

A ‘glasnost’ no cinema soviético

AMIR LABAKI

O 5º Congresso da União dos Cineastas da URSS, realizado entre 13 e 15 de maio de 1986, já se inscreveu entre os marcos históricos do cinema soviético ao lado da nacionalização da indústria fílmica em 1919 e do célebre “Congresso Dinamov” que tornou lei o “realismo socialista” em 1935. O acalorado encontro deu a largada para a “reconstrução” – termo oficial para o braço cinematográfico da *glasnost* gorbatcheviana. Os cineastas partiam então na frente rumo à superação da burocratizada e discricionária política cultural da era Brejnev (1964-82).

A crise do modelo cinematográfico soviético era, porém, bem mais antiga. O sufocamento stalinista da geração áurea do cinema mudo revolucionário (Eisenstein, Dovjenco, Kulechov, etc.) repercutiu por gerações. O medíocre figurino fílmico forjado por Stálin, baseado na tráfade odes à Revolução/odes a Stálin/canhestros cinescapismos à moda hollywoodiana, imperou com pequenas adaptações até o início da era Gorbatchev. A ascensão de Kruschchev (1956-64) alterou o cenário mas não teve tempo de revertê-lo. Sua queda inviabilizou por décadas a reforma do sistema.

Durante os anos Brejnev, como escreveu Anne Lawton, “a política prevalescente esforçou-se por suprimir a criatividade e favorecer o cinema de entretenimento que fortalecia o *status quo*”(1). Assumido admirador do cinema hollywoodiano, Filiph Ermash garantia a estrita observância da linha oficial à frente da Goskino (o Comitê Estatal para o Cinema), que presidiu de 1972 a 1986. O resultado era naturalmente teratológico: canhestros pastiches do cinema americano colados à estrita moral socialista da embolorada era Brejnev. Um paradigma recente dessa produção correu mundo e chegou mesmo a arrebatá-lo um Oscar de melhor filme estrangeiro: *Moscou não acredita em lágrimas* (1980), de Vladimir Menshov, é uma espécie de conto-de-fadas soviético no qual uma Cinderela russa “casa-se não com um milionário, (mas sim) com a versão fílmica do homem soviético ideal – um mecânico inteligente”, na descrição certa de Elem Klimov(2).

A ascensão em 1985 da liderança reformista e liberalizante (e não revolucionária ou democrática) de Mikhail Gorbatchev veio balançar os alicerces institucionais desse quadro estagnado. “A indústria cinematográfica foi a primeira a institucionalizar a nova política”, sintetizou Lawton(3). Em maio de 1986, três meses depois de Gorbatchev reafirmar no 27º Congresso do PCUS a nova linha descentralizadora e mercadofílica que pleiteava para o socialismo soviético reformado, a União dos Cineastas da URSS (UCUS) tratava de romper pioneiramente com o passado brejneviano e assumir a “reconstrução” da arte e indústria cinematográficas.

Discute-se até hoje o grau de ingerência de Gorbatchev nos resultados surpreendentes do quinto congresso dos realizadores soviéticos. O encontro foi assistido por Aleksandr Yakovlev, um dos ideólogos da *glasnost* e braço-direito de Gorbatchev. O veterano brejnevista Lev Kulidjanov, no cargo desde 1965, perdeu a secretaria-geral para o ex-maldito Elem Klimov, cineasta vinculado à geração dos anos 60 que teve sua



