



**MINHA VIDA  
É O CINEMA**

**EM PLANO FECHADO**

**ESFIR CHUB**



TRADUÇÃO: PRISCILA MARQUES



# SUMÁRIO

EM PLANO FECHADO

## A MAGA DA MESA DE MONTAGEM

Serguei Iutkiévitch

## SEGUNDO NASCIMENTO

Primavera da revolução

Digressão (tributo à minha mocidade): o curso superior para mulheres de Moscou

Caminho para a escolha da profissão

## PRIMEIROS ANOS NA CINEMATOGRAFIA

Minha escola de cinematografia

Dziga Viértov

Viagem a Berlim em 1929

Início da glória da cinematografia soviética

Vladímir Maiakóvski

Serguei Eisenstein

Vsiévolod Vichniévski

## CINEMA DOCUMENTAL

O trabalho e as pessoas

Encontro com Maksim Górkí e Romain Rolland

Iuri Nikoláievitch Tiniánov

Ekaterina Vassílievna Belokur

Nata Vatchnádze

Iásnaia Poliana

## DEDICATÓRIA

## CRONOLOGIA

## ÍNDICE REMISSIVO

## AGRADECIMENTOS

# A MAGA DA MESA DE MONTAGEM

Verão de 1927, Moscou. Pela primeira vez eu estava cara a cara com a película, rodada para meu primeiro filme, *Renda*, na pequena Goskinofábrica nº 1, que fica na Rua Jítnaia.

Uma noite quente. A janela dá para o pátio escuro, onde sobre uma pedra arredondada veem-se os reflexos quadrados das janelas do laboratório. Lá rangem as rodas de madeira, nas quais secam as películas, que ainda eram reveladas manualmente.

Em geral, a técnica naquele antigo estúdio khanjonoviano<sup>1</sup> era ultrapassada, mas foi precisamente ali que nasceu o cinema soviético.

Precisamente ali, no espremido pavilhão de vidro, foram filmados *A greve*, *O encouraçado Potiômkin*, *Baía da morte*, *Raio de morte*, *Mechánskaia*, nº 3.

Na mesa de montagem estão rolos de película. Eu preciso uni-los segundo alguma lei que ainda me é desconhecida, para que deles resulte um filme.

Eu giro a bobina. Estou perdido.

1 Referência a Aleksandr Alekséievitch Khanjónkov (1877-1945), diretor, roteirista e um dos primeiros empresários do cinema na Rússia. Produziu o primeiro longa-metragem russo, *A defesa de Sebastopol* (1911). Em 1906, fundou a primeira fábrica de cinema da Rússia. (N. da T.)

Não sei de que tamanho deve ser cada pedaço, em qual sequência devo organizar os quadros filmados separadamente.

Eu ainda não dominei a arte da montagem.

Então, corro para a sala de montagem vizinha. Lá está uma mulher bonita, inclinada sobre o vidro opaco, de cabelos curtos, à moda dos anos 1920.

Ela, assim como eu, também analisava na noite profunda e com um olhar atento pedaços de película que haviam sido filmados não por ela, mas por outros diretores e cinegrafistas. Ela os enrolava na bobina em ordem rígida, que só ela conhecia, quadro atrás de quadro, rolo atrás de rolo. E justamente com ela, e apenas com ela, eu pude conhecer todos os segredos do poderoso e enigmático processo a que chamamos *montagem*.

Ela não ficou surpresa. Alegrou-se com minha aparição tão tardia. De fato, ela em geral amava as pessoas. Era afável e comunicativa. Sempre estava pronta para ajudar os cinematografistas, especialmente os iniciantes, como eu.

– Eu imploro, diga-me, Eddi – assim os amigos próximos se referiam a Esfir Chub, – diga-me, por que devo colocar este plano aqui e não ali; quanto eu devo cortar de um plano fechado, um metro, dois, e por que precisamente essa quantidade? Conte-me seus segredos.

Ela sorri.

– Não tem segredo algum. Tampouco há leis. É preciso apenas uma coisa: ser dotado de um *senso do quadro*.

Estranhamente, essa definição tão pouco científica me acalmou. Retorno para minha sala de montagem, agito as tesouras em desespero, recorto pedaços, colo, guiado intuitivamente apenas pelo enigmático “senso do quadro”, mas o resultado só pude ver no dia seguinte, na tela.

Nossa fábrica sequer tinha um aparelho tão simples quanto a moviola para checar o corte do editor.

Mas no dia seguinte, verificou-se que Esfir Chub tinha razão. Apenas quando vemos correr pela tela os primeiros quadros montados

e você, não apenas como autor, mas como primeiro espectador, percebe o ritmo deles com atenção aguçada e tensa, mobilizando todos os seus sentidos, só então é possível sentir se você acertou a estrutura da montagem do episódio. Aqui você compreende o que é preciso encurtar ou acrescentar, como contrapor, como fazer colidir entre si esses pedaços de celuloide antes mortos para que eles ganhem vida na tela, para que os pedaços juntados, menos pela cola de cheiro forte de essência de pera e mais pela água viva da montagem, se convertam em uma obra de arte, um filme cinematográfico.

