

O cinema da Perestroika



Por **JOÃO LANARI BO***

Considerações sobre a cinematografia soviética durante o governo de Mikhail Gorbachev

The day after é um telefilme norte-americano produzido pela rede ABC, transmitido pela primeira vez em 20 de novembro de 1983: mais de 100 milhões de pessoas assistiram, em quase 39 milhões de domicílios, um recorde para telefilmes. Uma guerra fictícia entre as forças da OTAN e os países do Pacto de Varsóvia rapidamente escala para uma hecatombe nuclear entre os EUA e a URSS.

Foi o primeiro produto audiovisual americano exibido na TV estatal soviética, em 1987. No centro dos eventos, as cidades de Lawrence e Kansas City, localizadas perto da Base da Força Aérea de Whiteman, no Missouri – de 1962 a 1993, 351 mísseis Minuteman estavam instalados no local. As imagens são gráficas, pesadas: até Ronald Reagan, o ator-presidente, escreveu em seu diário que o filme o deixou “muito deprimido”. Já um crítico russo queixou-se, quando da exibição em seu país, do roteiro: “a estratégia de uso de armas nucleares na URSS nunca cogitou um ataque preventivo. Nem tanto por conta da tranquilidade (isso é uma coisa relativa), mas pela falta de sentido – mísseis pesados voam até os alvos por cerca de 40 minutos, e um ataque de retaliação é desferido antes dos mísseis acertarem os alvos”.

Em 1987, Ronald Reagan e Mikhail Gorbachev assinaram o Tratado de Forças Nucleares de Alcance Intermediário, que resultou em redução significativa dos respectivos arsenais nucleares. Depois do acordo histórico, Reagan telegrafou ao diretor, Nicholas Meyer: “Não pense que seu filme não teve parte disso, porque teve”. Ninguém viu o telegrama, e o próprio Meyer sugeriu que “pode ter sido uma piada, mas não me surpreenderia, sendo ele um *old guy* de Hollywood”.

Piadista ou não, Ronald Reagan forçou a barra na política de confrontação nuclear com os soviéticos. A Guerra Fria seguia firme na agenda. O sucessor de Brejnev na Secretaria Geral do Partido Comunista – o cargo mais alto da URSS – foi Iuri Andropov, ex-chefe da KGB: assumiu em 12 de novembro de 1982 e entrou em rota de colisão com o mandatário em Washington. Em setembro de 1983, o supersônico Sukhoi Su-15 derrubou o Jumbo do voo 007 da Korean Air Lines que teria invadido o espaço aéreo russo, matando 269 pessoas (para os soviéticos, o voo escondia missão de espionagem).

Iuri Andropov, mentor da ascensão de Gorbachev no Partido, morreu no começo de 1984, depois de longa doença. Foi sucedido por Konstantin Chernenko, *apparatchik* de carteirinha, que se destacou na área de propaganda na década de 1930: não deve ter sido tarefa fácil, foi o período mais duro dos expurgos stalinistas. Konstantin Chernenko deu seguimento às (insuficientes) reformas do amigo Brejnev para tirar a economia da estagnação. Com certeza, já assumiu o cargo debilitado: no funeral de Iuri Andropov leu o discurso com dificuldades, tossindo e engasgando. Após um ano no poder, despachando secretamente de um hospital devido ao estado de saúde, morreu, em março de 1985. Ronald Reagan disse à esposa Nancy: “Onde vou chegar com os russos se eles estão morrendo antes de mim?”

Chegou, e logo: no mesmo mês de março. Mikhail Gorbachev foi eleito pelo Politburo líder da União Soviética. Mikhail Gorbachev é responsável por um dos mais impressionantes *landings* de todos os tempos: ele foi o piloto que aterrissou (e neutralizou) 70 anos de império soviético, no terreno minado e pantanoso da Guerra Fria do final do século XX, cheio de ogivas nucleares e dentes afiados. Ele mudou a história: tudo isso sem derramar uma gota de sangue. Foi, sobretudo, um líder iluminista, quase quixotesco, convicto do poder da razão.