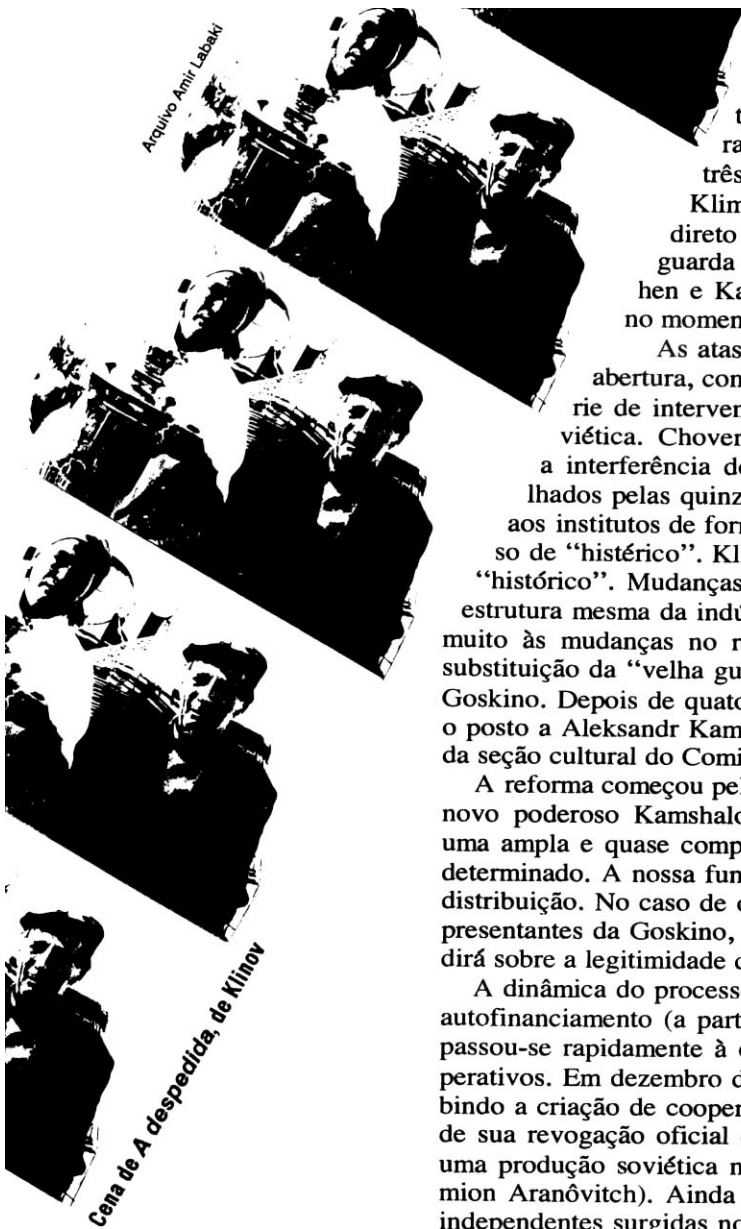
AMIR LABAKI é crítico de cinema da Folha de S. Paulo.

1 In “Toward a New Openness in Soviet Cinema, 1976-1987”, p. 2, ensaio de abertura da indispensável coletânea *Post War Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, organizada por Daniel J. Goulding (Indiana University Press, 1989).

2 In “Learning Democracy: The Filmmaker’s Rebellion”, p. 235, entrevista na coletânea *Voices of Glasnost: Interview with Gorbachev’s Reformers*, de Stephen H. Cohen e Katrina vanden Heuvel (W. W. Norton & Company, 1989).

3 In op. cit., p. 36.

Arquivo Amir Labaki



Cena de A despedida, de Klimov

trajetória truncada pela queda do kruschevismo (Tarkóvski, Paradjanov, Mikhalkov, etc.). Burocratas perderam para criadores três quartos dos cargos no secretariado da União dos Cineastas. Klimov nega enfaticamente que tenha recebido qualquer estímulo direto de Gorbachev e aliados para pôr em movimento a troca de guarda na UCUS. A melhor tese é a dos soviétólogos Stephen H. Cohen e Katrina Vanden Heuvel: a mobilização “começou de baixo mas no momento crítico recebeu as bênçãos do Comitê Central”⁽⁴⁾.

