

A mise-en-scène conceitual em Síndrome astênica: diálogos entre cinema, arte e poesia em Kira Muratova / The Conceptual Mise-en-Scène in The Asthenic Syndrome: Dialogues between Cinema, Art and Poetry in Kira Muratova

Iurii Kokin*

Beatriz Avila Vasconcelos**

RESUMO

Este artigo visa explorar conceitos que subjazem à estética do filme *Síndrome astênica* (1989), dirigido por Kira Muratova. A metodologia envolve a análise comparativa dos elementos da *mise-en-scène* com exemplos das artes plásticas, mais especificamente, com instalações, performances e pinturas da arte conceitual, não oficial, produzida na União Soviética entre 1960-1980, tomando-se aqui os apontamentos teóricos sobre a arte conceitual e situando-os no contexto da URSS. Para enriquecer essa comparação, a análise mobiliza conceitos da linguagem cinematográfica, relacionando-os especialmente às dinâmicas do cinema poético e da imagem-tempo, contribuindo para classificar mais precisamente as imagens e as escolhas estéticas, destacando as conexões entre os diferentes meios artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Kira Muratova; Cinema soviético; Arte conceitual; Cinema poético; Análise fílmica

ABSTRACT

This article explores underlying concepts of the aesthetics of the film Asthenic Syndrome (1989), directed by Kira Muratova. The methodology adopted involves a comparative analysis of the elements of the mise-en-scène with examples from the visual arts, more specifically, installations, performances and paintings from the unofficial conceptual art produced in the Soviet Union between 1960-1980, based on theoretical perspectives on conceptual art and situating them in the USSR context. To enrich this comparison, this analysis uses concepts of cinematographic language and relates them to the dynamics of poetic cinema and the time-image, which helps to classify this film's images and aesthetic choices more precisely, highlighting the connections among different artistic media.

KEYWORDS: Kira Muratova; Soviet Cinema; Conceptual Art; Poetic Cinema; Film Analysis

* Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), Campus de Curitiba II/FAP, Curitiba, Paraná, Brasil; CAPES; <https://orcid.org/0009-0009-2519-4271>; iurialexeev@gmail.com

** Universidade Estadual do Paraná - Unespar, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), Campus de Curitiba II/FAP, Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-4743-0289>; beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

Introdução

O filme *Síndrome astênica* foi lançado em 1989, em um contexto histórico e político particular: a União Soviética, com as tensões sociais e culturais intensificadas antes de sua dissolução em 1991. Kira Muratova¹, diretora do filme, desenvolveu sua carreira em meio a este cenário, enfrentando uma relação tensa com as instituições culturais do Estado soviético. Por décadas, a diretora do filme lidou com a censura e a constante reprovação de seus projetos, reflexo da complexidade das relações entre poder e criação artística autoral na URSS. O filme, que angariou o Urso de Prata no Festival de Berlim em 1990, assume uma postura crítica em relação às estruturas de poder e às convicções ideológicas inerentes ao contexto da URSS; contudo, a relevância do filme vai além do contexto soviético imediato, abordando uma linguagem experimental que permite uma reflexão mais ampla sobre controle social e cultural, revelando um ceticismo em relação à possibilidade de avanço da humanidade nestes aspectos. As experimentações realizadas neste filme com a linguagem cinematográfica conectam o cinema de Muratova a outras práticas artísticas que se desenvolvem na tensão com modelos instituídos, sobretudo pela maneira como o filme utiliza o *medium* cinematográfico para subverter convenções estéticas, sociais e ideológicas, estendendo a relevância do filme para um contexto mais amplo.

Em relação ao estilo, em *Síndrome astênica* é possível observar como as reformas do período de revisão das políticas da URSS² impactaram diretamente no grau de ousadia da diretora quanto às suas escolhas estéticas e técnicas. O filme apresenta uma narrativa

¹ Kira Muratova foi uma cineasta ucraniana que marcou a história do cinema soviético e pós-soviético com seu estilo autêntico e contrastante com modelos oficiais da época soviética. Nascida em 1934, na Moldávia, dirigiu 21 filmes ao longo de sua carreira, muitos dos quais foram aclamados pela crítica. Estudou cinema em Moscou e lançou seu primeiro filme solo em 1967, produzido no estúdio de Odessa (Ucrânia). Seus filmes são caracterizados por fragmentação, estilização expressiva e uso de atores não profissionais. Sua carreira foi marcada por inúmeros confrontos e censuras pelos institutos regulatórios da produção cinematográfica na URSS. Após o período soviético, Muratova recebeu o reconhecimento da crítica e vários prêmios por seu trabalho, incluindo o Grande Prêmio do Júri Urso de Prata na Berlinale em 1990, com o filme *Síndrome astênica*, sendo atualmente considerada uma das cineastas mais importantes da antiga União Soviética. Faleceu em 2018 aos 83 anos.

² Reformas da *Perestroika* e *Glasnost*, implementadas no final dos anos 1980 pelo governo de Mikhail Gorbachev. Essas reformas promoveram uma maior liberdade de expressão e uma revisão das políticas culturais do regime, possibilitando a formação de comissões de conflitos que revisaram e liberaram filmes antes censurados. Nesse ambiente, filmes como os de Muratova, com linguagem experimental e crítica ao poder, encontraram uma abertura para serem produzidos e exibidos.

fragmentada, abandonando a linearidade narrativa racional e utilizando uma linguagem que se afasta da transparência, transparência esta típica tanto do realismo soviético como dos parâmetros do cinema clássico. Em vez disso, a construção do significado se dá principalmente através da *mise-en-scène*, que ocupa o centro da articulação conceitual do filme.



Figura 1: Screenshot do filme *Síndrome astênica* (1989)³

Essa ênfase na *mise-en-scène* não apenas fragmenta a narrativa, mas também a transforma em uma série de momentos visuais e poéticos que funcionam quase como “instalações” cinematográficas, onde cada cena pode ser analisada isoladamente, como um gesto conceitual da diretora. Portanto, o ponto de partida desta análise reside na conexão entre as ideias manifestadas pela linguagem cinematográfica, sobretudo a *mise-en-scène* do filme e as ideias das práticas artísticas de movimentos como o *Conceitualismo de Moscou* e o *Sots Art*, emergentes na União Soviética entre as décadas

³ As imagens presentes neste artigo enquadram-se no Art. 46, inciso VIII, da Lei 9610/98, não constituindo ofensa aos direitos autorais, pois se trata de reproduções de pequenos trechos de obras preexistentes (*prints* de filmes) ou, mesmo quando se trata de reprodução integral, no caso da reprodução de obras de artes plásticas, as reproduções em si não são o objetivo principal e não prejudicam a exploração normal da obra reproduzida nem causam prejuízo aos legítimos interesses dos autores, aqui constando apenas para fim ilustrativo de ideias desenvolvidas no artigo. Desse modo, a partir dessa compreensão do Art. 46, inciso VIII, da Lei 9610/98, os autores se responsabilizam inteiramente pelos direitos de reprodução das imagens no periódico *Bakhtiniana*, respondendo a qualquer reivindicação que porventura possa surgir relativamente a seu uso.

de 1960 e 1980, que expandem a noção de *medium* artístico e se posicionam criticamente em relação aos parâmetros dos institutos soviéticos.

