

TÉCNICA E REVOLUÇÃO: REVISITANDO STACHKA, DE S. M. EIZENSHTEIN

Peterson Soares Pessoa
peterson.pessoa@me.com
Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo analisar a maneira como *A Greve* (STACHKA, URSS, 1925) intervém tecnicamente no contexto cinematográfico russo, considerando a nova dinâmica de mercado trazida pela NEP (Nova Política Econômica, 1921-1928).

Palavras-chave: Cinema Russo (1920-30), *A Greve* (STACHKA, URSS, 1925), S. M. Eizenshtein (1989-1948).

Abstract

The present work analyses how the movie *Strike* (STACHKA, URSS, 1925) intervenes technically in the Russian cinematographic context, considering the new market dynamics brought by NEP (New Economic Policy, 1921-1928).

Keywords: Russian cinema (1920-30), *Strike* (STACHKA, URSS, 1925), S. M. Eizenshtein (1989-1948).

Inserida no contexto da reconstrução econômica do Estado soviético, avançada pela implementação da NEP, a formação da indústria cinematográfica soviética no início da década de 1920 foi marcada pela luta empreendida pela classe cinematográfica (diretores, críticos, profissionais do ramo, etc.) contra o caos organizacional que reinava nos órgãos governamentais culturais (Narkompros) e nas empresas estatais que detinham o monopólio da distribuição (Goskino e, posteriormente, Sovkino). Essa mobilização em prol da construção de um “cinema soviético” (a partir dos escombros do cinema czarista) além de estabelecer uma base material para a reestruturação da atividade cinematográfica nas repúblicas soviéticas, também abriu caminho para a formação de um cinema esteticamente radical. Baseados em diversos experimentos estilísticos com as técnicas de edição e influenciado pelas experiências vanguardistas cubo-futurista e construtivista (no campo das artes plásticas), cineastas como Sergei Eisenstein (1898-1948), Dziga Vertov (1896-1954), Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e Esther Shub (1894-1959) ampliaram os horizontes da então jovem cinematografia soviética, nos primeiros anos de estabilidade econômica (a partir de 1923).

No entanto, a necessidade de somas consideráveis, para construção de uma base material para o desenvolvimento do setor (em outras palavras: reformas em salas de projeção, capital para o aumento da produção de filmes, treinamento de profissionais qualificados, etc.), levou a burocracia cultural bolchevique, paulatinamente, a direcionar sua atenção para trabalhos voltados para “interesses comerciais”. Filmes como *A Fumante do Mosselproma* e *o Caso dos Três Milhões*, pautados pela prática cinematográfica do período czarista, eram facilmente compreendidos pelo público, acostumado com dinâmica narrativa de títulos estrangeiros – oriundos do “cinema comercial” hollywoodiano e europeu ocidental –, comédias, adaptações literárias, ficção científica, etc.

Apesar do surpreendente sucesso de *As Extraordinárias Aventuras de Mr. West na terra dos Bolcheviques*, comédia de Kuleshov lançada em 1924 – o primeiro filme soviético a adaptar o gênero cômico a uma narrativa “anticapitalista” –, os profissionais do cinema estavam longe de uma postura otimista em relação à cinematografia soviética. Nas cidades, os teatros (as salas de exibição eram, em sua maioria, teatros adaptados com telas de projeção) enfrentavam sérios problemas financeiros, advindos da disparidade entre o poder de compra do proletariado e o preço das entradas (que era regulado pelo Estado), além do baixo número de títulos para exibição. As condições de produção, distribuição e exibição eram precárias. As sessões de exibição geralmente não eram pontuais, e, de acordo com alguns visitantes alemães, mesmo os teatros moscovitas (considerados os melhores) eram de aparência antiquada, sofrendo também da falta de orquestras. Já os teatros provincianos sofriam de um excesso de títulos com temas “pequeno-burgueses”, sem contar suas condições estruturais “primitivas” (higiene, estado de conservação dos equipamentos, etc.). Os administradores das salas de exibição eram forçados pela Goskino a aceitar os filmes disponíveis em seu catálogo (que era escasso, em se tratando em número de títulos, predominantemente películas estrangeiras, com temas “burgueses”), sendo que a maioria dos rolos chegava fora dos prazos, dificultando a divulgação antecipada das sessões.