*Montagem* é uma palavra que, nos anos de nossa juventude no cinema, tinha um significado quase mágico. Ela soava como um encantamento, como um “Abre-te, Sésamo!”, que dava acesso à gruta que guardava todos os tesouros cinematográficos. E a dona desses segredos, a autoridade incontestada e incondicional, era a maga da montagem, Esfir Chub.

Lendas lacônicas, acessíveis a todos, gostam de contar sobre grandes descobertas. É amplamente conhecida a história da maçã que caiu da árvore e ajudou Newton a formular a lei da gravidade. Dizemos “é simples como o ovo de Colombo”, fazendo referência ao experimento do famoso navegador.

Assim foi para o cinema o famoso “efeito Kulechóv”, quando ele montou o plano fechado de Mosjúkhin<sup>2</sup> seguido de três cortes diferentes e, com isso, não apenas conferiu ao ator diferentes coloridos emocionais, como revelou as infinitas possibilidades que emergem daquelas combinações aparentemente simples de montagem na percepção do espectador.

Como consequência desse experimento que entrou para a história, foi introduzida no cinema uma descoberta nova, genuinamente

2 Ivan Mosjúkhin (1889-1939) foi um ator de cinema silencioso. Seu rosto foi eternizado na sequência que compunha o experimento de montagem de Kulechov. (N. da T.)

impressionante, com a qual o nome de Esfir Chub está indissociavelmente ligado.

Hoje, quando nas telas do mundo nas últimas décadas surgiram filmes montados a partir de crônicas velhas e novas, quando esse gênero que recebe denominações variadas e nada precisas, são às vezes chamados filmes artístico-documentais, às vezes crônico-publicísticas,<sup>3</sup> é reconhecido em toda parte e conquista milhões de espectadores, quando Joris Ivens, Paul Rotha, Erwin Leiser e Frédéric Rossif colhem os louros nesse tipo de arte cinematográfica, quando criadores conceituados de telas artísticas enumeram em sua biografia tal tipo de filmes de montagem, é preciso ter a dignidade de valorizar a coragem e o talento dos desbravadores, e aqui o nome de Dziga Viértov e Esfir Chub se encontram na fonte desse notável fenômeno.

Como isso aconteceu: é disso que trata este livro de talento, que é, ao mesmo tempo, um livro modesto, que vocês ora leem.

De suas páginas, como se fossem quadros cinematográficos, surgem diante de nós o filme da vida, absolutamente saturado de buscas e encontros, vitórias e insucessos, esperanças e dúvidas, em que a alegria da realização se alterna com a dor da falta de reconhecimento. Em um de seus momentos, Esfir Chub escreve:

Entre nós, infelizmente, as pessoas criativas do cinema, não apenas na crônica, são marcadas por um traço muito difícil: a falta de senso de continuidade. Não há a sensação de estar pegando o bastão da arte para que o movimento adiante não pare nem por um minuto, na direção

3 A publicística era um gênero ensaístico-jornalístico muito cultivado no século XIX na Rússia. Os membros da *intelligentsia* publicavam na imprensa textos que, via de regra, encontravam-se na fronteira de crônica, ensaio, estudo sociológico, comentário político, resenha científica e crítica literária. Uma marca característica desses textos era a atitude engajada, crítica e reflexiva em relação aos rumos da sociedade. (N. da T.)

de descobertas novas e ousadas, sem esquecer os iniciadores o lugar deles nesse movimento.

Não, nós não nos esquecemos deles. Por isso este livro está sendo lançado, e novamente nos voltamos à biografia e à experiência de Esfir Chub para ressaltar a força e a sabedoria deles para a marcha incessante da arte cinematográfica socialista revolucionária.

Assim, tudo parecia ter começado de forma tão simples.

Na Rússia revolucionária, o cinema passou das mãos habilidosas dos empresários e homens de negócios para o domínio do jovem Estado Soviético. Os filmes nacionais eram poucos, ínfimos. Em seu ateliê, Kulechov exibia “filmes sem película”, pois não havia o suficiente. Dziga Viértov montou seus primeiros *Kino-Pravdas*, os cinegrafistas cronistas filmaram quase que com fragmentos de positivos. Nas telas ressoavam filmes de ação estrangeiros. Era preciso adaptá-los de algum modo à percepção do novo espectador.

Essa jovem mulher de uma família da *intelligentsia* lançou-se a este trabalho sujo e pouco notado, trazendo consigo não apenas uma formação humanista como também uma relação com os mestres da arte revolucionária; os retratos de Lunatcharski, Meyerhold, Maiakovski e de outras figuras do teatro e da poesia podem ser encontrados nas páginas deste livro.

Nelas há não apenas uma descrição interessada e atenta do meio literário-teatral da época, mas também aquilo de mais importante que formou a visão de mundo da futura artista, isto é, a atmosfera das grandes transformações, o ar vivificante da revolução.

Nos primeiros momentos, Esfir Chub estudou de forma aplicada, analisava juntando pedaços de películas de outras pessoas, sem suspeitar totalmente na época da força existente naqueles rolos de celuloide.