A *mise-en-scène*, elemento central da linguagem cinematográfica, refere-se à técnica de organização de todos os elementos visuais e sonoros dentro de uma cena, e constitui-se como um meio fundamental de construção de significado no cinema, pois cada escolha visual provoca sensações e cria atmosferas que, sobretudo, em um viés mais clássico, potencializam a narrativa do filme, ou, em um viés mais experimental, criam ambiências e impressões sensitivas necessárias ao aprofundamento nos efeitos de sentido do filme. Em análises cinematográficas, os diálogos entre as artes plásticas e a *mise-en-scène* têm sido amplamente explorados, sobretudo no que diz respeito à composição dos enquadramentos, à intertextualidade e às referências visuais. Contudo, estabelecer uma conexão entre a arte conceitual e a estética do filme *Síndrome astênica* requer um esforço interpretativo mais criativo, pois essa relação não ocorre no nível iconográfico ou obviamente visual, mas no nível das ideias. Neste filme, Kira Muratova se afasta das convenções que estabelecem o estilo como subordinado à narrativa, transvertendo cada cena em uma instalação visual autônoma, em que a disposição dos elementos provoca uma reflexão de ordem conceitual, dominante na produção de sentidos da obra. Essa distinção anima um desafio metodológico que se estabelece diante da necessidade de conexão entre algo que não é material — as ideias — e suas manifestações materiais no filme, sobretudo pela *mise-en-scène*, em diálogo com elementos formais das artes plásticas e das artes conceituais, dando conta ainda de outras especificidades da linguagem cinematográfica, tais como enquadramento, duração do plano e montagem, que se consolidaram no cinema como elementos essenciais deste meio artístico.

Além disso, surge uma questão pertinente sobre a adequação das teorias ocidentais da arte conceitual, como as de Rosalind Krauss, ao contexto soviético. A arte conceitual, conforme proposta no bloco capitalista, foi, em grande parte, uma resposta crítica às instituições e ao mercado de arte, onde o valor de uma obra é determinado pelas dinâmicas capitalistas. No entanto, esse modelo de produção e circulação da arte difere substancialmente do contexto soviético, no qual a arte foi subordinada ao controle estatal. Tal diferença entre os modos de produção e os movimentos artísticos ilumina ainda mais uma lacuna de análise, que solicita adaptações na comparação da arte conceitual não oficial e a estética de *Síndrome astênica*, sem dispensar a especificidade de seus

contextos. Essa problemática sugere a necessidade de reavaliar as ferramentas teóricas para analisar formas artísticas criadas em contextos tão diversos. É essencial recuperar, nesta reflexão, os princípios descritos por Rosalind Krauss para a arte conceitual, mas com a flexibilidade de adaptá-los ou transformá-los, fundamentando essa abordagem em uma investigação mais profunda sobre as interações entre o contexto político-social, os modos de produção artística e a estética cinematográfica. Isso permite uma compreensão mais adequada das especificidades culturais e históricas que moldam a criação artística, especialmente em contextos de controle institucional. Por isso, a primeira parte do artigo, nomeada “A estética-lógica do Estado”, contextualiza as relações entre arte e poder, revisando de forma breve os mecanismos envolvidos em produção e circulação da arte soviética.

Como veremos, adiante, o *Conceitualismo de Moscou*, assim como o *Sots Art*, utilizava estratégias irônicas e a desconstrução para criticar a ideologia soviética, algo que também pode ser identificado em *Síndrome astênica*. No entanto, esses movimentos dos anos 1960-1980 fazem isso por meios próprios: enquanto o *Conceitualismo de Moscou* expande o *medium* artístico com performances e instalações temporárias, o *Sots Art* trabalha com a manipulação de objetos e ícones da propaganda e arte oficial. Já no filme de Muratova, a subversão ocorre dentro da linguagem cinematográfica, fragmentando a narrativa e incorporando os objetos e ícones da propaganda e da arte oficial na sua *mise-en-scène*, alinhando-se, assim, às práticas da arte não oficial. Para expandir a análise da imagem no filme e destacar suas técnicas cinematográficas, é relevante recorrer a teorias consolidadas de cinema, como as considerações de Maya Deren sobre o cinema poético, bem como às classificações dos regimes de imagem formuladas por Gilles Deleuze e as formulações de Jacques Aumont sobre a *mise-en-scène* e a análise fílmica. Cada um desses teóricos, com perspectivas diferentes e complementares, oferece ferramentas relevantes para compreender como *Síndrome astênica* cria um espaço conceitual onde cada cena funciona como uma instalação cinematográfica — um gesto poético que desafia a lógica narrativa e expande o significado do filme.

1 Estética-lógica do Estado

Kira Muratova, por coincidência, nasceu dois meses antes do *Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética* (1934), durante o qual foi estabelecida a principal diretriz artística do Estado soviético: o realismo socialista. Essa diretriz atuou por várias décadas, influenciando toda a produção artística da URSS e foi modulada por critérios ideológicos e políticos, o que requer um espaço de breve revisão histórica para situar as inquietações e ideias artísticas aqui discutidas, assim como justificar as adaptações dos princípios teóricos ocidentais.



Figura 2: Compilação de pinturas do realismo socialista.

A economia da URSS, baseada no modelo planejado, em oposição ao modelo de mercado capitalista, influenciava diretamente as questões estéticas relativas à produção cultural e artística, incluindo o cinema. Nesse contexto, as instituições governamentais exerciam controle sobre a produção e a difusão cinematográfica, sendo o *Goskino* (Comitê Estatal de Cinematografia) a principal autoridade responsável pela supervisão do que poderia ser produzido, distribuído e exibido, garantindo que o cinema, assim como outras artes servissem aos interesses do partido. O modelo exigia que a arte fosse acessível ao povo na sua comunicação, refletisse valores socialistas e projetasse

uma visão positiva da realidade. Embora o ideal fosse retratar o “herói do trabalho” e a construção de um futuro comunista, essa abordagem começou a entrar em crescente dissonância com a realidade social, resultando em formas artísticas didáticas e, não raro, desconectadas das condições reais da população. Conforme relatado por diversos cineastas soviéticos, as exigências impostas às produções cinematográficas eram extremamente restritivas e seletivas. O Estado não apenas interferia no conteúdo temático dos filmes, como também regulava as técnicas cinematográficas que poderiam ser utilizadas. Estilos que se afastavam da forma realista ou de alguma maneira desestabilizavam o discurso eram muitas vezes censurados (Willinger, 2013). A linguagem e a estética cinematográficas eram supervisionadas pelos estúdios de produção, regidos pelo *Goskino*, para assegurar a conformidade ideológico-estética e promover uma representação moderada da realidade soviética. No campo literário, exigências similares também recaíam sobre escritores e críticos, que eram direcionados a abordar temas e adotar perspectivas alinhadas. Essas diretrizes buscavam garantir que a produção cultural, tanto no cinema quanto na literatura, reforçasse os valores e objetivos da agenda política do Estado:

As resenhas literárias se orientam: 1. pela ideologia da identificação entre o bom e o belo - a ação que expressa ideais sociais elevados não só desperta uma satisfação moral, mas também um deleite estético; e 2. pela ideologia da relação entre verdade e honestidade: o escritor é honesto quando sua obra expressa a verdade nacional, sem ferir a linha do partido (Röhl; Schwarz, 2006, p. 18).