Sua trajetória, da família camponesa à formação universitária, sua ascensão na máquina devoradora e clientelista do Partido, e por fim suas reformas – a *glasnost* (“transparência”), que aumentava as liberdades de expressão e imprensa, e a

perestroika (“reestruturação”), que promovia a descentralização das decisões no âmbito econômico – fizeram com que ele seja, até hoje, amado no entorno da ex-URSS e respeitado no Ocidente, mas ostracizado no país natal, Rússia.

Em 1985, lançou uma polêmica campanha contra o alcoolismo: crimes cometidos sob efeito de álcool caíram, mas os preços subiram 45 %; em 1986, teve de encarar o acidente nuclear de Chernobil, na Ucrânia, que provocou uma onda de radiação por toda a Europa. As reformas, por fim, liberaram um conjunto devastador de forças desestabilizadoras, que atingiram a tudo e a todos, começando pelo cinema.

Estado geral do cinema soviético

E começou, com força: entre 13 e 15 de maio de 1986, aconteceu um ensaio da *perestroika* em uma única indústria, a cinematográfica, verdadeiro estado geral do cinema soviético – o histórico Quinto Congresso do Sindicato dos Cineastas. A expressão “estado geral” remete à Revolução Francesa, e foi o que aconteceu. Dirigentes da Goskino, nome abreviado do Comitê Estatal de Cinematografia da URSS, poderosos caciques da era Brejnev, como o ator e realizador Sergei Bondarchuk – responsável por *Guerra e paz*, o épico mais caro da cinematografia soviética – vieram abaixo com a onda liberalizante do novo clima político.

Mikhail Gorbachev deu a senha no 27º Congresso do Partido Comunista, dois meses antes, em fevereiro: pregou tolerância e transparência política, em si uma novidade radical nos pronunciamentos de líderes da URSS, embora ainda restrita ao campo retórico. No Congresso dos cineastas, as palavras de ordem eram “abaixo o *diktat* dos burocratas; pela desestatização do cinema e introdução no mercado; abaixo o Goskino! salve o cinema independente!” Nenhuma decisão da Goskino, a partir desse momento, teria valor sem a assinatura de Elem Klimov, o cineasta eleito para liderar o Sindicato.

Foi criada a “Comissão de Conflitos”, encarregada de rever as produções encalhadas na prateleira – em outubro de 1986, começou liberando 17 filmes, de diretores como Kira Muratova, Andrei Konchalovski, e Alexander Askoldov – este último autor do estupendo *A comissão*, de 1968, proibido naquele mesmo ano e só exibido em 1987 (ao todo, foram revistos 250 filmes). Na União Soviética prevalecia um modelo estatal e altamente centralizado: praticamente nenhum diretor de cinema com pretensões autorais escapou de intermináveis negociações com as autoridades do Goskino, desde a confecção do roteiro até distribuição/exibição.

O próprio Elem Klimov penou: seu *Agonia*, sobre a vida do autoproclamado santo e protetor da família do Czar Nicolau II, Rasputin, começou a ser escrito em 1966, demorou sete ou oito anos para ter a produção aprovada e só foi lançado nos cinemas em 1981. As razões, especulou o diretor, teriam sido a presença excessiva de Rasputin na tela e a suavidade para com a figura do Czar, retratado como inepto, mas benevolente e preocupado com a família.

Mas são apenas especulações: nunca ninguém afirmou qual a razão específica da demora pela aprovação. Talvez um dos recursos mais inovadores de *Agonia* – a interpolação de filmes de arquivo da época do monge herege, que acrescentaram uma concretude histórica inesperada na narrativa – tenha incomodado os burocratas, já que não entraram na seleção as tradicionais imagens da Revolução Comunista, Lênin e cia.