As atas do congresso retratam uma autêntica rebelião⁽⁵⁾. O discurso de abertura, conciliatório e oportunista, de Kulidjanov foi seguido por uma série de intervenções que metralhavam cada aspecto da conjuntura fílmica soviética. Choveram resoluções visando ampliar a liberdade artística, reduzir a interferência do poder central, aumentar a autonomia dos 39 estúdios espalhados pelas quinze repúblicas, garantir o direito de autor, democratizar o acesso aos institutos de formação de cineastas. Os conservadores classificaram o congresso de “histérico”. Klimov aproveitou a deixa para, no calor da hora, saudá-lo como “histórico”. Mudanças concretas não tardaram. A mais profunda e radical atingiu a estrutura mesma da indústria fílmica soviética. A *perestróika* nesta área transcendeu e muito às mudanças no restante da economia soviética. Para tanto, deu-se também a substituição da “velha guarda” brejnevista pelos jovens tecnocratas gorbachevianos na Goskino. Depois de quatorze anos no poder, Filiph Ermash cedeu em setembro de 1986 o posto a Aleksandr Kamshalov, egresso da direção (1970-86) do setor cinematográfico da seção cultural do Comitê Central do PCUS.

A reforma começou pela devolução de alguma autonomia aos centros de produção. O novo poderoso Kamshalov explicou as mudanças: “Concedemos aos vários estúdios uma ampla e quase completa autonomia, do primeiro argumento à aprovação do filme determinado. A nossa função será somente aquela de aceitar ou não o filme pronto para distribuição. No caso de o filme não ser aceito, far-se-á uma comissão formada por representantes da Goskino, da União dos cineastas, cientistas, pedagogos, etc., que decidirá sobre a legitimidade da decisão”⁽⁶⁾.

A dinâmica do processo rapidamente superou as intenções oficiais. Da autogestão ao autofinanciamento (a partir de 1º de janeiro de 1989), ambos determinados de cima⁽⁷⁾, passou-se rapidamente à organização de estúdios independentes, extra-estatais ou cooperativos. Em dezembro de 1988, o conselho de ministros tenta sustar o processo, proibindo a criação de cooperativas cinematográficas. A medida revelou-se inútil e, quando de sua revogação oficial em novembro de 1989, até o festival de Veneza, já projetara uma produção soviética não-estatal (o documentário *Servi na guarda de Stálin*, de Semion Aranóvitch). Ainda não existem cifras confiáveis sobre o número de produtoras independentes surgidas nos últimos anos, mas os números referentes à produção de filmes sinalizam para um autêntico *boom*: apesar da pior crise econômica do pós-guerra, a produção de longas-metragens mais do que dobrou, passando da média de 150 filmes-ano da era pré-*glasnost* para algo como 400 em 1990⁽⁸⁾.

Os mais imediatos frutos do 5º Congresso resultaram porém do empenhadíssimo trabalho da “Comissão de Conflitos” aprovado pela assembléia com o objetivo de “rever todos aqueles filmes que por uma razão ou outra não puderam ser apresentados nas telas” – isto é, resgatar os filmes banidos. O crítico Andrei Plakhov, ex-colaborador do *Pravda* e ensaísta das revistas *Tela Soviética (Sovetskii Ekran)* e *Arte Cinematográfica (Iskusstvo Kino)*, foi indicado para presidir a busca nas prateleiras oficiais. Em setembro de 1989, Plakhov concedeu-me uma entrevista na qual já reconhecia que o grosso do trabalho de pesquisa já havia terminado⁽⁹⁾. “Continuamos trabalhando, mas não tanto”, afirmou. “Existiam cerca de 150 filmes nas prateleiras que tinham sido proibidos. Todos esses filmes já foram lançados”. Segundo Plakhov, os principais problemas eram então as pressões contra o lançamento de documentários que tratavam de questões como dificuldades sociais e ecologia. “Às vezes não é tão fácil levar esses filmes às telas”, reconheceu, preocupado.

Espanadas as prateleiras, confirmou-se de pronto a absoluta falta de critério que motivava a retirada de filmes de circulação. Até cineversões de Dostoiévski, como o trágico *Brincadeira de mau gosto* (1965-86), extraído do conto “Brincadeira de mau gosto” por Alexander Alov e Vladimir Naumov, tiveram seu lançamento vetado. Não surpreende assim a irregularidade do lote resgatado para a cena pública. “A proibição não confere gênio automaticamente”, lembrou o crítico francês Michel Ciment⁽¹⁰⁾, após