Portanto, a estética não foi tratada como um simples atributo formal da arte, mas como uma ferramenta estratégica do poder, constituindo uma “síntese estética-lógica” que ligava diretamente o estilo artístico ao raciocínio do Estado. Desestabilizar essa estética significava, de certa forma, questionar o próprio poder. O fim do período stalinista, em 1953, marcou uma virada importante para o cinema e a arte soviéticos. Com a morte de Josef Stalin e a posterior revelação de seus crimes, teve início o chamado *degelo*, uma era de relativa abertura cultural sob Nikita Khrushchev. Nesse contexto, os temas heroicos e diálogos carregados de *slogans* cederam espaço a narrativas mais complexas e humanizadas. Filmes produzidos nessa fase começaram a representar personagens imperfeitos, com mais sensibilidade e profundidade psicológica, retratando

de maneira mais sincera a realidade vivida. Neste período, o cinema guinou do realismo socialista para a dramatização psicológica com linguagem transparente, assim como possibilitou o surgimento de novas estéticas, coincidindo também com o surgimento do cinema moderno em escala global (Powell-Jones, 2015). Cineastas de diferentes movimentos do cinema moderno mundial, da Nouvelle Vague francesa ao Cinema Marginal, propuseram estéticas que se desvinculavam dos modelos dominantes de sua época. Apesar dessas características que podem ser consideradas como comuns do cinema moderno, a produção fílmica do *degelo* foi marcada menos pelo pertencimento dos cineastas a movimentos mais amplos e mais pela busca de uma verdade estilística muito individual, o que se revela na singularidade e variação da linguagem dos diretores, um traço talvez provocado pelo cansaço de manifestos globalizantes.

Mais próximo ao fim do *degelo*, houve o recrudescimento da censura focada na estética e na linguagem, e os projetos e filmes com abordagens autorais, como os de Kira Muratova, que lança seus primeiros filmes no Estúdio de Odessa, dão de encontro à barreira da censura: se o filme *Breves encontros* (1967) ainda teve uma exibição limitada, seu próximo longa-metragem *Longa despedida* (1971) foi arquivado logo após sua produção. Nos dezoito anos subsequentes, até a produção do *Síndrome astênica*, Kira Muratova viveu em um ambiente que requeria mentalidade acrobática para conseguir aprovação de seus projetos. Em uma de suas entrevistas, ela comenta o projeto não filmado *Assiste aos sonhos com cuidado*:

(...) Durante três anos tentei aprovação no comando ideológico. Mas passei esses anos em alguma espécie de eclipse. Já fazia tempo que estava claro que o filme não seria realizado, mas eu ainda imaginava que, se eu fizesse isto ou aquilo, ele... seria aprovado. O mesmo foi com *A princesa Mary*, baseado em Lermontov, e com alguns outros roteiros (Muratova, 1997; tradução de Iurii Kokin)⁴.

Esses problemas enfrentados por Kira Muratova e outros cineastas soviéticos perduraram, até que em 1986 ocorreu o Quinto Congresso de Cineastas da URSS, depois do qual foi criada a Comissão de Conflitos com objetivo de resolver disputas entre

⁴ Tri goda pytalas' ee probit' cherez ideologicheskoe nachal'stvo. Tri goda provela v kakom-to zatmenii. Uzhe davno stalo yasno, chto fil'm ne budet snimat'sya, a ya eshche sebe voobrazhala, chto vot esli ya sdelayu to-to ili to-to, to on... "proydet". Tak zhe bylo i s "Knyazhnoi Meri" po Lermontovu i eshche s neskol'kimi stsenariyami.

cineastas e as autoridades, além de reavaliar os critérios que anteriormente limitavam a liberdade criativa, como os relativos à linguagem e ao estilo, o que reabilitou mais de 250 filmes ao longo dos quatro anos de atuação da Comissão (Kosinova, 2020, p. 113). Neste contexto foram lançados os filmes arquivados de Kira Muratova e foi aprovado para filmagem *Síndrome astênica*.

2 Conexões e rupturas nas intenções críticas

Por volta da década de 1960, emergiu um movimento artístico paralelo ao oficial, conhecido como *arte não oficial* (ou *underground*), no qual um número crescente de artistas começou a se desviar das diretrizes estatais. Excluídos das instituições e sem acesso ao apoio estatal, desenvolveram suas práticas em espaços alternativos, muitas vezes em círculos privados e exposições clandestinas, em que foi possível a experimentação formal e a crítica política, rompendo com as limitações impostas pelos institutos e estabelecendo diálogos entre meios artísticos diversos.

No bloco ocidental, processos semelhantes foram identificados por Rosalind Krauss (1999) na arte das décadas de 1960 e 1970, não apenas como uma nova tendência, mas como uma profunda mudança de pensamento e posicionamento artísticos. Nesse período, o foco passou a ser a crítica ao *status* da própria arte e à noção de que cada forma artística possui um *medium* específico e autônomo. Para os artistas conceituais, o valor do trabalho não residia mais no objeto físico, mas nas ideias que ele representava. Assim, a autonomia do *medium* foi questionada, abrindo espaço para práticas híbridas e multidisciplinares, que envolviam diversos suportes e mídias:

Ao abandonar essa pretensão de autonomia artística e ao assumir voluntariamente várias formas e locais — o livro impresso em massa/distribuído, por exemplo, ou o *outdoor* público — a arte conceitual se viu garantindo uma pureza maior para a Arte, de modo que, ao fluir por canais de distribuição de mercadorias, não apenas adotaria a forma que precisava, mas, por uma espécie de defesa homeopática, escaparia aos efeitos do próprio mercado (Krauss, 1999, p. 11; tradução de Iurii Kokin)⁵.