Elem Klimov foi colega da brilhante Larisa Sheptiko na escola de cinema, VGIK – segundo um contemporâneo, todos eram encantados com Larisa, e alguns propuseram-lhe casamento: o escolhido foi Elem Klimov. Seu *Vá e veja*, de 1985, é uma obra-prima: passado durante a Segunda Guerra, na Bielorrússia, a dimensão sonora ocupa o primeiro plano da violência e sufoca a audiência. Em vinte anos, dirigiu seis longas e um curta, *Larisa*, de 1980, sobre a esposa, precocemente falecida em 1979 em um acidente de carro na pré-produção de *A despedida* (Klimov completou o filme em 1981).

O acidente foi um trauma: os corpos das vítimas ficaram irreconhecíveis, disse, horrorizado, Tarkovski. *A despedida* esperou dois anos para obter licença de exibição, mesmo assim restrita a um circuito limitado. Mikhail Gorbachev viu e gostou, assim como tinha gostado de *Agonia* e *Vá e veja*. Klimov e ele se entendiam bem, Gorbachev era também apreciador do novelista Valentin Rasputin, autor do livro que inspirou *A despedida*.

Em entrevista feita nos EUA em 1988, o cineasta afirmou: “Ele (Gorbachev) é uma pessoa que fará uma grande diferença no desenvolvimento da nossa cinematografia; valoriza e ama a arte do cinema, assim como a arte em geral”. Nessa ocasião, Elem Klimov revelou que estava exausto pelo trabalho de liderança no Sindicato, mas que ansiava voltar a dirigir o mais

rápido possível. No retorno a Moscou, declinou do segundo mandato: nunca mais, entretanto, realizaria um filme.

Nascido em Stalingrado em 1933 em uma família de comunistas convictos (Elem, o primeiro nome, é uma referência tripla, Engels, Lênin e Marx), esse elegante e culto cineasta – que acreditava, como Mikhail Gorbachev, na possibilidade de um socialismo humano e democrático – comentou a respeito da batalha em sua cidade natal que mudou o curso da guerra, em 1943: “A cidade estava em chamas até o topo do céu. O rio também estava em chamas. Era noite, bombas explodiam e as mãos cobriam seus filhos com qualquer roupa de cama que tinham, e então se deitavam em cima deles. Se tivesse incluído (em *Vá e veja*) tudo o que sabia e mostrasse toda a verdade, eu mesmo não aguentaria assistir”.

Cinema para russos, cinema para soviéticos

A história acelerava, dessa vez com o comando do Partido inseguro quanto ao objetivo final – seria uma sociedade comunista? O que isto queria dizer? A onda liberalizante, da qual Gorbachev foi o ápice, contagiou o tecido social: seria exagerado supor, entretanto, que a estrutura de bem-estar social provida pelo Estado fosse desmoronar no primeiro abalo – de certa forma, boa parte dessa estrutura resistiu e subsiste até hoje. Depois da turbulência da década de 1990, Vladimir Putin logrou restaurar a percepção popular de estabilidade, com a devida dose de autoritarismo, e consolidou-se no poder.

Mas, na sociedade do espetáculo audiovisual dos últimos anos do comunismo, o impacto foi tremendo. A crescente disponibilidade de aparelhos de televisão, atrelada à expansão das transmissões, começavam a provocar uma redução gradual na frequência das salas de cinema, principal fonte de renda da indústria cinematográfica. No início dos anos 1980, um filme que atraísse menos de 15 milhões de espectadores era rotulado de sofrível, até mesmo de fracasso comercial: no final da década, 95 % dos filmes soviéticos atraíam menos do que os cinco milhões de espectadores minimamente necessários para recuperar os custos de produção através do lançamento nas salas.

A explosão do videocassete na segunda metade da década, com uma oferta inédita de títulos estrangeiros (acompanhada de pirataria) foi um golpe duro: as produções norte-americanas *Beach girls*, infame *softcore* de 1982, e *Nove mortes do Ninja*, de 1985, cujo título é autoexplicativo, circularam maciçamente nas sessões privadas. Em 1983, ainda havia espaço para um diretor respeitado como Eldar Ryazanov emplacar o primeiro lugar no box office, com a comédia romântica *Estação para dois*, que alcançou pouco mais de 35 milhões de ingressos vendidos: em 1985, as lições de como arranjar um marido, assimiladas pela balzaquiana Nádia em *A mais charmosa e atraente*, de Gerald Bezhanov, atraíram quase 45 milhões de espectadores. Ambos os filmes foram realizados sob a égide da Goskino, que primava por limites moralizantes sobre o que mostrar e como mostrar.

