em seguida, exploramos a solidão enquanto tema. Ainda que nos anos 1970 existisse diversos tipos de *kollektiv*, as pessoas passaram a ficar em casa lendo, assistindo à televisão e ouvindo o rádio; algumas delas acompanhadas, outras não. Como em qualquer outro país, os soviéticos também se sentiam solitários, entretanto essa questão era um problema que idealmente não deveria existir em um país socialista, dado todo o investimento estatal em instituições voltadas à manutenção da esfera pública oficial.

O primeiro episódio de Cheburashka fala justamente sobre como muitas pessoas estão se sentindo solitárias, e propõe então o trabalho como solução alternativa, instigando um retorno ao desenvolvimento da esfera pública proletária, que deu origem à União Soviética, e que vinha definhando.

Esse tema puxa o gancho para o último ponto analisado: o apelo ao coletivo. Ao longo dos episódios, Gena e Cheburashka - antes ambos criaturas solitárias - estão sempre juntos, não para se divertir, mas para tentar se encaixar na sociedade a partir de boas ações. Os dois estão sempre trabalhando em prol do coletivo, ainda que tenham motivações muito particulares.

Paralelamente, pode-se dizer que a sociedade soviética da Era da Estagnação vinha trabalhando apenas para seu próprio interesse. O trabalho em função da nação era uma realidade que havia morrido há algum tempo, afinal, os políticos haviam se metido em uma corrupção sem fim, mas a economia estava estável; logo, as pessoas pareciam não ter mais motivos para se engajar tanto quanto antes. As necessidades pessoais tomaram a frente das motivações de uma sociedade que caminhava em direção à implementação do capitalismo.

Entretanto, com Gena e Cheburashka, o Soyuzmultfilm parecia ainda querer reavivar o espírito soviético a partir do trabalho enquanto estímulo da esfera pública proletária. Devolvendo aos seus espectadores a sensação de que o socialismo estava a todo vapor e talvez fosse esse o apelo emocional que os estúdios de cinema e televisão estivessem procurando, pois segundo testemunhos dados à

Aleksievich (2016, p.56), “o russo precisa acreditar em alguma coisa ... Acreditar em algo luminoso, elevado. O império e o comunismo estão alojados no nosso subcortex. Preferimos as coisas heróicas” e “O socialismo fazia as pessoas viverem na história... Fazer parte de algo grandioso...”.

Assim, com Cheburashka, o Soyuzmultfilm propôs discussões pertinentes às duas esferas públicas existentes da União Soviética ao mesmo tempo em que percorria ambas, retratando-as de maneira fiel mas afetuosa.

Finalmente, visto que este campo é pouco conhecido, tanto internacionalmente quanto no Brasil, propõe-se que os próximos estudos possam se aprofundar mais no que concerne o cinema soviético

## REFERÊNCIAS

- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **O fim do homem soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 594 p.
- AUTIO-SARASMO, Sari. Khrushchev and the challenge of technological progress. In: SMITH, Jeremy; ILIC, Melanie (Ed.). **Khrushchev in the Kremlin: Policy and government in the Soviet Union, 1953–1964**. New York: Routledge, 2011. Cap. 9. p. 133-149.
- AUTIO-SARASMO, Sari. Stagnation or Not?: The Brezhnev Leadership and East-West Interaction. In: FAINBERG, Dina; KALINOVSKY, Artemy (Ed.). **Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange**. Lanham: Lexington Books, 2016. Cap. 6. p. 87-104.
- AVRICH, Paul. **Kronstadt, 1921**. Princeton: Princeton University Press, 2014. 288 p.
- BÖNKER, Kirsten. “Dear Television Workers...”: TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet Union\*. **Cahiers Du Monde Russe**, Paris, v. 56, n. 2-3, p.371-399, abril 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/monderusse/8188>. Acesso em: 05 set. 2019.
- CARTER, Miranda. **Os três imperadores**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 603 p.
- CHERNYSHOVA, Natalya. Consumers as Citizens: Revisiting the Question of Public Disengagement in the Brezhnev Era. In: FAINBERG, Dina; KALINOVSKY, Artemy (Ed.). **Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange**. Lanham: Lexington Books, 2016. Cap. 1. p. 3-20.
- CHIABURU, Irina. **Subversion in the Soviet Animation of the Brezhnev Period: An Aesopian Reading of Andrei Khrzhanovsky’s Pushkiniana**. 2015. 241 p. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia em História da Arte, Jacobs University, Bremen, 2015.
- DANIELS, Robert V.. Intellectuals and the russian revolution. **The American Slavic And East European Review**, Pittsburgh, v. 20, n. 2, p.270-278, April 1961.
- DAVIES, Sarah. Soviet cinema and the early Cold War: Pudovkin's Admiral Nakhimov. **Cold War History**, London, v. 4, n. 1, p.49-70, n.i, 2003.
- EGOROV, Oleg. **Brejnev, da estabilidade à estagnação**. 2016. Disponível em: [https://br.rbth.com/arte/historia/2016/12/19/brejnev-da-estabilidade-a-estagnacao\\_662329](https://br.rbth.com/arte/historia/2016/12/19/brejnev-da-estabilidade-a-estagnacao_662329). Acesso em: 10 out. 2019

FAULKNER, Neil. **A people's history of the russian revolution**. Londres: Pluto Press, 2017. 271 p.