⁵ By abandoning this pretense to artistic autonomy, and by willingly assuming various forms and sites - the mass/distributed printed book, for example, or the public billboard - Conceptual art saw itself securing a higher purity for Art, so that in flowing through the channels of commodity distribution it would not only

Para Krauss, a crítica ao *status* da arte se desenvolve em tensão com o sistema institucional e comercial. Nos anos 60 e 70, artistas conceituais começaram a questionar não apenas os meios tradicionais de produção artística, mas também o papel das instituições de arte, como museus, galerias e o mercado de arte. Esse movimento de desconstrução das convicções artísticas, no entanto, desenvolveu-se de maneira distinta na URSS, onde a arte era fortemente regulada e institucionalizada pelo controle estatal, em contraste com o contexto de economia de mercado, analisado por Krauss. No caso da *Arte conceitual de Moscou*, assim como no *Sots Art*, essa desconstrução ocorreu por meio de estratégias que envolviam ironia, sátira e uma reflexão crítica sobre o controle ideológico e sobre “verdades universais” promovidas pela arte oficial. Ao contrário do cenário ocidental, em que a crítica à institucionalização da arte estava ligada ao mercado e às instituições culturais comerciais, esses movimentos na União Soviética surgiram em um contexto de saturação ideológica e vigilância estatal. Suas práticas não visavam subverter apenas o realismo socialista ou os cartazes de propaganda, mas também questionar o papel da arte como ferramenta de controle, tal como visto na prática *APT-ART* [AIIT-APT]⁶, exposições privadas em apartamentos, nas quais os artistas buscaram maneiras de criar espaços alternativos de criação e exibição, longe das redes de vigilância (Bishop, 2022, pp. 431-435). Diferentemente da crítica à institucionalização feita por Rosalind Krauss no Ocidente, o *Conceitualismo de Moscou* e o *Sots Art* expunham uma relação direta entre arte, poder e controle ideológico estatal, ao mesmo tempo que construíam uma maneira de arte coletiva e comunitária, marcada pela confiança entre os membros. Essas práticas destacam a complexa interação entre arte e política na União Soviética, onde a própria produção artística se tornava uma forma de resistência à censura e ao controle estatal.

adopt any form it needed but would, by a kind of homeopathic defense, escape the effects of the market itself.

⁶ AIIT-APT (arte de apartamento) se refere a uma prática de arte não oficial da URSS durante os anos 1970 e 1980, na qual exposições e performances aconteciam em apartamentos.



Figura 3: Pinturas de Erik Bulatov

Esses movimentos se apropriam ironicamente dos ícones, fontes, símbolos e elementos sonoros da estética oficial, transformando-os em outros objetos, com viés crítico. Através dessa apropriação, assim como o próprio processo de criação em duplas, grupos e coletivos, a autoria nesses movimentos não apenas se fragmenta, mas se reinventa como um campo de debate sobre o papel de autor dentro de um sistema como este. Voltando ao mundo ocidental, tal como observado por Rosalind Krauss em seu estudo sobre a arte conceitual, a noção de autoria se torna cada vez mais uma reflexão sobre a estrutura, a linguagem e o sistema de significação em que a obra está inserida. No contexto soviético, a autoria foi problematizada ainda pelo fato de que muitos artistas não oficiais precisavam ocultar suas identidades ou trabalhar sob pseudônimos para escapar ao controle estatal, deste modo, a diluição da autoria neste contexto não é apenas uma questão de necessidade, mas também um posicionamento, no qual a criação artística nega a centralização ideológica individual e propõe novas compreensões de autoria.

O problema da autoria também se manifestou de forma significativa no cinema, embora sob dinâmicas diferentes das artes visuais. O cinema, com sua infraestrutura tecnológica e organizacional altamente burocratizada, era controlado pelo Estado, criando uma constante tensão entre cineastas com abordagens autorais e a agenda oficial imposta pelos órgãos de produção e distribuição. Esse conflito é particularmente evidente no caso de Kira Muratova, cuja autonomia criativa foi restringida. Um exemplo marcante é o episódio ocorrido com seu filme *Entre pedras cinzentas* (1983), que foi remontado sem sua permissão pelo estúdio no qual ela trabalhou como diretora, uma realidade que muitos seus colegas enfrentavam na tentativa de preservar sua visão artística.

Foi um ato diferente. Aí alguém chegou à equipe e disse: “Sabe, eles não gostam muito quando o diretor tira o sobrenome dele dos créditos;

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (4): e68852p, out./dez. 2025

não sei por que, mas eles não gostam”. E eu mando um telegrama e eles respondem: “Tudo bem, por qual devo substituir?” Então eu digo com ira: “Bem, eu não sei, Ivanov, Petrov, Sidorov...” Eles dizem, ok, Sidorov. (...) Por que eles remontaram então? Gastaram dinheiro extra, fizeram toda reestruturação, dispensaram várias partes e depois colocaram o resto na prateleira... (Muratova, 2004; tradução de Iurii Kokin)⁷.

O gesto de Muratova de retirar seu nome dos créditos do filme não apenas expressa sua frustração diante da censura estatal, mas também reflete uma ruptura no conceito de autoria, destacando o conflito entre as escolhas artísticas da diretora e o controle institucional sobre sua obra. Esse tipo de experiência afetou Muratova profundamente, tanto emocional quanto artisticamente, levando-a a refletir sobre o papel dos órgãos de poder no cinema soviético, tal como acontece em *Síndrome astênica*, filme no qual ela problematiza questões como originalidade, especificidade de gênero e autonomia artística, apresentando uma contundente crítica ao papel que as instituições desempenham na definição do que é considerado arte.

Nesse contexto, o conceito de *apparatus* pode ser útil para entender como o controle estatal moldava tanto a produção quanto a recepção dos filmes, restringindo a liberdade criativa dos cineastas. A teoria do aparato cinematográfico, que marcou os estudos de cinema na década de 1970, tendo os estudos de Jean-Louis Baudry (1970) em seu centro, sustenta que o cinema é ideológico por natureza na medida em que suas tecnologias, incluindo câmeras e montagem, são ideológicas, e na medida em que estas tecnologias são utilizadas para criar a ilusão de realidade no espectador, contribuindo para que a ideologia dominante se afirme nos filmes por meio de uma determinada representação da realidade. Em oposição a isto, surge um cinema formalista centrado em revelar o próprio dispositivo cinematográfico, na busca de desnaturalizar a representação e desfazer o compromisso com a ilusão de realidade, o que Ismail Xavier (2005) irá definir a partir do binômio transparência *versus* opacidade. A crítica de Krauss à autonomia do *medium* nas artes conceituais reflete diretamente essa realidade: a produção cinematográfica era regulada por normas e sistemas de poder que determinavam o valor

⁷— Eto byl akt drugoy. Togda kto-to prishel v gruppu i skazal: “Znayesh’”, oni ochen’ ne lyubyat, kogda rezhissyor ubirayet svoyu familiyu iz titrov; pochemu — ne znayu, no ne lyubyat”. I ya shlyu telegrammu, a oni otvechayut: “Khorosho, na kakuyu zamenit’?” Ya togda v zlosti govoryu: “Nu ne znayu, Ivanov, Petrov, Sidorov...” Oni govoryat — khorosho, Sidorov. <...> Zachem togda rezali? Lishniye den’gi tratili, perezapisi vsyakie delali, vybrosili i etot kusochek, i tot, a potom ostavsheyeya polozhili na polku...

e a função da obra, transformando o cinema em um produto institucional. Embora Muratova não se alinhe diretamente às práticas da arte conceitual, ela explora conceitualmente, assim como essas práticas, um enfoque mais crítico e autorreflexivo, questionando os limites da representação e o papel dos institutos.