Na economia, a onda contaminaria, inevitavelmente, o cinema: em julho de 1988 foi aprovada legislação sobre cooperativas, deflagrando um processo de descentralização da propriedade estatal e, no caso do audiovisual, permitindo a formação de produtores independentes. Além disso, nos grandes estúdios, *Mosfilm* por exemplo, as mudanças se precipitaram: o pessoal da produção não era mais considerado funcionário permanente; e novas entidades, as “associações criativas”, foram estabelecidas para gerir produções, podendo contratar e demitir trabalhadores, fazer lobby para apoio político-financeiro e acompanhar filmagens e pós-produção sem a interferência do estúdio – a contraparte eram os riscos de retorno financeiro, que passaram a ser assumidos pelas associações (eram 24 em 1988).

Tudo isso levou à desarticulação do rígido sistema que administrava produção, distribuição e exibição, fomentando uma crise que, sintonizada com os inéditos percalços no cenário macroeconômico do país, à beira de radical transição, cobraria a conta nos anos seguintes. O sucesso em festivais internacionais de cineastas renomados, na segunda metade dos anos 1980, mascarou, em certa medida, a crise.

Meu amigo Ivan Lapshin, de 1984, talvez o melhor trabalho do formidável Aleksei German, ganhou o Leopardo de Bronze em Locarno; *Tema*, que Gleb Panfilov tinha realizado em 1979, foi autorizado a participar do Festival de Berlim em 1987 e ganhou o Urso de Ouro; *Meu avô inglês*, da georgiana Nana Jorjadze, levou o *Camera D’Or* em Cannes, em 1987; *Arrependimento sem perdão* – o filme emblemático da *glasnot* – foi dirigido pelo também georgiano Tengiz Abuladze em 1984, liberado em 1986 e ganhou prêmio especial do Júri em Cannes, 1987. Finalizado em 1989, o instigante e corrosivo *A síndrome astênica* de Kira Muratova, notável experimento de linguagem que alegoriza impiedosamente a falência do

sistema – ostentando o duvidoso título de “o último filme censurado na União Soviética” – foi liberado e ganhou o Urso de Prata em Berlim, em 1990.

A razão da censura do filme de Kira Muratova, de acordo com as autoridades, deveu-se a um monólogo obsceno no final, e nudez em algumas cenas: o monólogo em questão é pronunciado em “mat”, gíria áspera e escatológica underground russa, difundida nas ruas e nos campos do Gulag, com raízes centenárias. *A síndrome astênica* inclui-se também na tendência popularizada no final dos anos 1980, negativa e pessimista, no limite do código moral da cultura oficial soviética, conhecida como *chernukha*.

Visível sobretudo em três áreas – literatura, cinema e jornalismo investigativo – a tendência contagiou a perestroika: *chernukha* sugere, grosso modo, representação naturalista e sexualidade, inclusive violência sádica. Dois filmes de sucesso ilustram o conceito: *A pequena Vera*, campeão de bilheteria em 1988 com 55 milhões de espectadores, traz sexo, família disfuncional, alcoólatras, brigas de faca, e muita gritaria, epítome *chernukha*: e, no ano seguinte, *Intergirl*, que fez 41 milhões – a protagonista é enfermeira de um hospital público durante o dia e prostituta que atende estrangeiros à noite, e acaba recebendo proposta de casamento de um cliente sueco.

Além de Kira Muratova, cineastas como Aleksandr Sokurov e Pavel Lungin também encontraram na estética *chernukha* um estímulo para dialogar com o novo público russo. *Salvai e protegei*, de 1989, inspirado no *Madame Bovary* de Flaubert, é dos filmes mais sexualizados de Aleksandr Sokurov, enquanto *Taxi blues*, completado em 1990, descrição da relação de amor e ódio entre um motorista de táxi e um saxofonista – é a erosão final da moral proletária.