É importante ressaltar que o decreto de nacionalização do cinema, promulgado por Lênin em 1919, não trouxe mudanças substanciais na forma como os soviéticos já estavam lidando com a prática cinematográfica, nos primeiros anos da revolução. De certa maneira, foi uma medida emergencial de regulação, que visava atribuir autoridade aos órgãos estatais (NARKOMPROS, principalmente) a fim de administrar ativos e materiais cinematográficos durante o período caótico da guerra civil. O ato de nacionalização não veio acompanhado de um programa de longo prazo de fiscalização das atividades de produção e exibição (que passaram a ser exercidas, em larga escala, pela iniciativa privada, a partir de 1921), e não estipulou

estratégias para a construção de um “cinema soviético”. Descentralização e iniciativas locais foram fatores chave para o desenvolvimento da prática cinematográfica na URSS. As práticas mercantis vigentes durante o período da NEP (entre os anos de 1921 e 1928) proporcionaram uma autonomia econômica às empresas do ramo, e as primeiras tentativas de centralização por parte do governo, com a criação da Goskino, em 1922, tiveram que se apoiar nos sistemas de produção e distribuição desenvolvidas pelas organizações das diversas províncias.

Contudo, em 1924, o monopólio estatal sobre a importação e distribuição de filmes na URSS já se mostrava falho. Sediada em Moscou, a Goskino tinha como principal objetivo garantir o controle do estado sobre as operações da indústria cinematográfica – importação de película virgem para as empresas de produção, aquisição de títulos estrangeiros para as salas de exibição, etc. – e, ao mesmo tempo, fiscalizar as operações das empresas privadas que atuavam no ramo, segundo as práticas econômicas da NEP. No entanto, os investimentos governamentais para a execução de tais tarefas se mostravam insuficientes, uma vez que a Goskino tivera sérias dificuldades para manter seu programa interno de produção de filmes – atividade secundária, que requeria quantias bem menores do que o trabalho de importação e distribuição de filmes. Tal postura por parte do Sovnarkom (o órgão máximo do governo soviético) deixava claro sua política para o cinema: o pequeno repasse de recursos governamentais para o setor era uma motivação para a Goskino procurar alternativas para a obtenção de recursos (não estatais) por meio das negociações com estúdios privados (incluindo os estrangeiros) e salas de exibição (uma vez que era detentora do monopólio da distribuição). Em outras palavras, a indústria cinematográfica soviética deveria obter lucros com a distribuição a fim de reconstruir sua base material de produção de filmes. Contudo, ao longo de seus primeiros anos de existência, a estatal dava repetidas mostras de falhar completamente na execução de tal tarefa.

Na primavera de 1924, a Conferência da União de Todas as Organizações de Cinema foi convocada para analisar problemas de organização da indústria cinematográfica. Embora a conferência tenha focado seu debate principalmente nas falhas da Goskino, ela também tratou de apontar diretrizes para ações estratégicas futuras. Ainda que houvesse acordo quanto à manutenção do monopólio do governo soviético sobre a distribuição de títulos (monopólio este, vale lembrar, que não tinha se concretizado) em todas as repúblicas da URSS, certas propostas, como a da unificação das organizações de cinema em uma empresa de capital aberto, permaneciam sob polêmica. A controvérsia dizia respeito à principal questão debatida na conferência: qual modelo de organização da produção e distribuição de filmes que deveria substituir o “monopólio” da Goskino? A consta-

tação de que a companhia não conseguira estabelecer uma rede de associações entre empresas privadas e organizações estatais, de modo a criar uma dinâmica produtiva que pudesse fortalecer a atividade cinematográfica, era evidente para os participantes da conferência. De certa maneira, o desastre administrativo da proposta de monopólio estatal nos primeiros anos da NEP ilustrou, para as organizações soviéticas de cinema, os perigos de um controle burocrático geral (glavism), centrado em apenas uma companhia.

A Sovkino – empresa de distribuição estatal fundada por resolução governamental no Trigésimo Congresso do Partido Comunista, em 1924 – foi, em certa medida, a resposta imediata do governo soviético para os problemas financeiros e técnicos que afligiam tanto a produção (ausência de estocagem de películas virgens e atualização do maquinário – câmeras, aparato de iluminação, etc.) quanto a distribuição (falta de projetores, de conforto das salas de exibição e de precisão no cronograma de distribuição de títulos).