4 In op. cit., p. 237-8.
 5 Um bom extrato da ata oficial do 5º Congresso foi editado em “Esteuropa” 80 – Gli Schermi di Gorbaciov” (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1987/Marsilio Editora), pp. 13 a 123.
 6 In Gli Schermi... , p. 139.
 7 Entrevistas de Arif Gadjievitch Aliev (primeiro-secretário da União dos Cinematografistas do Azerbeidjã) e de Elem Klimov em *Glasnost Perestroika – Uma Revolução Cultural*, de Armando Sampaio (Rioarte, 1988), pp. 73-6 e 122.
 8 Entrevista ao autor de Valerian Nesterov, diretor do departamento de relações internacionais da Goskino, durante o festival de Berlim (fevereiro de 1991).
 9 Uma síntese do encontro foi publicada pelo caderno “Letras” da *Folha de S. Paulo*, p. 4, em 3 de março de 1990.

se tornar um dos primeiros espectadores ocidentais da safra recém-liberada, conferida durante o reformulado festival de Moscou de 1987.

É inegável, contudo, que o cinema soviético deve muito de seu revigoramento recente ao lançamento dessa produção. O trabalho da “Comissão de Conflitos” favoreceu primeiramente os cineastas do chamado “grupo dos anos 60”. São diretores que estrearam durante os anos Kruschchev, tiveram suas carreiras prejudicadas – quando não interrompidas – pelos burocratas de Brejnev e Tchernenko e puderam enfim exhibir ou retomar suas obras “malditas” com a chegada da *glasnost*.

O principal nome desta geração não foi diretamente resgatado para a cena soviética pelo trabalho da comissão, mas foi consequência inequívoca dela. Depois de se auto-exilar a partir de março de 1982, dada a falta absoluta de condições de trabalho em sua terra natal, Andrei Tarkóvski morre em Paris aos 54 anos em dezembro de 1986 como uma não-pessoa para as autoridades soviéticas. Já ao assumir publicamente a decisão de não voltar à URSS concluídas as filmagens italianas de *Nostalgia* (1983), Tarkóvski denunciara os cineburocratas dizendo: “Para eles eu não existo e com este gesto pretendo que minha existência seja reconhecida”. Exilado, a voz de Tarkóvski atinge níveis ensurdecedores; morto, torna-se mártir, fazendo-se ainda mais incômodo. Já o primeiro festival de cinema de Moscou pós-*glasnost*, em julho de 1987, reabilita sua memória através de uma retrospectiva completa de seus filmes, que inclui a *première* da versão integral (220 minutos) de *Andrei Rublev* (1966).

O segundo nascimento de Andrei Tarkóvski será frisado pela chegada às telas de toda uma produção fortemente influenciada por seu cinema rigoroso e espiritualista. Mesmo seu companheiro geracional Elem Klimov, 58, de estilo tradicionalmente mais próximo do de Eisenstein⁽¹⁾ que do de Dovjenko – o mestre confesso de Tarkóvski –, revelaria seus débitos com *A despedida* realizado em 1981 mas retido até 1986. Assumindo um projeto deixado inconcluso pela morte repentina e trágica de sua mulher, a cineasta Larissa Sepitko (1938-79), Klimov retomou aqui com sensibilidade o tradicional tema russo do choque entre o progresso tecnológico e a tradição rural. *A despedida* fixa-se sobretudo na oposição de uma velha camponesa, Dária (Stefania Stanjuta), ao projeto de alargamento da secular vila de Matiora onde gerações de seus antepassados nasceram e morreram. Alternando planos longos do campo condenado à submersão a tomadas trepidantes das máquinas e homens responsáveis pela obra, Klimov forjou uma visão sacralizada da natureza legitimamente tarkovskiana.