FIGES, Orlando. **Uma História Cultural da Rússia**. Rio de Janeiro: Record, 2017. 880 p.

FITZPATRICK, Sheila. L'identité de classe dans la société de la NEP. **Annales: Économie, sociétés, civilisation**, Paris, v. 44, n. 2, p.251-271, 1989. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1989\\_num\\_44\\_2\\_283592](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_2_283592). Acesso em: 17 jun. 2019.

FLENLEY, R. The Russian revolution, 1917-1937. **University Of Toronto Quarterly**, Toronto, v. 7, n. 1, p.35-55, out. 1937.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GOURIÉROUX, Christian; PEAUCELLE, Irina. Les transitions en économie: Les changements de prix en Russie dans les années vingt. **Économie & Prévision**, Paris, v. 109, n. 3, p.101-113, 1993. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/ecop\\_0249-4744\\_1993\\_num\\_109\\_3\\_5626](https://www.persee.fr/doc/ecop_0249-4744_1993_num_109_3_5626). Acesso em: 26 jun. 2019.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 565 p.

HAHN, Jeffrey W. The Komsomol kollektiv as an agency of political socialization. **Youth And Society**, Thousand Oaks, v. 1, n. 2, p.219-239, Dec. 1969

HILL, Stephen P. A Quantitative View of Soviet Cinema. **Cinema Journal**, Austin, v. 11, n. 2, p.18-25, spring 1972.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 632 p.

HORNSBY, Robert. The outer reaches of liberalization: Combating political dissent in the Khrushchev era. In: SMITH, Jeremy; ILIC, Melanie (Ed.). **Khrushchev in the Kremlin: Policy and government in the Soviet Union, 1953–1964**. New York: Routledge, 2011. Cap. 5. p. 61-78.

KATZ, Maya B. **Drawing the Iron Curtain: Jews and the Golden Age of Soviet Animation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. 304 p.

KEPLEY JUNIOR, Vance. The origins of Soviet cinema: a study in industry development. In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian. **Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema**. London: Routledge, 1991. Cap. 4. p. 61-80.

- KEPLEY JUNIOR, Vance. **Stagnation period: 1969–1985**. Disponível em: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Russia-and-Soviet-Union-STAGNATION-PERIOD-1969-1985.html>. Acesso em: 26 out. 2019.
- KHARKHORDIN, Oleg. **The collective and the individual in Russia: A study of practices**. Berkeley: University Of California Press, 1999.
- LECKIE, Jago. **Stagnation and Soviet Films: An Unlikely Romance**. 2017. Disponível em: <<http://www.prospektmag.com/2017/08/stagnation-soviet-films-an-unlikely-romance/>>. Acesso em: 26 out. 2019.
- MANSUROV, N. S. L'étude des mass media et des centres culturels en Union Soviétique: Quelques résultats de recherches sociologiques. **Communication: Information Médias Théories**, Québec, v. 2, n. 3, p.85-116, Automne, 1978.
- MASSIE, Robert K.. **Nicolau e Alexandra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 608 p.
- MCCONNELL, Allen. The origin of the russian intelligentsia. **The Slavic And East European Journal**, Los Angeles, v. 8, n. 1, p.1-16, spring 1964.
- MILLER, Jamie. Soviet Cinema, 1929 – 41: The Development of Industry and Infrastructure. **Europe-asia Studies**, Glasgow, v. 58, n. 1, p.103-124, Jan. 2006.
- MIRONOV, Boris N. Cannon fodder for the revolution: The russian proletariat in 1917. **Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History**, Bloomington, v. 18, n. 2, p.351-370, spring 2017.
- MOSKVA slezam ne verit. Direção de Wladimir Menshov. Moscou: Mosfilm, 1980. Son., color.
- NEG, Oskar; KLUGE, Alexander. **Public Sphere and Experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere**. Mineápolis: University Of Minnesota Press, 1993. 352 p.
- PALUMBO, Jacqui. **How Cheburashka, the 'Soviet Mickey Mouse,' achieved international fame**. 2018. Disponível em: <https://edition.cnn.com/style/article/cheburashka-soviet-mickey-mouse/index.html>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- PAPERNO, Irina. **Stories of the Soviet Experience: Memoirs, diaries, dreams**. Ithaca: Cornell University Press, 2009. 304 p.
- PAVLEVSKI, Jovan. Le niveau de vie en Union Soviétique de la Révolution d'Octobre à 1950. **Revue D'études Comparatives Est-ouest**, Paris, v. 1, n. 2, p.47-96, 1970.
- PONTIERI, Laura. **Soviet Animation and the Thaw of the 1960s: Not Only for Children**. Toronto: John Libbey, 2012. 248 p.