Em todo caso, havia um consenso, por parte das administrações dos estúdios de cinema soviéticos privados, de que a formação da Sovkino como empresa estatal de capital aberto, ao invés de um sindicato do setor de produção de filmes (por exemplo), era a solução mais viável (e também inevitável) para a resolução do problema do monopólio de distribuição. A pressão externa dos acionistas particulares obrigaria a estrutura burocrática da recém criada companhia a ser mais diligente com sua dinâmica de trabalho, a fim de evitar entraves que desviassem a empresa de suas metas de lucro. Além disso, tal estrutura de gestão visava também atender às demandas da comunidade dos trabalhadores do cinema (profissionais assalariados do ramo: diretores, atores, roteiristas, câmeras, etc.), uma vez que o modelo “cem por cento estatal” da Goskino não fora capaz de proporcionar melhorias nas condições de trabalho nos estúdios e formação/capacitação de novos profissionais para o ramo.

É importante notar que a crise do cinema soviético nos primeiros anos da NEP não foi resultado apenas de falhas gerenciamento, mas também da escassez de recursos humanos qualificados para a tarefa de construir uma base de produção cinematográfica que pudesse superar a dependência da importação de filmes estrangeiros. O problema da falta de trabalhadores qualificados era proveniente da carência de oportunidades de treinamento. Escolas técnicas de cinema havia, mas não numa escala que pudesse – naquele momento – dar conta da expectativa de crescimento. Diretores como Kuleshov e Vertov davam especial atenção a esse problema. Ambos desenvolveram trabalhos educacionais em seus coletivos e no Instituto Estatal para a Técnica Cinematográfica. Todavia, tinha-se a concepção de que o treinamento no campo do cinema deveria dar

ênfase primeiramente ao aspecto político dos filmes que seriam produzidos pelos futuros profissionais. Tanto Vertov quanto Kuleshov consideravam que a revolução no cinema soviético não se realizaria, caso não se prestasse atenção ao domínio técnico dos materiais. Mas, no final das contas, ficava a questão: primeiramente educar politicamente os jovens profissionais, sob o risco de se tornarem tecnicamente incompetentes, ou deixá-los aprender com os técnicos do período pré-revolucionário, com o perigo de suas convicções estéticas se aproximarem da ideologia burguesa do passado?

Nós não sabemos como lidar com o material de nosso ofício; nós não sabemos como, porque nós não queremos estudar; nós não sabemos como, e conseqüentemente, nós não nos familiarizamos com o lado formal de nossa cinematografia.

A fim de saber como mostrar pessoas realmente interessantes e expressivas, os movimentos organizados das massas [...], e, finalmente, obter o correto desenvolvimento da trama, é essencial saber e saber como. Saber todas as características e peculiaridades da cinematografia, saber como administrar e saber como obedecer.¹

Todavia, tal problema não consistia apenas na questão dos conteúdos dos filmes – o tratamento dos elementos históricos e políticos da trama e as estratégias de construção fílmica mais apropriadas para a sua apresentação –, mas também compreendia outro aspecto (de caráter material) que, de certa forma, era preponderante: a escassa disponibilidade de aparelhagem e materiais para a filmagem (câmeras, iluminação, etc.), revelação (estúdios e agentes químicos para o tratamento dos filmes) e montagem (moviolas). Os poucos equipamentos disponíveis forçavam os técnicos a recorrer ao improvisado. Um dos cinegrafistas (ou cameraman) mais experientes e conhecidos da época, Alexandr Levitskii, considerava que o aparato técnico dos estúdios soviéticos estava em um nível “abaixo de qualquer crítica”. Tendo em vista o fato de que, no cinema do período, os operadores de câmera eram praticamente os diretores técnicos do filme (diziam aos diretores o que era possível e o que não era possível de ser feito, considerando os limites do aparato técnico disponível), sua opinião tinha um peso considerável. Levitskii também considerava que o fato dos cameramans soviéticos serem forçados a trabalhar principalmente com a luz natural, tendo em vista uma total falta de equipamentos adequados para o trabalho em sets fechados, constituía um fator negativo para o desenvolvimento de uma cinematografia de qualidade. A parafernália de iluminação disponível era, de longe, ultrapassada, desperdiçava uma quantidade enorme de eletricidade, e,

1 KULESHOV, Lev, “Priamoi put’ Kino-Gazeta”, n. 48, 1924, p.2. *Apud* YOUNGBLOOD, 1991, p. 26.

acima de tudo, era perigosa (risco de explosões e incêndio, caso permanecesse ligada por um período longo). Além disso, a amperagem média disponível em Moscou era de aproximadamente 2000 amperes, bem abaixo da média dos estúdios americanos, que girava em torno dos 40 a 50.000 amperes.