Agora, as ricas satisfações de refletir sobre a especificidade do cinema naquele momento derivaram da condição agregada do *medium*, o que levou uma geração um pouco posterior de teóricos a definir seu suporte com a ideia de “*apparatus*” — o *medium* ou suporte do cinema não sendo nem a fita de celuloide das imagens, nem a câmera que as filmou, nem o projetor que as traz à vida em movimento, nem o feixe de luz que as transmite para a tela, nem a própria tela, mas todos esses elementos juntos, incluindo a posição do público, presa entre a fonte da luz atrás de si e a imagem projetada diante de seus olhos (Krauss, 1999, p. 25; tradução de Iurii Kokin)⁸.

Em *Síndrome astênica*, o *apparatus* está exposto na *mise-en-scène*, em uma cena particular do filme, um momento de transição entre duas partes da narrativa – do primeiro segmento, mais convencional, para o segundo, onde a estrutura narrativa começa a se dissolver. Aqui, Muratova revela o aparato cinematográfico em si: a imagem do filme escurece, e em seguida, vemos um plano que mostra o projetor (1.2). A luz se acende e o palco revela o curador da sessão apresentando a atriz do filme, com uma fala formal sobre a importância do evento e da obra exibida. (1.3) Ele cita nomes de diretores reais que flertam com a estética experimental, como Aleksei German e Alexandr Sokurov, e um nome que ecoa com Muratova, mas por conta do barulho fica difícil de capturar: enquanto o curador discursa, sua fala é constantemente atropelada pelos ruídos da plateia, que tenta sair da sala apressadamente, discutindo questões triviais do cotidiano. (1.4) As falas do curador e os ruídos do palco se sobrepõem em cima deste barulho, criando uma sensação de desorganização e dissonância.

⁸ No original: Now, the rich satisfactions of thinking about film's specificity at that juncture derived from the medium's aggregate condition, one that led a slightly later generation of theorists to define its support with the compound idea of the “apparatus” - the medium or support for film being neither the celluloid strip of the images, nor the camera that filmed them, nor the projector that brings them to life in motion, nor the beam of light that relays them to the screen, nor that screen itself, but all of these taken together, including the audience's position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes.



Figura 4: Screenshots da cena do cinema de *Síndrome astênica* (1989)

Os últimos dois planos da cena intensificam essa ideia através das imagens e símbolos, assim como fazia o *Sots Art*: um busto de Lenin ao lado do curador, que enfatiza a importância de assistir ao “cinema sério” (1.5), e outro plano (1.6) mostrando um homem dormindo na sala quase vazia, com cadeiras vermelhas e militares ao fundo, permanecendo no local apenas por não terem ouvido o comando de saída. Essa cena usa ferramentas semelhantes à arte conceitual, ironizando os institutos que buscam impor uma narrativa de valor e seriedade artística, enquanto o público reage de forma indiferente e desconectada. A construção da cena, especialmente no plano final com os militares ao fundo, desacelera o ritmo lógico e aprofunda a ideia de forma mais vertical, criando uma experiência temporal que amplia as possibilidades de interpretação. Assim como na arte conceitual, a cena critica a imposição institucional da arte oficial, da mesma forma que o *Sots Art* satiriza o componente ideológico. O busto de Lenin ao lado do curador reforça a ideia da “síntese estética-lógica” do Estado, sugerindo que o valor da arte — neste caso, o cinema — é frequentemente determinado pelas políticas estatais. A cena também introduz uma suspensão: a ação não avança, fazendo com que o tempo se expresse diretamente, provocando uma reflexão crítica construída pela combinação entre imagem e som.

3 Intensidades estéticas e sensoriais

Ao aprofundar a análise da *mise-en-scène* no filme de Kira Muratova, é possível observar o uso de técnicas que rompem com a linearidade narrativa: a montagem não linear, a repetição de gestos e frases e o uso expressivo do corpo, enquadramentos descentralizados, permitem que a imagem ultrapasse o significado literal e se expanda: essas estratégias rompem com a lógica narrativa, forçando o espectador a se engajar com as cenas em forma de observação, em vez de buscar uma linearidade racional dada *a priori*. Isso se reflete, por exemplo, nas sequências de planos sem progressão lógica, sugerindo a falência do raciocínio, e em certos momentos conectando-se às práticas experimentais da arte não oficial, como, por exemplo, as performances do grupo *Gnezdo*. O grupo *Gnezdo* [grupo Ninho] foi um coletivo que, na década de 1970, realizou performances em espaços distantes dos circuitos oficiais.



Figura 5: Performances do grupo *Gnezdo*. Realizados na década 1970

A cena do filme que mostra pessoas nuas como artistas e modelos em um apartamento se assemelha às manifestações artísticas do grupo *Gnezdo* e outros coletivos artísticos que se desenvolviam à margem das instituições. Na cena, Muratova incorpora os corpos na *mise-en-scène* de maneira semelhante: em um espaço alternativo, entre os membros que se conhecem, distante dos lugares do circuito oficial e da vigilância.



Figura 6: Screenshots de *Síndrome astênica* 01:45-01:52

A apresentação artística no espaço alternativo, assim como as práticas do grupo *Gnezdo*, sugerem um posicionamento de Muratova, que reflete a busca por liberdade por meio de um desvio da lógica, valendo-se de técnicas poéticas, como o aprofundamento vertical, conforme proposto por Maya Deren. Para Deren, um poema “cria formas visíveis ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento” (Deren, 1953, n.p), num movimento que não avança linearmente, isto é, obedecendo à lógica narrativa, mas fazendo um aprofundamento em linha vertical, no sentido de investigar uma emoção ou ideia, lançando mão de recursos expressivos da linguagem cinematográfica, especialmente no que diz respeito à montagem. Como ela explica:

(...) relação entre as imagens nos sonhos, na montagem e na poesia é: elas estão relacionadas porque são mantidas juntas por uma emoção ou um significado que têm em comum, e não pela ação lógica. Em outras palavras, não é que uma ação leve a outra (isso é o que eu chamaria de desenvolvimento “horizontal”), mas elas são levadas a um centro, reunidas e coletadas porque todas se referem a uma emoção comum, embora os próprios incidentes possam ser bastante díspares. Considerando que, no que é chamado de desenvolvimento “horizontal”, a lógica é uma lógica de ações, num desenvolvimento “vertical” é a lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si até imagens díspares que contêm aquele núcleo central em comum. Essa é, para mim, a estrutura da poesia... (Deren, 1953, n.p; tradução de Beatriz Vasconcelos).⁹

⁹ No original: (...) the relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry--is ... they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a “horizontal” development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a “horizontal” development, the logic is a logic of actions. In a “vertical” development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry...