Assim ela rememora este período:

Aos poucos, na mesa de montagem e na sala de projeção, fui adquirindo os conhecimentos necessários para qualquer diretor. Aprendi a avaliar corretamente a construção e a composição do quadro. Desenvolvi uma memória para os quadros, para o conteúdo intraquadros e o movimento, para o ritmo e a cadência das coisas como um todo. Assimilei quando é necessário e lógico fazer a passagem do plano geral para o médio, e do médio para o fechado, e o contrário. Compreendi a força mágica de uma tesoura nas mãos de uma pessoa que domina de forma competente a montagem. Passei a tentar fazer com que as passagens fossem imperceptíveis, que um plano se seguisse ao outro no movimento. Tudo isso era básico, mas eu compreendi e tomei consciência de tudo sozinha.

Logo Chub dominou todos os segredos do ofício. A remontagem de filmes estrangeiros já não satisfazia a necessidade insistente do pensamento criativo autônomo, e ela ofereceu suas mãos hábeis e destros para ajudar os diretores dos primeiros filmes artísticos, cujo conhecimento no campo da montagem era bastante incompleto.

Analisou atentamente os experimentos de Kulechóv e Viértov. Suas tão importantes observações sobre a milagrosa força da montagem ela também aplicou em seu trabalho, uma vez que os pedaços filmados por realizadores das primeiras fitas artísticas soviéticas, na maioria dos casos, precisavam não só ser colados, mas de uma organização nova, não apenas rítmica, mas também dramaturgicamente. Aqui começava a criação. Aqui foram lançadas as bases da profissão que a seguir passou a ocupar um lugar legítimo na produção sob o nome de *diretor-montador*.

O leitor deste livro encontrará páginas interessantes dedicadas ao trabalho com o filme *Asas de um servo*, no qual a atuação de Leoníдов, intérprete do protagonista Ivan, o Terrível, adquiriu uma nova

qualidade, uma expressividade aguçada, devido apenas ao fato de que a sagaz e incansável montadora teve a ideia de usar os quadros que o próprio diretor considerou defeituosos.

O famoso olho semicerrado de Ivan, o Terrível, que deu o tom de todo o papel, pertence mais a Esfir Chub do que a Luri Táritch.<sup>4</sup>

A fama da maga da mesa de montagem se espalhou por todo o jovem cinema soviético.

No começo dos anos 1920, Serguei Eisenstein, que ainda perscrutava a nova arte, passava dia e noite na sala de montagem de Chub. Sentado timidamente na beira da cadeira, ele observava entusiasmado como ela transformava *Dr. Mabuse*, um filme de ação expressionista em duas partes de Fritz Lang.

Os irmãos Vassíliev<sup>5</sup> corretamente se consideravam alunos de Esfir Chub; de modo geral não havia um jovem cineasta que não a procurasse em momentos de dificuldade na busca de um bom conselho. Mas tudo isso era apenas o começo.

A descoberta ocorreu mais tarde, quando a jovem, entusiasmada com os experimentos de Dziga Viértov (não à toa ela se refere a ele como um artista que exerceu sobre ela forte influência), os quais trouxeram para o primeiro plano o fato e o documento, arriscou, com base em toda sua experiência acumulada, montar o primeiro longa-metragem inteiramente feito com materiais de filmagem - quadros da crônica pré-revolucionária.

4 Luri Víktorovitch Táritch (1885-1967), diretor de cinema. Trabalhador das artes homenageado da RSFSR e da BSSR. Um dos fundadores do cinema bielorrusso. Realizou os filmes *Primeiras luzes*, *Marrocos* (com E. Ivánov-Barkov), *Asas de um servo*, *Acontecimento na floresta*, *A filha do capitão*, *Inveja*, *O caminho do navio*, entre outros.

5 Irmãos Vassíliev, pseudônimo dos diretores, trabalhadores das artes homenageados da RSFSR Gueórgui Nikoláievitch Vassíliev (1899-1946) e o artista do povo da URSS Serguei Dimítrievitch Vassíliev (1900-1959), que juntos fizeram os filmes *Tchapáiev*, *Dias de Volotcháevski*, *A batalha de Tsarítsin*, *Front* e outros.

O título de trabalho do filme era *Fevereiro*, mas na história do cinema mundial ele aparece como *A queda da dinastia Románov*, lançado por ocasião dos dez anos da Revolução de Outubro.

Pela primeira vez na história do cinema mundial, os quadros de arquivo desse filme não foram simplesmente colados em sequência. Eles foram combinados, montados, consolidados pelo pensamento único da artista. O princípio criativo, *autoral*, se manifestou no filme com toda vivacidade e força.

Esse trabalho era classificado como puramente técnico.

Afinal, como falar em autoria, em direção, quando a própria Chub não havia filmado nada, mas apenas colado pedaços alheios?

O escândalo com ordem de Trainin e a discussão que o sucedeu estão bem descritos no livro.

Mas Esfir Chub, lutando por seus direitos, ainda não tinha plena consciência do significado de sua descoberta, e não apenas para o cinema da época, mas para o cinema do futuro.