Em *A Greve* (Stachka, URSS, 1925), Eisenstein, auxiliado pela técnica fotográfica de Eduard Tissé (1897-1961), “aproveita” a limitação dos aparatos de iluminação disponíveis, criando um contraste claro/escuro, que reforça os diversos “tipos” que aparecem durante o decorrer da narrativa, assim como as ações revolucionárias dos operários (ambientes claros, a luz do dia) e as “maquinações” contra-revolucionárias das personagens burguesas (espaços permeados de sombras). Os rostos dos inimigos do proletariado aparecem geralmente emoldurados por fundos pretos e são iluminados por uma única fonte de luz, permitindo que o espectador diferencie com facilidade os traços fisionômicos das personagens. Alguns desses tipos são seguidos por letreiros curtos que reforçam sua caracterização. O diretor utiliza também a iluminação para criar espaços recortados de seus ambientes habituais. A mesa do chefe de polícia é mostrada envolta por uma penumbra que recobre todo seu ambiente de trabalho (normalmente, um oficial de alto cargo teria recursos de sobra para manter uma iluminação adequada em seu escritório). Eisenstein não está interessado, nesse momento, em caracterizar a personagem, mas em criar um cenário estilizado, para a aparição da araponga “Raposa”, e enfatizar sua ação na cena: ato da entrega de arquivos secretos sobre os grevistas a um alto oficial da polícia. Deste modo, o diretor visa destacar a ação “contra-revolucionária” (neste caso, o trabalho de espionagem). Em outro momento do filme, quando o mesmo oficial requisita documentos sobre o distrito industrial a um subordinado (uma ação aparentemente rotineira), seu escritório, ao contrário da seqüência acima mencionada, é filmado com um ângulo de câmera que mostra toda a extensão do escritório do oficial (mais fortemente iluminado).

Além da questão da iluminação, a prática da “reedição” (перемонтаж – *peremontahz*) consistiu também em outra forma de “improviso”, que os profissionais do cinema soviético desenvolveram para superar as dificuldades relativas à questão da distribuição. Embora aproximadamente noventa e cinco por cento do mercado de distribuição soviético entre os anos 1923 e 1925 consistisse na comercialização de filmes estrangeiros, o número de títulos importados geralmente não dava conta de suprir a demanda das salas de projeção. A solução encontrada pelas empresas cinematográficas soviéticas foi engenhosa: “remontar” os filmes. Tal prática consistia na re-elaboração de seqüências inteiras por meio da montagem, supressão de cenas nas quais os conteúdos fossem considerados

impróprios (apologia a temas relativos ao capitalismo, principalmente) e inserção de letreiros de modo a alterar a estrutura narrativa.

Contudo, segundo o historiador Yuri Tvisian, tal prática da cultura cinematográfica soviética na década de 1920, não se limitava apenas à supressão de cenas e alteração e letreiros. Também abrangia a alteração do título principal, mudança do nome de personagens e a adição de cenas já existentes na metragem. Grosso modo, a peremontahz consistia na completa adaptação do filme para o público de um país estrangeiro. Nesse sentido, a reedição não era apenas praticada em filmes estrangeiros importados para o mercado russo: se um filme soviético fosse exportado para um determinado país, ele também sofreria alterações, a fim de se adaptar ao mercado do país importador (vale lembrar que estamos falando de uma época de sérias dificuldades financeiras para o cinema soviético). Portanto, a prática russa da reedição de filmes consistia em “repensar o filme”, de acordo com as especificidades do público ao qual se dirigiria.²