O apego à terra natal da Dária de *A despedida* traz ainda ecos da lira de Serguei Iessiênin (1895-1925), poeta maldito russo, camponês e imagista, que se suicidou ao confirmar que a Revolução Bolchevique (que apoiara) nem remotamente flertava com sua utopia agrária, antiindustrial e anticapitalista. Não é à toa, ainda, que o poeta empreste seu sobrenome ao protagonista de *Tema* (1979-86), que valeu a Gleb Panfilov, 57, o Urso de Ouro em Berlim-87. Trabalhando mais uma vez ao lado de sua mulher e *alter ego*, a atriz Inna Churikova, Panfilov retoma aqui a discussão sobre o artista na sociedade soviética que iniciara com *Nenhum vau no fogo* (1968) e *Debut* (1970). Kim Iessiênin (Mikhail Ulianov) é o nome do protagonista, um laureado dramaturgo oficial que entra em crise ao viajar ao interior (Suzdal, bela cidade medieval) atrás de inspiração para sua nova peça histórica. O encontro com a “velha Rússia”, suas tradições e artistas locais, revela a Kim sua inescapável mediocridade. Panfilov metralha a triunfaleza cultural estatal através de uma *mise-en-scène* estática e marcadamente teatral.

Arquivo Amir Labaki

Stalker, de Tarkóvski

10 O crítico Michel Ciment comentou o 15º Festival Internacional de Cinema de Moscou em julho de 1987 para o jornal francês *Le Monde*.

Um personagem secundário de *Tema*, o escritor judeu Borodaty, que sonha com a emigração, retoma marginalmente uma das questões centrais de outro clássico maldito: “A Comissária” (1967-87), de Aleksander Askoldov, 59. O mais experimental e ousado dos filmes redescobertos focaliza o envolvimento de uma comissária bolchevique grávida com uma típica família judia na Ucrânia dos tempos da Guerra Civil (1918-22). Um perturbador *flash forward* nos mostra a família rumo a um campo de concentração nazista. Foram imagens incômodas demais para a política assimilacionista oficial. Askoldov desde logo previa isso: “Sabia que poderia ter salvo o filme desde o início tomando não-judeu o protagonista ou eliminando a cena do Holocausto. Não pude transigir”⁽¹²⁾.

A mesma resistência à política de homogeneização cultural do império russo tornado bolchevique caracteriza toda a obra de Serguei Paradjanov (Sarkis Paradjanian, de nascimento), nascido em Tbilíssi (Geórgia) em 1924 de pais armênios. “Amar as suas próprias raízes sempre será algo moderno”⁽¹³⁾: é este o lema de toda a carreira desse cineasta solar, intempestivo e ultrapictórico. Morando em Kiev, seus primeiros curtas e longas-metragens (*Audriesh* 1954, *O primeiro filho*, 1958, *Rapsódias ucranianas*, 1961) exaltam as artes populares ucranianas. Na mesma linha, *Os cavalos de fogo* (1965) revela-o internacionalmente. A consagração externa será proporcional à resistência interna: durante três anos Paradjanov foi impedido de filmar e, quando o fez, rodou *A cor da granada ou Sayat Nova*. Classificado oficialmente como “hermético e obscuro”, será o último filme de Paradjanov antes de cumprir mais de uma década de prisão por acusações de “homossexualismo” e de “tráfico de ícones”.

A *glasnost* vai flagrá-lo finalmente de volta à atividade com *A lenda da Fortaleza Suram* (1984), rodado na Geórgia com a co-direção de Dodo Abaschidse. Como sempre, Paradjanov aposta na tradição cultural, partindo aqui da versão literária estabelecida pelo romântico Daniel Tchonkadze (1830-60) para uma lenda medieval georgiana. O estilo é o de sempre: deslumbrantes *tableaux vivants* apresentam a lenda da fortaleza que só pára em pé com o sacrifício do mais belo jovem local. Já adoentado, Paradjanov nos lega em 1988 ainda um último filme, igualmente inconfundível mas de encenação algo menos rigorosa, *O trovador Kerib (Ashik-Kerib)*, uma fábula transcaucasiana de amor.

Ninguém melhor do que Paradjanov cantou as várias aldeias culturais mantidas artificialmente unidas pelo decadente império soviético. Foi ele, como escreveram Mira e Antonin Liehn⁽¹⁴⁾, “o primeiro a indicar o quanto o folclore e as tradições artísticas locais podem novamente se tornar uma fonte de enriquecimento visual para o cinema soviético”. É desalentador porém que, ao contrário de Tarkóvski, nenhum herdeiro tenha surgido após sua morte prematura em 1990.