Antes de tudo, ela prestou justa homenagem aos cinegrafistas cronistas, pioneiros do cinema documental soviético, os quais naqueles anos executavam insistentes seu trabalho discreto, mas tão importante. Ela escreve:

O que houve de novo e empolgante nos anos da NEP? O que mais expressou nossa época na arte? O que buscava o espectador, o que ele esperava e recebia com um sentimento especial?

As crônicas.

Crônicas. De fato, elas eram poucas e escassas, mas apresentavam de forma honesta e correta toda uma série de acontecimentos históricos de significado mundial – a Revolução de Outubro, a Guerra Civil, a restauração da economia popular, a vida social e política da União Soviética.

Foi possível filmar isso pois, como herança do cinema do passado, recebemos um grupo excepcional de cinegrafistas, que dominavam o ofício da reportagem. Desde o primeiro momento após a vitória da Revolução de Outubro, eles passaram a trabalhar para o País dos Sovietes, em prol do Poder Soviético dos operários e camponeses. Os nomes de Levitski, Novitski, Kozlowski, Tisse, Giber, Slavinski, Jeliábujski, Aleksandr e Grigóri Lemberg são cineastas soviéticos bastante conhecidos.

Todos esses cinegrafistas, cujos méritos diante do cinema documental soviético dificilmente podem ser superestimados, registraram, na medida de suas forças, o presente.

O material deles estava nas mãos de Esfir Chub, mas um sonho mais ambicioso e ao mesmo tempo polêmico se apoderava dela. Se mestres como Eisenstein e Pudóvkin foram capazes de reproduzir a história do país e da revolução por meio da encenação, por que ela, uma partidária convicta da onipotente crônica, não poderia tentar competir com eles, mostrando as possibilidades de generalização dos fatos históricos pelo novo método do filme documental montado?

Assim surgiu o projeto de *A queda da dinastia Románov*.

Para sua realização era preciso fazer não apenas um trabalho cinematográfico, como também de pesquisa historiográfica, que exigiu não apenas a posse da película, mas também a sensibilidade e a paciência de um arquivista, historiador e colecionador de fatos.

Esfir Chub foi a Leningrado, onde conseguiu, quase que por acaso, descobrir o arquivo cinematográfico pessoal de Nicolau II, assim como muitos outros materiais não publicados.

Ela recorda:

Ao longo de dois meses, eu assisti 60 mil metros. Selecionei 5.200 metros para o filme. Nele entraram 1.500 metros.

Filmei uma série de documentos históricos, jornais, objetos e retrabalhei uma série de quadros em laboratório.

Parecia ser possível dar-se por satisfeito com isso. Mas essa não era Esfir Chub. Ela descobriu que uma série de quadros de crônica valiosos, filmados nos primeiros anos da revolução, haviam sido vendidos para os Estados Unidos. Ela conseguiu readquiri-los e trazê-los de volta. Entre eles havia valiosíssimas sequências de Lênin.

O filme *A queda da dinastia Románov* foi lançado nas telas em dias de festa, teve grande sucesso de público, totalmente inesperado para os distribuidores. E até hoje ele permanece um exemplo notável daquele gênero até então nunca visto no cinema mundial.

Mas Esfir Chub de forma alguma pretendia apenas usufruir da fama. Já na época ela tirou conclusões que não perderam seu significado mesmo nos dias de hoje.

Seu apelo para que se filmem crônicas ressoa mais e melhor hoje, como um sinal de alerta:

É indispensável compreender que cada pedaço de crônica filmada hoje deve ser entendido como um *documento* para dias futuros. Essa consciência deve determinar o sentido e o conteúdo dos eventos e acontecimentos filmados, a forma, a montagem e os planos, a datação dos fragmentos filmados. Sem materiais dos nossos dias, o futuro não poderá compreender e interpretar o seu presente.

Adiante, ao trabalhar no filme seguinte, *O grande caminho*, dedicado aos acontecimentos revolucionários, ela mais uma vez recorda com insistência:

Antes de mais nada, o *nosso cinema* deve refletir uma grandiosa época histórica da qual temos a alegria de ser-

mos contemporâneos. E isso só pode ser feito mediante um acúmulo sistemático de materiais de crônicas. Quando houver uma compreensão suficientemente sólida a esse respeito, as condições técnicas e materiais das crônicas irão se alterar não apenas no discurso, mas na prática - serão então criadas condições normais para os trabalhadores, criadores, experimentadores do *kulturfilm*.

Tais verdades hoje evidentes não foram percebidas de imediato. Ao redor delas travou-se uma batalha não apenas com aqueles que não compreendiam o significado político e artístico das descobertas de Viértov e Chub, mas também com aqueles que, levando seus postulados ao extremo, dificultavam o processo de desenvolvimento normal do cinema soviético, ou seja, em primeiro lugar, os teóricos do “constitutivismo” (não confundir com o movimento poético liderado por Iliá Selvínski, surgido apenas na metade dos anos 1920).

Como se sabe, os principais partidários da factografia naqueles anos eram os membros da LEF. Na prática deles, manifestos que negavam a poesia, o romance e o teatro misturavam-se de forma caprichosa com versos de Maiakóvski e Aséiev, a prosa de Bábel, os espetáculos de Meyerhold e Eisenstein. Os diretores da LEF, tendo negado o cinema atuado, trabalharam como redatores e roteiristas em estúdios de cinema de filmes artísticos e, em particular, na cinefábrica Mejrabpom-Rus,<sup>6</sup> a cidadela do cinema comercial.