Em fevereiro de 1924, Eisenstein e Shub foram encarregados de trabalhar numa remontagem que condensaria os dois episódios de *Doctor Mabuse, Der Spieler*, de Fritz Lang (que já tinham sido lançados em 1922) em apenas um longa metragem. Para Eisenstein o elemento chave de tal procedimento era o raciocínio do montador. Raciocínio este que poderia desconstruir um filme pouco atrativo – uma narração linear e monótona –, mudando as identidades das personagens, jogando fora uma trama coerente, reorganizando-a de maneira excêntrica, mediante adição de letreiros inusitados. Até aquele momento, exceto pelas filmagens de *O Diário de Glumov* – curta-metragem produzido para a peça *O Sábio*, de 1923 – o diretor não tivera contato com a prática da edição. Considerando que a reedição consistia na reconstrução da estrutura fílmica, é possível supor que, às vésperas das filmagens de *A Greve*, Eisenstein se interessasse por compreender como a montagem influía na recepção do espectador (ocorre que, os filmes “remontados” eram, em sua maioria, títulos estrangeiros de sucesso) e conhecer as estratégias utilizadas pelos montadores russos para manipular o sentido das narrativas, mediante o uso de letreiros e reformulação das seqüências fílmicas. Nesse sentido, é possível deduzir que a incorporação do elemento visual gráfico (a manipulação da palavra nos letreiros, as variações de tamanho, tipos, etc.), em Eisenstein, possa ter derivado da experiência dos montadores treinados nesse trabalho específico de edição.

2 Sobre este ponto ver TVISIAN, Yuri, “The Wise and Wicked Game: Re-editing and Soviet Film Culture of the 1920s”, in: *Film History*, Vol. 8, No. 3, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 327-343.

Referências bibliográficas:

BILBATÚA, Miguel (org.), *Cine soviético de vanguardia, teoría y language*, Madrid, A. Corazón, 1971.

BOHLIGER, Vincent, *Compromising Kino: The Development of Socialist Realist Film Style in the Soviet Union, 1928-1935*, PhD Thesis, University of Wisconsin-Madison, 2007.

BORDWELL, David, "The Idea of Montage in Soviet Art and Film", in: *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2, Austin, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 1972, pp. 9-17.

BURCH, Noël, "Film's intitutional Mode of Representation and the Soviet Response", in: *OCTOBER 11*, Cambridge, MA, MIT Press, Winter 1979, pp. 77-96.

EISENSTEIN, Sergei, TAYLOR, Richard (Ed. e trad.), *S. M. Eizenshtein Writings, 1922-34*, London, BFI Publishing, 1987.

ERSTAD, Lorren, "*The Storming of the Winter Palace*": *Bolshevik Agitation and Propaganda, 1917-1928*, PhD Thesis, New York, New York University, 1996.

KEPLEY Jr., Vance, "Federal Cinema: The Soviet Film Industry, 1924-32", in: *Film History*, Vol. 8, No. 3, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 334-356.

GILLESPIE, David, "The sounds of music: soundtrack and song in soviet film", in: *Slavic Review*, Vol. 62, No. 3, The American Association for the Advancement of Slavic Studies, 2003, pp. 473-490.

HARTE, Timothy. *Russian motion: kinetic dynamism and speed in Russian avant-garde poetry, painting, and film*. PhD Thesis, Harvard University, 2001.

LEYDA, JAY, *Kino: historia Del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965.

MINI, Panayiota, *Pudovkin's Cinema of the 1920's*, PhD Thesis, University of Wisconsin-Madison, 2002.

MILLER, Jamie, "The purges of soviet cinema, 1929-38", in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 1, No. 1, 2007, London, Intellect Ltd., pp. 5-26.

RUSSO, Eduardo, "La máquina de pensar: Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein", in: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, No. 15, Buenos Aires, Universidade de Palermo, 2003, pp. 59- 68.

YOUNGBLOOD, Denise, *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935*, Austin, University Of Texas Press, 1991.

Minicurrículo

Peterson Soares Pessoa é bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2001-2004), Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (2007-2009) e Doutorando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (2013). Atualmente é Professor de História da Arte e da Imagem na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2012). Tem experiência na área de Artes, com ênfase na área de História, Teoria e Crítica das Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Eisenstein, S. M., Construtivismo Russo, Estética e Política, Filosofia da Arte e Teorias do Cinema