Assim como em romance como *Os filhos da rua Arbát* de Anatoli Ribakov, retirado da gaveta depois de décadas em junho de 1987, a esfinge stalinista é confrontada sobretudo por dois filmes mantidos cativos pela burocracia. Os anos 30, às vésperas da instalação da era do terror, ressurgem como o nó histórico fundamental em *Meu amigo, Ivan Lapchine* (1983-85) de Alexei Guerman, 53, e em *Arrependimento* (1984-86) do georgiano Tengiz Abuladze, 67. Passado em 1935, logo antes do assassinato de Kirov revelar a face mais brutal do stalinismo, *Meu amigo Ivan Lapchine* parte de uma história policial para discutir os limites das utopias humanitárias e iluministas. Já *Arrependimento*, rodado para a televisão georgiana com o apoio do então líder local do PCUS, Eduard Shevarnadze, é a mais surreal das sátiras aos Stálin de província de ontem e de hoje.

Mas foram o leningradense Alexander Sokurov, 40, (*A voz solitária do homem*, 1978-87, *Dias de eclipse*, 1988) e a ucraniana Kira Muratova, 57, (*Breves encontros*, 1967-87, *Síndrome astênica*, 1989) as grandes revelações do trabalho da “Comissão de Conflitos”. Exercitando-se tanto no cinema documentário como no ficcional, Sokurov é o mais talentoso discípulo de Tarkóvski. Seus filmes apenas esboçam histórias, preferindo concentrar-se em desenvolver atmosferas e criar estados de espírito. Por sua vez, Muratova faz filmes torturados sobre o mal-estar da alma soviética.

Esvaziadas as prateleiras, feitas as contas, o cinema soviético recebeu o maior sopro de oxigênio dos últimos setenta anos mas não se confirmou qualquer *boom* criativo. O próprio número especial dedicado pelo *Cahiers du Cinéma* à produção da *glasnost* reconhece em editorial que “o nível médio do cinema soviético é fraco. Se a *perestroika* liberou as possibilidades e levantou as interdições, não fez — e nem o poderia — o milagre de engendrar mecanicamente obras-primas”⁽¹⁵⁾. Assim como se dá na literatura,