6 A sociedade Mejrabpom-Rus foi uma companhia de cinema soviética criada em 1924, em Moscou, a partir da fusão da Mejdunaródnaiá Rabótchaia Pomosch – Mejrabpom (Auxílio Operário Internacional) e do Khudôjestvenni Kollektiv Kinotateliê Rus (Coletivo Artístico Cineateliê Rus). Realizaram filmes atuados e animações, como *Aelita* (1924) e *A mãe* (1926). Em 1928 foi reorganizada como Mejrabpomfilm, em 1926 como Soiuzdetfilm, renomeada em 1948 como Cine-estúdio Górkí.

Contudo, mais à esquerda que a LEF, estava o “construtivismo”, com seus poucos seguidores.

Os ecos destas teorias são ouvidos num artigo inicial de Esfir Chub, intitulado *Cinema não atuado*:

Não precisamos de estúdios, atores, cenógrafos e oficinas de objetos de cena, não precisamos de roteiros. Não nos ensinam nada a literatura artística, os procedimentos de composição e colorização dos mestres da pintura.

Mas Esfir Chub logo compreendeu toda a limitação dessas palavras de ordem, especialmente quando ela mesma passou a filmar materiais para seus filmes documentais publicísticos. Ela naturalmente voltou-se a toda a riqueza da cultura artística, recolhendo dela aquilo que poderia ampliar o impacto político e emocional de seus filmes. Por isso, mais tarde, escreveu:

À primeira vista pode parecer paradoxal minha afirmação de que os filmes documentais são caracterizados não apenas pela forma publicística, mas por uma forma épica e trágica. Está claro o papel que o plano do artista deve desempenhar e que esse tipo de filme não pode em hipótese alguma ser uma colagem gustativa de quadros.

E ainda mais tarde ela constata, com total justiça:

O “mal” de meus últimos trabalhos é o mesmo de toda uma série de trabalhos de diretores atuados, mas que se faz sentir de maneira mais forte em um material documentário.

Trata-se da ausência de um desenvolvimento da ação que seja nítido, imagético, intensamente íntegro.

Assim, de uma postura de negação do roteiro, Chub passou à afirmação da necessidade da dramaturgia em filmes não atuados, a qual é construída, evidentemente, segundo novos princípios, próprios do gênero.

Como toda sua prática ulterior, Esfir Chub afirmou a correção de tal posicionamento e, ao sentir oportunamente a necessidade de complexificar e aprofundar seu método, passou a colaborar com escritores (um bom exemplo disto é o roteiro de *Mulheres*, escrito por ela em coautoria com Boris Lápin), além de começar a fazer uso, na solução de uma série figurativa, de toda a riqueza da cultura pictórica, o que a permitiu criar um grande número de composições penetrantes e expressivas.

Esfir Chub era uma verdadeira poeta das telas. O lirismo de seus filmes, que emerge de uma paixão pessoal profunda pela realidade soviética, aproxima-a de Maiakóvski, a quem ela dedica tantas páginas inspiradas neste livro. Não por acaso, quando Maiakóvski rompeu com a LEF e na chefia da revista ficou Serguei Tretiakov, um talentoso dramaturgo e poeta, cujas visões teóricas eram, contudo, limitadas a uma defesa quase fantástica das ideias da factografia, Esfir Chub também deixou a LEF.

Na revista *Novi LEF* (n. 11-12, 1927) foi publicado um estenograma da discussão sobre o tema “LEF e o cinema”. Um dos principais oradores, Óssip Brik afirmou: “A questão diz respeito ao que nós consideramos necessário oferecer ao cinema. E nós dizemos: antes de tudo nós alcançaremos no cinema o mesmo que em todo nosso trabalho literário, ou seja, ensinar as pessoas a valorizar os fatos, documentos, e não valorizar invenções artísticas a propósito desses mesmos documentos”. Tretiakov diz:

O tratamento do material já é sua utilização unilateral. Cito o filme *O grande caminho*. Trata-se de um filme atuado, no qual apenas uma pessoa atua: Esfir Ilinitchna Chub. Seu arbítrio artístico, sua seleção de materiais puramente

estéticos, orientados para que, mediante a alternância de peripécias de montagem, chegue-se a uma determinada carga emocional no público...

Não é tão tola a observação do espectador que, depois de assistir a *A Queda da dinastia Románov*, de Chub, disse compassivo: “Pena que tinha espaços vazios, poderiam ter encenado e inserido o que faltava”. Para essa pessoa importava não a veracidade do material, mas a carga que o filme lhe trouxe, em nome da qual ele exigiu que se cobrissem os espaços vazios com materiais não verdadeiros.

Viktor Chklóvski objetou:

Os senhores dizem que cinema atuado é Kulechóv e Eisenstein, e cinema não atuado é Chub e Dziga Viértov. Todos eles estão na mesma companhia, tanto Chub aprendeu a montagem no cinema atuado, como os diretores de filmes atuados aprenderam a montar pela crônica...