PREUSS, Sascha. **The Elements of Cute Character Design**. 2010. Disponível em: <<https://design.tutsplus.com/articles/the-elements-of-cute-character-design--vector-3533>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PROKHOROV, Alexander. The unknown new wave: soviet cinema of the sixties. In: PROKHOROV, Alexander (Ed.). **Springtime for soviet cinema: re/viewing the 1960s**. Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium, 2001. p. 7-28.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo: a história da revolução russa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 416 p.

REES, E. A. **The Nature of Stalin's Dictatorship: The Politburo, 1924–1953**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 267 p.

REES, E. A. Stalin as Leader 1924–1937: From Oligarch to Dictator. In: REES, E. A. (Ed.). **The Nature of Stalin's Dictatorship: The Politburo, 1924–1953**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. Cap. 1. p. 19-58.

REID, Susan E. Destalinization and Taste, 1953-1963. **Journal Of Design History: Design, Stalin and the Thaw**, Oxford, v. 10, n. 2, p.177-201, 1997.

RIABOUCHKINE, T. Le changement de la structure de la population en Union Soviétique. **Population**, Paris, v. 4, n. 19, p.733-744, 1964. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/pop\\_0032-4663\\_1964\\_num\\_19\\_4\\_8454](https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1964_num_19_4_8454). Acesso em: 19 jun. 2019.

RIMBERG, John. The Soviet Film Industry Today. **The Quarterly Of Film Radio And Television**, Berkeley, v. 11, n. 2, p.149-153, winter 1956.

ROTH-EY, Kristin; ZAKHAROVA, Larissa. **Communications and media in the USSR and Eastern Europe: Proposed Themes**. 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/monderusse/7689#tocto1n1>. Acesso em: 05 ago. 2019.

ROTH-EY, Kristin; ZAKHAROVA, Larissa. Communications and media in the USSR and Eastern Europe. **Cahiers Du Monde Russe**, Online, v. 2, n. 56, p.273-298, 2015. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-monde-russe-2015-2-page-273.htm>. Acesso em: 06 ago. 2019

SAPIR, Jacques. La guerre civile et l'économie de guerre: Origines du système soviétique. **Cahiers Du Monde Russe**: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants, Paris, v. 38, n. 1-2, p.9-28, jan./juin 1997. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/cmr\\_1252-6576\\_1997\\_num\\_38\\_1\\_2481](https://www.persee.fr/doc/cmr_1252-6576_1997_num_38_1_2481). Acesso em: 21 jun. 2019.

SHCHERBENOK, Andrey. Everything Was Over before It Was No More: Decaying Civilization in Late Stagnation Cinema. In: FAINBERG, Dina; KALINOVSKY, Artemy

(Ed.). **Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange**. Lanham: Lexington Books, 2016. Cap. 5. p. 77-84.

SZAMUELY, L.. The after-life of NEP. **Acta Oeconomica**: Akadémiai Kiadó, Budapest, v. 39, n. 3/4, p.341-355, autumn 1988.

THATCHER, Ian D. (Ed.). Khrushchev as a leader. In: SMITH, Jeremy; ILIC, Melanie. **Khrushchev in the Kremlin: Policy and government in the Soviet Union, 1953–1964**. New York: Routledge, 2011. Cap. 1. p. 9-25.

THOMPSON, Kristin. Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s. In: LAWTON, Anna (Ed.). **The red screen: politics, society, art in Soviet cinema**. London: Routledge, 1992. Cap. 1. p. 19-42.

TO THE cinema comrades: The revolutionary age of Soviet film posters. The revolutionary age of Soviet film posters. 2017. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4F3Tn4PT9rdt8nntNJc5Dp6/to-the-cinema-comrades-the-revolutionary-age-of-soviet-film-posters>. Acesso em: 16 set. 2019.

TOEPLITZ, Jerzy. Cinema in Eastern Europe. **Cinema Journal**, Austin, v. 8, n. 1, p.2-11, Autumn 1968.

TREADGOLD, Donald W. Russian radical thought: 1894-1917. In: STAVROU, Theofanis George. **Russia under the last tsar**. 2. ed. Mineápolis: University Of Minnesota Press, 1997. Cap. 3. p. 69-86.

TSIPURSKY, Gleb. **Socialist Fun**. Pittsburgh: University Of Pittsburgh Pres, 2016. 384 p.

WERTH, Nicolas. Alphabétisation et idéologie en Russie soviétique. **Vingtième Siècle**: revue d'histoire, Paris, n. 10, p.19-36, avr./juin 1986. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1986\\_num\\_10\\_1\\_1541](https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_10_1_1541). Acesso em: 19 jun. 2019.

ZDRAVOMYSLOVA, Elena; VORONKOV, Viktor. The Informal Public in Soviet Society: Double Morality at Work. **Social Research**: An international quarterly, Baltimore, v. 69, n. 1, p.49-69, spring 2002.