Cine-amnésia, ou como a Rússia esqueceu de ir ao cinema

Esse é o título de um dos capítulos do excelente livro da pesquisadora americana, Nancy Condee, sobre cinema russo – *The Imperial Trace*. Os russos – em processo de libertação da armadura soviética – esqueceram-se de frequentar as salas de cinema, em meio à vertigem histórica que se anunciava. Ao contrário de crises anteriores, desta vez não havia um Estado com interesse político em forjar novas ideologias para a atividade cultural, como tinha ocorrido no “realismo socialista”.

Uma das reações do sistema, lastreada em pesquisa de opinião, foi culpar os filmes *chernukha* pela debandada dos espectadores – o número de produções *chernukha* de baixa qualidade era alto, e o público, conservador em sua maioria, retraiu-se. O sucesso de *A pequena Vera* e *Intergirl*, por outro lado, era evidente. O que estava mudando? A abrupta abertura para o produto externo foi devastadora – em 1986, os filmes (ainda) soviéticos responderam por 70 % das vendas de ingressos: os poucos importados dos EUA, apenas 8 dos 107 estrangeiros (a maioria indianos) foram assistidos por apenas 5,4 % dos espectadores. A lei de 1988 quebrou também o monopólio da Goskino nas aquisições internacionais de produtos audiovisuais. Logo, os filmes americanos revelaram-se rentáveis e se impuseram: em 1994, 73% do mercado era dos EUA.

Andrei Tarkovski, para muitos no Ocidente a encarnação do cinema soviético, deixou definitivamente seu país em 1982: para muitos na URSS, ele era a expressão mesma da espiritualidade artística. Sokurov estava hospitalizado quando ouviu a notícia da morte de Tarkovski, em dezembro de 1986, pelo rádio. Escreveu em seu diário: “Naquele momento pensei que eu próprio estava para morrer. Na manhã seguinte um médico perguntou-me o que havia de errado. Conte-lhe que Andrei Tarkovski havia morrido. “É mesmo? E o que isso tem a ver com você?”, perguntou o médico gentilmente. “Era parente seu?”. “Não”, retruquei.

É frequente que críticos russos reajam de forma ambígua aos dois últimos filmes de Tarkovski, *Nostalgia*, de 1983 e *O sacrifício*, de 1986: seriam duas obras autoindulgentes. Livre da tortuosa burocracia soviética, Tarkovski teria perdido o prumo da linguagem. Sokurov homenageou o amigo em um filme magnífico, *Elegia de Moscou*, concebido inicialmente para celebrar os 50 anos de Tarkovski, em 1982 – mas, adiado por sucessivas objeções das autoridades, só foi ser concluído em 1987.

O contexto histórico é sugerido por cenas dos funerais de Brejnev e Andropov: o contexto particular, pelas sequências das casas vazias do cineasta, na Rússia. Em um momento, na trilha sonora, Tarkovski lê poema do pai – “Adoei quando criança”. Chris Marker cedeu imagens da hospitalização e funeral em Paris: infância, exílio e morte. Trechos de *O Espelho*,

a terra é redonda

tempo de viagem – documentário para a TV italiana feito por Tarkovski e Tonino Guerra em 1983 – e *Nostalgia* parecem ter sido extraídos de fontes desgastadas, como se fossem imagens em vias de dispersão cósmica.

Algum material captado em vídeo das filmagens de *O Sacrifício* também entra: e a cena do fabuloso *Tenho vinte anos*, de 1965, onde Tarkovski aparece “irritado e antipático”, como disse o diretor do filme, Marlen Khutsiev. A primeira exibição de *Elegia de Moscou* foi no *Dom Kino* (Casa do Cinema), sede do Sindicato dos Cineastas, na capital, quando a União Soviética vivia seus momentos finais.

***João Lanari Bo** é professor de cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

O site *A Terra é Redonda* existe graças aos nossos leitores e apoiadores. Ajude-nos a manter esta ideia.

[Clique aqui e veja como](#)

A Terra é Redonda