Por isso a própria divisão é incorreta, pois cria uma regra geral.

Os debates dessa discussão, refletidos no estenograma, tornaram-se tão confusos e os malabarismos terminológicos levaram para tão longe da prática artística que Chub viu-se obrigada a intervir:

A questão toda é *o que* precisamos filmar agora. Quando isto estiver claro para nós, a terminologia não será importante – filme atuado ou não-atuado [...] Agora não é mais preciso lutar para filmar crônicas. Em todos cruzamentos, em todos os jornais escrevem que as crônicas são necessárias [...] O importante agora é trabalhar pela possibili-

dade de trabalhar muito bem em termos de qualidade. Nós estamos acumulando material, adquirindo maior habilidade com o passar dos anos.

Contudo, a apresentação de Chub foi publicada na revista *Novi LEF* de modo tão distorcido que ela e Eisenstein foram forçados a declarar o rompimento com esse grupo, como fizera pouco antes Maiakóvski.

Dentre todos os teóricos da LEF à época, aquele que talvez estivesse mais próximo da verdade era Pertsov que, em seu artigo “Atuação e demonstração”, incluído no mesmo número da revista, escreveu:

Entre muitos cineastas é difundida a ideia de que a película não atuada não pode e não deve colocar-se a tarefa de oferecer ao espectador determinada carga emocional. Por algum motivo, o efeito emocional é considerado inerente apenas ao cinema atuado. Como se fosse possível assistir impassível mulheres camponesas enregeladas na espera infinita pelo trem na Estação Kúrski nos anos de destruição (*O grande caminho*), como se o espectador não soubesse por quem se compadecer quando ele vê um general branco recebendo pão e sal em lalta, ou Tcha-páiev com seu destacamento, como se pela orientação de tal compaixão não fosse determinada sua verdadeira essência de classe!

O que Viértov tentou fazer em *A sexta parte do mundo*, o que fez Chub em *A queda da dinastia Románov* e em *O grande caminho* é uma manifestação de oratória publicística ou de agitação, feita na linguagem do cinema. O efeito *emocional* extraestético, não atuado, é fato absolutamente real, comprovado por esses filmes.

Por algum motivo considera-se que a emoção suscitada por uma película não atuada converte o filme em um fenômeno de ordem estética.

Citamos essa disputa em detalhe para mostrar com maior exatidão a atmosfera de luta em vários *fronts* que Esfir Chub precisou travar.

Para além da divergência teórica no cinema e das dificuldades de dominar a linguagem específica da tela, surgiram ainda outras e novas dificuldades, como, por exemplo, o problema do espectador, que, aliás, continua sem solução definitiva até os dias de hoje.

Às discussões sobre o espectador, sobre o cinema “intelectual” e “de massa”, é possível associar a observação exata de Esfir Chub:

Vocês já possuem uma certa cultura; quando vocês assistem a um filme atuado, existe uma cultura do espectador. Infelizmente, ainda não existe uma tal cultura para o filme não-atuado. E a culpa disso não é do espectador. A culpa é nossa [...] É preciso assistir a nossos trabalhos de outra maneira [...] De modo geral, o cinema atuado se dirige às emoções do espectador, e nós ao seu intelecto. Ao assistirem a nossos trabalhos, é preciso que haja uma concentração intelectual, e não emocional, e apenas isso permitirá que o filme seja avaliado corretamente.

Assim, muito antes de Bertolt Brecht, Chub formulou algumas características da estética contemporânea e não apenas as compreendeu teoricamente, como, o que é mais importante, aplicou-as em sua prática.

Esses pensamentos foram expressos a propósito de seu trabalho seguinte, *A Rússia de Nicolau II e Liev Tolstói*, no qual ela conseguiu, a partir de um material muito escasso, criar não apenas um filme coerente, como também emocional, no qual ela estabeleceu a complexa

tarefa de avaliar a filosofia de Tolstói e sua doutrina sobre a não resistência ao mal.

Ela escreve:

As crônicas desse período são tão expressivas e notáveis que revelam por si mesmas o caráter enganoso dessa pregação e a completa solidão de Tolstói.

Com sua característica modéstia, Esfir Chub esquece de contar que a questão era não tanto as sequências únicas de Tolstói, quanto seu talento, que a ajudou a criar este poema efetivamente impressionante sobre a solidão desse grande senhor.

No filme de montagem subsequente de E. Chub, *Hoje* (1929), é como se a orientação publicística de seu talento ganhasse músculos, intensidade, agudez. De forma ampla, variada e ousada, Chub recolhe materiais da crônica estrangeira e, ao contrapor e confrontar os quadros da crise econômica e espiritual dos Estados Unidos com os êxitos da construção socialista da URSS, ela descortina o panorama da luta entre dois sistemas, uma luta cujo resultado não desperta dúvidas na artista, que permanece, como sempre, na posição de combatente da arte partidária.