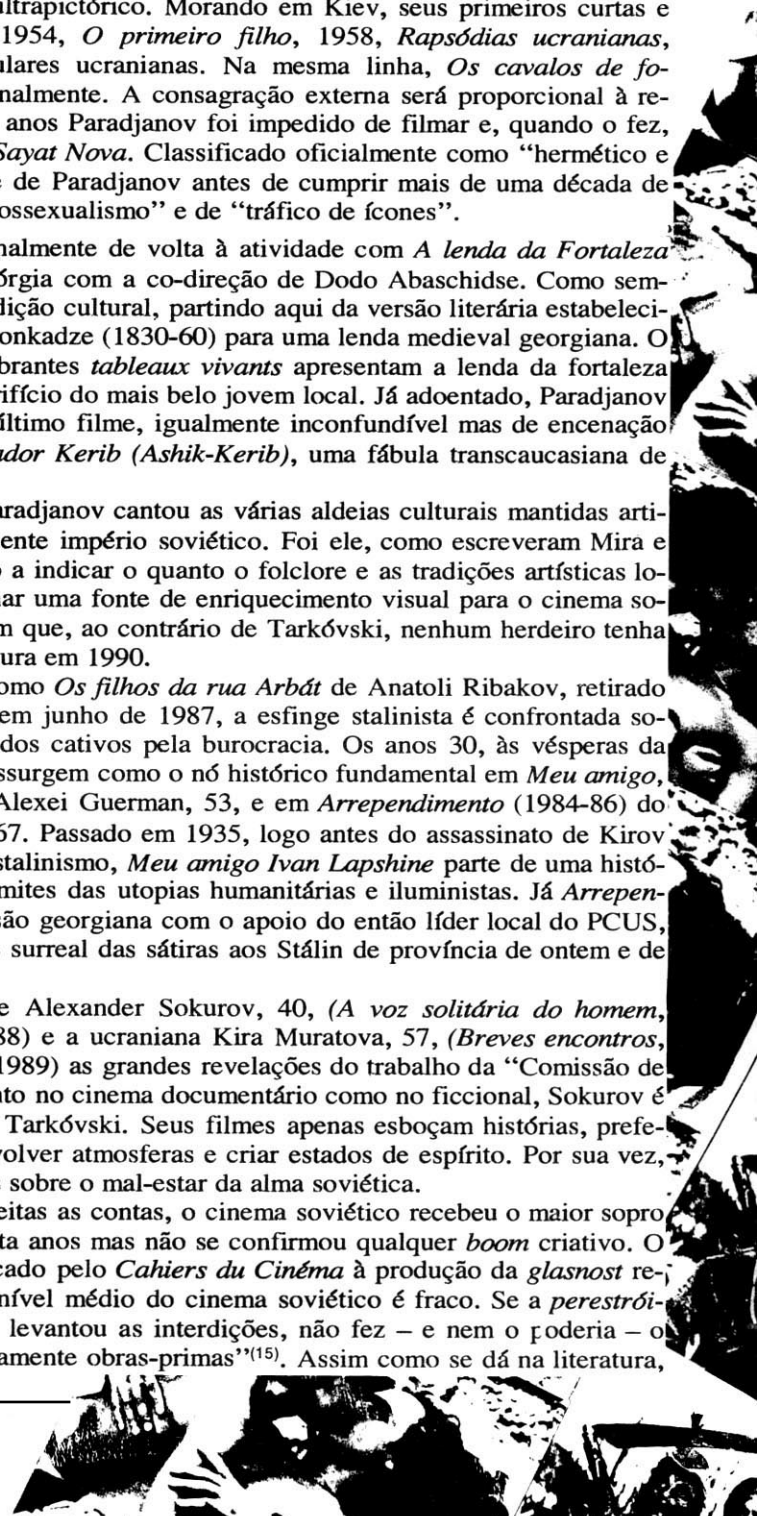
11 É assumidamente eisensteiniano o seu *Agonia* (1977-86), onde Klimov traça um painel da dissolução da autocracia czarista muito mais complexo do que o habitual no cinema soviético. O tributo a Eisenstein é evidente nas citações (a ponte que se ergue lentamente em *Outubro*), na utilização limitada de seus princípios sobre a cor (a face do czar Nicolau 2º tingese de vermelho enquanto se apresenta o passivo de mortes de seu reinado) e sobretudo pela transformação de Rasputin num duplo do Ivan, o terceiro de Tcherkassov.

12 Alexander Batchan, “The Uncompromised Commissar – An Interview with Alexander Askoldov”, in *Cineaste*, vol. 17, nº 1, 1989, p. 11.

13 Entrevista a Leon Cakoff, *Folha de S. Paulo*, 9/7/1988, p. A-29.

14 Citados em Brenda Ballog, “Klimov & Co.”, in *Film Comment*, vol. 23, nº 3, junho/1987, p. 42.

15 “Special URSS – Ciné-Perestroika: Le Rideau Déchiré”, in *Cahiers du Cinéma*, “Supplément au nº 427”, Janvier/1990, p. 4.





Arquivo Amir Labaki



Arquivo Amir Labaki

Cenas de *A pequena Vera*, de Vasilii Pitchoul, esq., e *O trovador Kerib*, de Paradjanov

a abertura ampliou os temas possíveis, mas não forjou estilos renovados. O crítico Naum Kleiman apresenta uma original explicação para esse aparente paradoxo: "Infelizmente nossas escolas de cinema se torraram muito conservadoras. Os alunos não conhecem o pós-*nouvelle-vague*. O cinema experimental é praticamente desconhecido e a linguagem fílmica é tão pesada e tradicional!"⁽¹⁶⁾. Mas, como sempre, há exceções. Ao levar cinquenta milhões de soviéticos (1/5 da população) aos cinemas para assistir seu filme de estréia, *A pequena Vera* (1988), Vasilii Pitchoul despontou com a grande esperança da nova geração. Um exame detido do filme revela ser esta uma aposta exagerada. *A pequena Vera* é um arrastado e previsível drama familiar que despertou atenção não por qualquer sofisticação formal mas sim pela ousadia temática (alcoolismo, sexo, desagregação familiar, etc.). Tanto é assim que o segundo filme de Pitchoul, *As noites sombrias da cidade de Sotchi* (1989), chamou atenção mais por ter enfrentado problemas com a censura do que por suas qualidades próprias. A nova escola neo-realista soviética (Pitchoul, Alexandre Sourine) ousa tematicamente mas não parece capaz de empolgar. Muito mais rica tem sido a trilha seguida por realizadores como Karen Chakh-