Ao alinhar-se a esta verticalidade do cinema poético, *Síndrome astênica* retira o espectador da lógica do cinema clássico e do realismo soviético, em que a montagem serve à progressão da história, e o insere em uma experiência sensorial, novamente criando uma suspensão, sem que a cena se ancore em uma explicação sobre o tema nela tratado, sendo-nos oferecida apenas uma experiência reforçada por uma montagem expressiva. As conexões da teoria de Maya Deren com o trabalho de *mise-en-scène* e montagem de determinadas cenas de *Síndrome astênica*, como a sequência dos corpos nus no apartamento, apontam para uma ruptura com aquilo que, na formulação do filósofo Gilles Deleuze (2018), é a qualidade da imagem-movimento: a sustentação da ação sob uma lógica narrativa. Essas imagens de Muratova, ao invés de conduzirem a uma progressão lógica, inserem o espectador diretamente no domínio da imagem-tempo, onde o foco está na experiência sensorial, gerado pelos enquadramentos descentrados e pela ausência de uma continuidade e concatenação lógica entre os planos. De fato, Deleuze identifica uma ruptura, ocorrida no cinema do pós-guerra, com o regime da imagem-movimento, presente nos filmes para sustentar a ação narrativa: quando há uma ruptura com a lógica das ações, isso provoca o contato sensorial direto com as imagens tornando-as “puras situações ópticas e sonoras”, e abre um campo de possibilidades interpretativas:

Mas o que põe em questão este cinema de ação após a guerra é a própria ruptura do esquema sensório-motor: a ascensão de situações às quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas. De repente as situações já não se prolongam em ação e reação, como exigia a imagem movimento. São puras situações ópticas e sonoras... (Deleuze, 2018, pp. 394-5).

No caso específico da cena aqui analisada, Muratova arranja uma cena imersa em um tom sombrio, o que reflete uma organização espacial — uma espécie de desequilíbrio geométrico que espelha a apatia dos personagens e a devastação do cenário. Nesse sentido, Muratova utiliza as técnicas cinematográficas para construir um espaço no qual haja um olhar mais crítico e em que a lógica da ilusão narrativa foi corrompida, mas que ao mesmo tempo nos fornece uma lógica das sensações, no sentido dereniano, de um mundo em esfacelamento. A diretora, em suas entrevistas, revela como seus filmes

“crescem” e se “acumulam” durante o processo de realização, o que resulta na criação de camadas de significados. Muratova menciona que, quanto mais tempo passa com seus projetos, mais eles se aprofundam e se tornam complexos, na medida em que essas camadas criam uma densidade. Conforme ela mesma afirma:

Se os projetos fossem realizados mais rapidamente, muito mais rapidamente, então meus filmes seriam diferentes. Mas no processo de trabalho, eles “crescem”, se “acumulam”... Eu assisto a um filme de outra pessoa uma vez — e ele me satisfaz. Já o meu... Eu o faço por tanto tempo que consigo aprofundá-lo, fortalecê-lo, melhorá-lo mil vezes, “adicionar várias camadas”, para que ele seja mais interessante para mim (Muratova, 1997; tradução de Iurii Kokin)¹⁰.

As camadas de aprofundamento de ideias e emoções na obra de Kira Muratova revelam sua abordagem específica do cinema, em que a linguagem, por ser construída por meio de aprofundamentos verticais, rompe com a transparência. Como a crítica ao modelo instituído e regulado, Muratova subverte o conceito de cinema como um meio transparente, aproximando seu filme dos parâmetros da poesia. Ela utiliza repetição de falas e planos como rimas, deslocamento de voz, montagem que desconstrói a linearidade ao justapor planos sem relação direta com a narrativa. Assim como Maya Deren chama a atenção à justaposição de imagens díspares a favor da experiência sensorial, em *Síndrome astênica* cada cena exemplifica esta justaposição descontínua de planos, à medida que a narrativa deixa de organizar as sequências de modo convencional. No filme, a história do professor com síndrome astênica desvia o drama pessoal para se tornar um símbolo da apatia generalizada da sociedade. A trama não se desenrola com o foco em ações concretas, mas em imagens fragmentadas que refletem o esgotamento, transvertendo essa trama para um escopo muito mais simbólico e conceitual do que narrativo. A intensidade das ideias em cada sequência, muitas vezes associada ao *nonsense* e à disjunção entre som e imagem, reforça a crítica às estruturas de poder, destacando a alienação e o colapso de um sistema pretensamente lógico e coerente. Essas mesmas técnicas se repetem, contribuindo para o delineamento do que se poderia chamar de estilo; no entanto, mesmo

¹⁰ Yesli by fil'my delalis' bystree, gorazdo bystree, to moi kartiny byli by drugimi. No v protsesse raboty oni "obrastayut", "naslaivayutsya"... Chuzhoy fil'm ya smotryu odin raz — i on menya udovletvoryayet. A svoy... Ya delayu ego tak dolgo, chto tysyachu raz uspeyayu ego obogatit', usilit', uluchshit', "nasloit'", chtoby on byl mne boleye interesen.

aí, a disjunção acontece, pois este suposto estilo não se aplica ao filme inteiro, uma vez que ele é composto por sessões muito individualizadas e diferentes entre si, o que acaba tensionando a compreensão tradicional sobre estilo no cinema, fundada em uma regularidade, coerência e constância de meios, o que acaba impelindo a um pensamento mais além acerca deste tema.

Outra cena começa com técnica semelhante, uma montagem de imagens díspares, composta por uma sequência de planos-detulhe e *closes* de objetos de decoração e do rosto do personagem. Importante entender que, no caso, a justaposição das imagens desses elementos decorativos não segue a lógica da montagem proposta por Serguei Eisenstein, que busca criar um efeito de choque e gerar um discurso ideológico claro a partir do confronto entre planos. Ao contrário, as imagens de Muratova não servem para articular uma mensagem explícita. Elas têm outra função, atuando mais como interrupções da ação, instaurando um regime de opacidade e forçando o espectador a refletir sobre a própria experiência visual. Nesse sentido, essas imagens atuam como momentos de pausa que rompem a fluidez narrativa, abrindo espaço para a intensidade perceptiva e emocional. Essa abordagem se conecta mais à ideia de imagem-afecção de Gilles Deleuze, que, em sua classificação, corresponde ao primeiro plano e ao *close*, atuando como uma força abstrata e intensa concentrada na face, no corpo ou no objeto (Deleuze, 2018).