E aqui, pela primeira vez, nos quadros da marcha da Ku-Klux-Klan surge o tema do fascismo. Desde então, o ódio, o desprezo, a análise histórica da desgraça do fascismo e a luta contra ele passaram a ser uma das dominantes da criação de Esfir Chub. Sua culminação ocorre no inesquecível filme *Espanha* (1938), no qual, em colaboração com o escritor Vichniévski e o compositor Popov, com base em quadros únicos e impressionantes, filmados por Karmen e Masasséiev, Esfir Chub criou um poema cinematográfico sobre o heroísmo do povo espanhol.

E as significativas proposições teóricas de Chub sobre as possibilidades ainda desconhecidas do cinema documental no campo do efeito épico e trágico encontram nesse filme uma realização prática e

inspirada. Eles serão incrementados e confirmados mais tarde, quando todo o povo soviético, juntamente com sua arte (e, em particular, os filmes de Chub sobre o período da guerra), foram mobilizados para o embate decisivo contra o fascismo alemão.

Enquanto isso, depois do filme *Hoje*, Esfir Chub dá um passo decisivo da montagem de documentos filmados por outros, pois ela mesma passa à filmagem. Seu primeiro filme sonoro, *KCE (Komsomol, chefe da eletrificação)*, tornou-se não apenas uma expressão coerente de seus princípios criativos, mas, ao mesmo tempo, uma excelente escola para ela mesma como artista. Em particular, ela realiza um experimento ousado, cujo significado genuinamente inovador será apreciado apenas posteriormente. Trinta anos depois, os teóricos estrangeiros começam a se maravilhar com as descobertas do cinema *direto*, das reportagens síncronas de Leacock e Drew, de Rouch e Marker, esquecendo-se dos brilhantes experimentos de Esfir Chub, que se atreveu, com um equipamento de som e luz pesado e lento, realizar filmagens síncronas de comícios em fábricas. Não se tratava de um comício de Estado, mas de um debate apaixonado e autocrítico da juventude *komsomol*, em luta pelo cumprimento do prazo de execução da turbina para a Dnieprostroi;<sup>7</sup> os participantes são o pessoal da fábrica, que não posa para a câmera e, é claro, não se “autorrevela” com ajuda de entrevistas psicoanalíticas; o resultado criativo é um retrato coletivo da geração dos anos 1930, um testemunho vivo, não falsificado e, por isso, tão valioso do entusiasmo incomparável dos primeiros planos quinquenais. Chub filmou esse acontecimento não pelo método da câmera *escondida* (não apenas esse termo não existia na época, como tampouco a tecnologia para sua realização), com isso é ainda maior seu mérito puramente de direção, pois ela não encenou, não “reconstituiu” o comício, ela foi capaz

7 Criada em 1927, a Dnieprostroi foi uma das maiores empresas da União Soviética, especializada na construção de usinas hidrelétricas e construção industrial.

de organizá-lo para a vida, como um fato efetivamente real, e assim registrou-o com a exatidão extrema e atenção de um documentarista.

Eu tive a felicidade de exibir algumas partes do filme *KCE* na Noite do Cinema Soviético organizada especialmente em Ancara para o presidente da República da Turquia, Mustafa Kemal e para um auditório lotado de representantes da sociedade local, que pela primeira vez viam filmes soviéticos.

Isso foi no outono de 1933, pouco antes da primeira visita da delegação do governo soviético à Turquia.

O programa foi composto de fragmentos de filmes artísticos, tais como *Montanhas douradas*, *Subúrbio*, *Contraplano*; e eu pude testemunhar que o trabalho de Chub produziu uma impressão grandiosa no presidente e em todo o público, não apenas por quão convincente eram os fatos sobre a crescente potência industrial de nosso país, mas também pela maestria com a qual a diretora descreveu esses fenômenos da realidade soviética.

Por isso não foi absolutamente por acaso que pouco depois Esfir Chub recebeu o convite para dirigir um longa-metragem sobre a nova Turquia. O trabalho não foi finalizado por motivos que estavam fora do controle de Chub - para ser mais exato, devido a caprichos do produtor, um comerciante rico, dono do cinema, que, no final das contas, teve receio sobre a rentabilidade comercial da película documental.

A trajetória posterior de Esfir Chub não foi, como se diz, um “mar de rosas”. Ela teve não apenas de lutar, como antes, pela tendência ainda muito viva de desvalorizar o gênero que ela escolhera, mas a própria época apresentava novas exigências. A arte socialista de meados dos anos 1930 colocou para ela e para todos os artistas do cinema soviético tarefas especiais. Elas tratavam, antes de tudo, dos problemas mais importantes do ser humano nas telas.

Essa nova etapa foi formulada por Esfir Chub, como sempre, de forma exata, e estes seus pensamentos também não perderam o significado para nós hoje em dia:

Hoje já não é necessário provar que o filme documental – histórico ou contemporâneo – é um fenômeno artístico, um fenômeno da arte. Mas nós ainda não aprendemos a filmar nosso contemporâneo de um novo modo, e apenas isso poderá alterar a monotonia dos filmes documentais. É preciso resolver a questão do filme biográfico de modo totalmente diverso. Ele deve tratar não apenas de pessoas que partiram, mas também dos que estão vivos agora. Um filme sobre um político, um operário, um *kolkhoz*, um médico, um professor ou uma figura do meio artístico deve ser resolvido de formas diferentes. Eu penso que haverá muitas descobertas nessa direção. É preciso ser ousado, e então conseguiremos expressar mais vivamente nossa época socialista atual, veremos de um modo novo nossa cultura, nossa arte e nossa natureza.