16 Entrevista ao autor em janeiro de 1990 em Nova York. Uma síntese do encontro foi publicada no caderno "Letras" da *Folha de S. Paulo*, 3/3/1990, p. 5.



nazarov, 39, e Eldar Chenguelaia, 58, que relêem a cena soviética através de originais alegorias surreais. Em *Cidade Zero* (1989), seu quinto filme, Chakhnazarov rastreia as origens históricas do autoritarismo na Rússia, depois URSS, através de uma saga lewis-carrolliana de um engenheiro por uma província russa. Já é a burocracia o alvo predileto do georgiano Chenguelaia, sobretudo em *Montanhas azuis* (1983) que transforma uma repartição num microcosmo do sistema soviético.

Mas se o cinema de ficção parece reagir muito lentamente à inédita liberdade, a produção documental conheceu um *boom* sem paralelo desde os cinejornais de Dziga Vertov. Não parece haver tema-tabu. Semion Aranôvitch desceu ao cotidiano de Stálin com o já clássico *Servi na guarda de Stálin* (1989). Rolan Sergeenko exibiu pioneiramente toda a dramaticidade do pior acidente nuclear da história com *Chernobyl, Post Mortem* (1989). Juris Podnieks flagrou todo o desconforto da juventude soviética, inclusive frente à estúpida guerra no Afeganistão, em *É fácil ser jovem?* (1986). A lista tenderia ao infinito.

Além desse cinema empenhado em captar a *glasnost* no calor da hora, há toda uma escola de documentários menos intervencionistas que poéticos. A fronteira da estética fílmica da URSS depende hoje do trabalho desse grupo de documentaristas. Os dois principais são o mesmo Sokurov, que atingiu com sua série de “elegias” momentos de impacto fílmico sem paralelo em seu trabalho ficcional, e o armênio Artavazd Péléchian, 53, (*Nós*, 1969, *Estações*, 1975, *Nosso século*, 1982), autor de uma complexa teoria de montagem (a “montagem a distância” ou contrapontística) que aposta não na interação entre os planos de um filme mas sim no choque e na individualização de cada um deles.

A força das escolas de documentaristas dos países bálticos (Lituânia, Letônia, Estônia) tem reafirmado a lição paradjanoviana da modernidade da diferença. O atual braço-de-ferro entre a liderança centrípeta de Mikhail Gorbachev e os movimentos centrífugos e separatistas de várias repúblicas soviéticas deixa em suspensão as potencialidades dessas cinematografias nacionais. O melhor espelho desse processo foi o adiamento em um ano do 6º Congresso da União dos Cineastas da URSS para junho do ano passado. Duas propostas rivais entraram em colisão durante os trabalhos: fortalecer uma União de cineastas russocêntrica ou simplesmente dissolver a entidade, fragmentando-a entre as quinze repúblicas. Saiu momentaneamente vitoriosa a proposta do ex-líder Elem Klimov de “federalização da União”. Sinal dos tempos: Dovlat Khoudonozarov, um cineasta do Tardiquistão ligado à reformista “Plataforma Democrática” e membro do Soviete Supremo, assumiu a presidência da entidade, tendo por vices um produtor independente (Andrei Razoumovski) e a presidente do similar dos roteiristas (Maria Zvereva). Cauteloso, Khoudonozarov desviou os debates da candente questão das nacionalidades para apontar como prioridade de sua gestão o estabelecimento de “um quadro jurídico de direitos do autor”⁽¹⁷⁾. Será ele o último presidente da União dos Cineastas da URSS? A resposta depende de variáveis que transcendem o âmbito estritamente cinematográfico.

17 Em *Cahiers du Cinéma*, nº 434, juillet-aôut/1990, pp. 8-9.