Figura 7: Screenshots da cena do trompete. *Síndrome astênica* 01:32-01:38

Os artistas conceituais também frequentemente incorporavam objetos cotidianos em suas obras para desafiar e expandir o conceito de *medium*, por meio do deslocamento da arte de um espaço de contemplação estética para um campo de reflexão sobre seus próprios limites institucionais e funcionais. *Síndrome astênica* não se enquadra diretamente nesse movimento, mas compartilha com ele inquietações semelhantes. Muratova reestrutura a *mise-en-scène* ao tratar objetos cotidianos como *ready-mades*, retirando-os de seu contexto usual para criar novos significados. Um exemplo disso é uma sequência de tapetes, que, em vez de simplesmente fazer parte da diegese, atua como uma experiência sensorial simbólica e abstrata, um procedimento também utilizado pela arte conceitual dos anos 60 e 70, que deslocava objetos banais para contextos artísticos a fim de provocar reflexões sobre os limites da arte, utilizando esses elementos para intensificar a experiência crítica do espectador em relação às normas sociais e políticas. O trompete em que a mãe (Irina Pavlovna, professora) toca, ao final da cena, a música *Strangers in the Night* (1966), de Frank Sinatra, reforça o efeito do “desequilíbrio” com o som diegético desafinado que emerge sobreposto à montagem e que ressoa com os planos-detalle iniciais da cena, sugerindo uma circularidade formal e aumentando ainda mais a intensificação da experiência.



Figura 8: screenshots da continuação da cena do trompete. *Síndrome astênica* 01:32-01:38

Esses últimos planos-detulhe geométricos fazem parte de uma sequência de desenhos em tapetes, a mudança da música de diegética para não diegética transforma a cena em uma espécie de videoclipe, o que modifica a percepção, e também insere uma camada extra de sentido. Voltando à teoria de Maya Deren, que destaca o aprofundamento vertical de ideias e emoções no cinema poético, neste ponto Muratova novamente se aproxima aos princípios de Deren, no sentido de provocar momentos de intensidade emocional e perceptiva que vão além da representação. A escolha de planos-detulhe aparentemente triviais, como os desenhos dos tapetes, ressignificam a estética cotidiana e destacam a alienação inerente à vida sob o contexto político e social no qual o filme foi produzido. A atuação de personagens nesta cena também se constrói no âmbito de intensidades e na margem do absurdo. Mais próximo ao final da cena, a mãe, com sotaque, começa repetindo as palavras de maneira excêntrica e o filho também adota o trejeito:

- egoísta, egoísta, egoísta...
- egoísta, egoísta, egoísta...
- Vai comer!
- Não quero.
- Vai comer, estou falando!
- Não quero.
- Para quem cozinhei?
- Não quero comer.

A repetição de palavras na interação entre mãe e filho é uma técnica poderosa que intensifica a tensão da cena e explora a dinâmica de poder, o que ressoa com a pressão do contexto social e político da época. A palavra “egoísta”, repetida de forma insistente, não apenas enfatiza o sentido do vocábulo, mas também revela a resistência, na recusa de atender às expectativas, criando uma cadência de banalidades, que ressalta a dificuldade de comunicação fluida entre os personagens. Isso transforma o diálogo em um campo de tensões, onde a repetição se torna uma disputa por afirmação individual, ecoando com as complexidades de conformidade social da vida dos indivíduos daquele contexto.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, diferentes entrecruzamentos e conceitos históricos e teóricos foram mobilizados para possibilitar uma reflexão abrangente sobre o filme

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (4): e68852p, out./dez. 2025

Síndrome astênica, de Kira Muratova. A arte conceitual dos anos 1960-1970, caracterizada pelo foco nas ideias e nos conceitos expressos pelas obras, rompeu com as convicções tradicionais sobre o *medium* e desafiou as expectativas sobre o que a arte “deveria ser”, ao mesmo tempo, em que ironizava as instituições que definem o que era considerado arte. Ao colocar em diálogo estes questionamentos da arte conceitual com o cinema de Muratova, foi possível problematizar a tensão entre os institutos soviéticos e a busca por autenticidade autoral no cinema da diretora, entendendo tal tensão dentro de um contexto estético-político mais amplo. A aproximação dos caminhos formais de Muratova neste filme com a teoria do cinema poético de Maya Deren e aspectos do conceito de imagem-tempo em Gilles Deleuze pôde ampliar a reflexão sobre o filme a partir das rupturas com o regime de transparência e a opção por um cinema com ênfase nos recursos expressivos.

Embora *Síndrome astênica* utilize o cinema como *medium* definido, Muratova constrói uma crítica às convenções cinematográficas por meio de uma estética que, além de afirmar sua autoria singular, também reflete seu posicionamento em relação à conjuntura histórica do período. Em um contexto de conformidade, onde a arte era frequentemente utilizada como propaganda, sua abordagem estética evidencia as tensões entre política e arte no mundo soviético. A fragmentação e a justaposição de planos díspares não apenas desafiam a lógica visual e narrativa, mas também sugerem uma desintegração, refletindo provavelmente a alienação e o silenciamento de vozes dissidentes na sociedade soviética.

Ao questionar o cinema de maneira crítica e irônica, desafiando as convenções do *medium*, assim como os artistas dos anos 60 e 70 fizeram ao subverter as expectativas sobre a essência da arte e sua dependência institucional, Muratova se alinha à arte conceitual. Do mesmo modo, ao inserir seu nome indiretamente na narrativa, ela ironiza sua própria posição dentro do sistema, reconhecendo sua participação e, ao mesmo tempo, expondo as tensões entre a criação artística e o controle institucional. Desta forma, *Síndrome astênica* ultrapassa a simples afirmação autoral e se torna uma crítica metalinguística e política sobre a autenticidade do próprio filme, ao desconstruir as convenções cinematográficas e refletir sobre as tensões entre arte, poder e sociedade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. Tradução de Vinícius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. [1970].
- BISHOP, Claire. Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e Arte Participativa. Tradução: Jefferson Miranda. *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, pp. 430-447, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.21>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/56436/30872>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- DEREN, Maya. Poetry and the Film: A Symposium. Transcribed by Willard Maas. *Film Culture*, n. 29, 1963, pp. 55-63. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html. Acesso em 12 mar. 2025.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- MURATOVA, Kira. Entrevista concedida a Jane Nox-Voina e Vladimir Voina. *Iskusstvo Kino*, novembro de 1997. Tradução para o português de Iurii Kokin (inédita).
- MURATOVA, Kira. Entrevista concedida a Anton Dolin. *Arthouse.ru*, 2004. Disponível em: <https://shorturl.at/VEQJi>. Acesso em: 26 out. 2024.
- KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.
- KOSINOVA, Marina. Relações Internacionais do Cinema Soviético nos Anos do Degelo. *Modern Research of Social Problems*, v.6, n.50, 2015. Disponível em: <https://shorturl.at/gFK24>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- KOSINOVA, Marina. Pervye shagi reformirovaniya organizatsionno-ekonomicheskoy sistemy otechestvennoy kinematografii v epokhu perestroiki [Os primeiros passos na reforma do sistema organizacional e econômico da cinematografia nacional durante a era da perestroika]. *Service Plus Scientific Journal*, 2020, v. 14, n. 3, pp. 110-118. DOI: [10.24411/2413-693X-2020-1031](https://doi.org/10.24411/2413-693X-2020-1031). Acesso em: 15 mar. 2024.
- POWELL-JONES, Lindsay. *Deleuze and Tarkovsky: the Time-Image and Post-War Soviet Cinema History*. Dissertation submitted towards the award of Doctor of Philosophy. Chapter: Socialist Realism and the Crisis of the Action-Image. Cardiff University, Cardiff, Reino Unido, 2015. Disponível em: <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/93276/1/2016powell-joneslphd.pdf.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- RASKATOVA, Elena. “Ideologicheskie Fil'try” i Pozdnee Sovetskoe Kino. Labirint: Zhurnal Sotsi'ln'o-Gumanitarnykh Issledovaniy [“Filtros Ideológicos” e o Cinema Soviético Tardio]. *Labirinto: Revista de Pesquisa Social e Humanitária*. Ivanovo, n. 6, pp. 81–90, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/499Tnm4>. Acesso em: 13 fev. 2024.
- RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira e SCHWARZ, Bernhard J. *A literatura da República Democrática Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RYAZANTSEVA, Natalya. “Korotkoe Dykhanie, Ili Dolgie Provody” [Respiração curta ou longa despedida]. *Iskusstvo Kino*, Arquivo, n. 12, dez/2004. Disponível em: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/12/n12-article5>. Acesso em: 4 nov. 2024.