Foi assim que a própria Esfir Chub agiu em todos os seus trabalhos posteriores. Como sempre, ela era vista com incompreensão até entre aqueles que pareciam lutar ao seu lado no mesmo *front*; contrangida pelos limites estreitos de uma compreensão artesanal da crônica, eles não contribuíram de modo algum para o avanço criativo da artista inovadora.

Nesse sentido, é instrutiva a inclusão neste livro da discussão com Roman Grigoriev Kátzman, que constantemente conclamava Chub a retomar o caminho batido dos enredos de crônica em curta metragem. Com isso, receberam reforço teórico as autoridades do cinema da época, que não ajudaram Chub a realizar seu tão interessante projeto de longa-metragem, o filme *Mulheres*.

Ao mesmo tempo, a infatigável artista continuava consolidando suas posições teóricas, especialmente importantes no período em que o perigo da estetização do material documental e o jogo formalista se tornaram perceptíveis nas películas dos “vanguardistas” ocidentais, não

apenas dos talentosos, como Walter Ruttmann ou Hans Richter, mas também de charlatões como o emigrado branco Evguêni Deslau, que lançou uma série de “experimentos” em curtas metragens, nos quais pedaços da realidade industrial eram deformados em obras abstratas, desprovidas de qualquer conteúdo social. Esfir Chub então escreveu:

Filmes documentais devem ser montados de forma *simples* e com *sentido claro*. O espectador deve conseguir não apenas ver as pessoas e o acontecimento, mas guardá-los na memória. Que os amantes dos efeitos baratos de montagem se lembrem que montar de forma simples e com sentido claro não é nada fácil, pelo contrário: é muito difícil. Tudo deve ser feito de forma artisticamente convincente.

Que bela aula para muitos pseudo-inovadores contemporâneos que, atrás de um quebra-cabeças de truques de montagem, tentam esconder a pobreza de ideias!

E se o diretor francês Alexandre Astruc, um dos iniciadores da “nova onda”, cunhou a frase (que depois se tornou como que um símbolo da fé no cinema autoral contemporâneo) que diz que o cineasta usa a câmera como o escritor usa sua caneta, e a “câmera é a pena”, Esfir Chub formulou tal pensamento muito antes e de forma mais elegante:

Quantas decisões inesperadas precisam ser tomadas quando o filme está em nossas mãos. É assim com a palavra: ela nasce para o escritor na ponta da caneta.

Chub dedica páginas vivas a um de seus amigos mais próximos, Eisenstein. Ela recorda como em uma de suas aulas ele disse que é preciso montar com alegria, que “a condição mental interferia na relação com determinado pedaço montado, com a escolha das tomadas”. E, a

seguir, ela escreve: “Não se cansava de lembrar aos estudantes que os quadros já realizados durante a filmagem, no momento da análise na mesa de montagem, quando se tem eles na mão, revelam-se de forma completamente diferente do que foi imaginado. [...] Ele compreendia melhor do que os demais que na arte é sempre necessário se aproximar com a alma pura, sem enganar a si mesmo.”

Foi como uma pessoa de uma alma pura como um cristal, como uma artista de grande talento e firmeza de princípios que Esfir Chub ficou em nossa memória, e assim ela se apresenta nas páginas de seu livro.

E se o primeiro conselho que eu ouvi de Esfir Chub então, naquela noite na Goskinofábrica, dizia respeito ao senso do quadro, depois compreendemos que ela tinha muito mais. Tratava-se não apenas de um senso do filme, mas antes de tudo um senso da vida, de tudo o que é novo, da verdade. E o mais importante, um senso da Revolução que fez dela uma artista inigualável e extraordinária de seu tempo.

Serguei Iutkiévitch<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Serguei Iosífovitch Iutkiévitch (1904-1985) foi ator, artista, design, diretor de teatro, de cinema e teórico na URSS. Quando jovem estudou em Kíev, na Escola de Pintura de Aleksandra Ekster e, em Moscou, nos VKHUTEMAS. Junto a Eisenstein realizou projetos de figurinos e cenários. Com Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg e Gueorgui Krijijski, lançou as bases teóricas da Fábrica do Ator Excêntrico (FEKS). Já era um realizador premiado e professor do VGIK quando caiu em desgraça diante das autoridades do partido em 1949. Afastado da vida pública, retomou o trabalho de direção cinematográfica e docência após a morte de Stalin e em 1954 recebeu o prêmio de melhor diretor em Cannes, feito que se repetiria em 1956 e 1966. No final dos anos 1960 foi responsável pelo restauro do filme *A dama e o Vagabundo*, de 1918, em que Vladimir Maiakóvski atua e, junto a Naum Kleiman, transformou as fotografias restantes de *O Prado de Bejin*, filme inacabado de Eisenstein em 1935, em um média metragem. Teve uma vida criativa até o final. (N. da E.)