SÍNDROME ASTÊNICA (Astenicheskiy Sindrom). Direção de Kira Muratova. URSS, Estúdio de Odessa, 1989. DVD. (153 minutos), colorido.

WILLINGER, Isa. *Kira Muratova: Kino und Subversion*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2018.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Recebido em 27/10/2024

Aprovado em 29/08/2025

Declaração da contribuição de autores

O artigo intitulado “A mise-en-scène conceitual em *Síndrome astênica*: diálogos entre cinema, arte e poesia em Kira Muratova” foi escrito a quatro mãos pelos seguintes autores com suas respectivas contribuições:

- 1) Iurii Kokin: redação integral da primeira versão, a partir de sua pesquisa de mestrado sobre a diretora Kira Muratova; pesquisa das imagens contidas no artigo; pesquisa e tradução em fontes russas; argumentação acerca do contexto estético e político na URSS; elaboração do corpus teórico; análise fílmica;
- 2) Beatriz Avila Vasconcelos: revisão do corpus teórico; complementação acerca do cinema poético segundo Maya Deren; complementação da argumentação acerca das teorias deleuzianas; complementação do conceito *apparatus* segundo Jean-Louis Baudry; complementação de dados biográficos de Kira Muratova; primeira versão da tradução em língua inglesa.

Declaração de disponibilidade de conteúdo

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Pareceres

Tendo em vista o compromisso assumido por *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso com a Ciência Aberta, a revista publica somente os pareceres autorizados por todas as partes envolvidas.

Parecer I

O artigo realiza uma ótima análise do filme, mobilizando conceitos bem claros para esse procedimento. Além-se a aspectos formais do filme, o que é um grande mérito. Não há uma maior explicação ao leitor sobre a origem e formação da cineasta (somente cita o ano

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (4): e68852p, out./dez. 2025

de seu nascimento), nem sequer a menção a uma sinopse do longa analisado. Imagino que por razões de limites de caracteres o autor optou por não escrever tais informações, mas são detalhes que enriqueceriam o artigo para um leitor que não conhece a obra nem a realizadora. Outro ponto: em alguns trechos do artigo usa a expressão “institutos soviéticos”. Não sei se o termo correto seria “instituições soviéticas”, pelo sentido das frases. Adequar o artigo às novas regras de citação, conforme a ABNT NBR 10520:2023. REVISÕES REQUERIDAS [Revisado]

Fabián Rodrigo Magioli Núñez - Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-1233-1670>; fabian_nunez@id.uff.br

Parecer emitido em 11 de fevereiro de 2025.

Parecer II

O artigo intitulado “A *mise-en-scène* conceitual em Síndrome astênica: diálogos entre cinema, arte e poesia em Kira Muratova” reflete adequadamente o conteúdo apresentado, sendo claro e objetivo. O título sintetiza com precisão a temática da pesquisa. O trabalho apresenta um objetivo bem definido, mantido com coerência ao longo do desenvolvimento. Os autores identificam o filme como uma obra fragmentada, que adota parâmetros narrativos distintos do realismo soviético e do cinema clássico, colocando a *mise-en-scène* como elemento central do audiovisual. Essa escolha estrutural também serve como ponto de partida para estabelecer relações poéticas com os planos e os movimentos visuais, que, segundo os autores, “funcionam quase como 'instalações' cinematográficas, onde cada cena pode ser analisada isoladamente, como um gesto conceitual da diretora”. A estrutura argumentativa é lógica e bem articulada, permitindo ao leitor acompanhar a reflexão proposta. Apesar de tratar de temas complexos, relacionando contexto político e social com teorias sofisticadas e densas, os autores elaboraram uma progressão adequada utilizando de didática na escrita acadêmica para garantir uma exposição clara e coesa dos temas abordados. A linguagem utilizada no artigo é clara, objetiva e adequada ao padrão acadêmico. O texto apresenta correção gramatical e coesão textual, sem prejuízos à compreensão. Além disso, a redação mantém um tom apropriado, evitando ambiguidades e garantindo precisão conceitual. Os autores demonstram domínio da bibliografia ao dialogar com cineastas e teóricos relevantes, como Maya Deren e Gilles Deleuze. O embasamento teórico é consistente, e as referências sustentam adequadamente as análises apresentadas. Além disso, o texto contém uma abordagem original e relevante, contribuindo para o avanço do conhecimento na área ao articular conceitos teóricos com uma análise aprofundada do objeto de estudo. Diante do exposto, considera-se que o artigo atende aos requisitos para publicação. Recomenda-se sua aprovação, uma vez que apresenta um título adequado, um objetivo bem delineado, fundamentação teórica sólida, contribuição original para o campo de estudo e linguagem acadêmica apropriada. APROVADO

Débora Regina Opolski – Universidade Federal do Paraná – UFPR, Matinhos, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7784-3626>; deboraopolski@gmail.com

Parecer emitido em 06 de fevereiro de 2025.

Parecer III

Trata-se de um excelente trabalho que explora as relações da obra da cineasta Kira Murátova no contexto soviético e, de modo mais amplo, em diálogo com as tendências artísticas e culturais daquele período. No entanto, a análise não apresenta nenhum vínculo da obra de Murátova com a herança teórica de Mikhail Bakhtin e do Círculo. Nesse sentido, indico o livro de Eugénie Zvonkine - Kira Mouratova. Un cinéma de la dissonance (2012) que, entre outras questões, explora justamente essa relação. APROVADO

Ekaterina Vólkova Américo – Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-5847-2444>; katia-v@ya.ru

Parecer emitido em 07 de fevereiro de 2025.

Editores responsáveis

Adriana Pucci Penteadó Faria e Silva

Beth Brait

Maria Helena Cruz Pistori

Paulo Rogério Stella

Regina Godinho de Alcântara