

**CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA**  
**A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: O DOCUMENTÁRIO EM MARCHA**  
**– CONTURBADOS ANOS 30 NA AMÉRICA DO NEW DEAL**  
**19 de Outubro de 2023**

**SEGODNYA / 1929**  
**(“Hoje” ou “Canhões ou Tratores”)**

*Um filme de Esfir Shub*

Realização e Montagem: Esfir Shub / Argumento: Esfir Shub e Mark Tseytlin /  
Produção: Sovkino – Film-Kartell Weltfilm / Cópia digital, preto e branco, muda com  
intertítulos em russo e legendagem electrónica em português / Duração: 65 minutos /  
Inédito comercialmente em Portugal.

\*\*\*

*Nota: A cópia que vamos apresentar do filme **Segodnya** de Esfir Shub, a única a que foi possível aceder após intensa pesquisa preparatória para o Ciclo "O Documentário em Marcha", resulta da digitalização em baixa definição de uma cópia de distribuição e apresenta uma qualidade muito deficiente. Apresentamos as nossas desculpas e comunicamos que, excepcionalmente, esta sessão será gratuita.*

\*\*\*

Esfir Shub, nome que ao longo de décadas foi grafado no ocidente de muitas maneiras diferentes (Shub, Chub, Schub, mas também Esther ou Ester em vez de Esfir), foi uma das pioneiras do cinema de montagem soviético, mas um tipo de cinema de montagem diferente do que entendemos quando pensamos por exemplo em Lev Kulechov ou Dziga Vertov. Aquilo a que Jay Leyda chamou o “filme de composição”, o filme construído inteiramente (ou quase) a partir de imagens pré-existentes, compiladas, redireccionadas, muitas vezes adquirindo todo um novo sentido – sendo que esse “desvio” do sentido era um dos principais objectivos do exercício, como é também o caso no filme que vamos ver, **Segodnya**.

O momento mais famoso, ou pelo menos mais divulgado, da obra de Shub (1894-1959) foi o filme que fez para as comemorações oficiais do 10º aniversário da Revolução, **Padenie Dinastii Romanovykh** (“**A Queda da Dinastia Romanov**”), que fazia um uso extensivo de imagens de arquivo pré-revolucionárias e funcionava essencialmente por contrastes e justaposições (entre imagens do luxo doméstico dos czares e imagens do duro quotidiano dos camponeses, por exemplo), numa espécie de progressão em dialéctica simples, por assim dizer, que tornava inevitável o desfecho, tomado como uma força histórica inexorável que, tomadas retrospectivamente, todas aquelas imagens já exprimiam. De certa forma, e sem nada de pejorativo no termo, Shub foi, mais do que uma montadora, uma re-montadora. Foi, aliás, essa a sua grande experiência durante os primeiros anos em que trabalhou em cinema: a partir de 1922, quando entrou para os quadros da recém-fundada Goskino, a sua missão era remontar filmes estrangeiros para exibição na União Soviética, uma prática muito comum naqueles tempos e não necessariamente por razões apenas políticas (como alguém escreveu, havia no público russo um gosto tão intenso pela tragédia que muitos filmes americanos e europeus eram ali estreados com o “happy end” removido). Entre os filmes retrabalhados por Shub contam-se obras de Charlie Chaplin ou de Fritz Lang (o **Dr Mabuse**, em cuja remontagem Shub teve a assistência do seu mais famoso discípulo, Sergei Eisenstein). Foi a eficácia de Shub neste tipo de trabalhos que conduziu à superior autorização, por ela solicitada, de se lançar na feitura de um filme original (ainda que maioritariamente

baseado em imagens pré-existentes) para as comemorações da Revolução – que afinal vieram a ser três filmes, juntando-se ao dos Romanov mais dois, “A Grande Estrada” e “Leo Tolstoy e a Rússia de Nicolau II”, num tríptico que fazia mais ou menos a história da Rússia pré e pós-revolucionária nas primeiras três décadas do século XX.

**Segodnya** veio logo a seguir, em circunstâncias que são um indicador do prestígio que Shub adquirira. Foi feito, pelo menos parcialmente, em sequência de uma espécie de “estágio de trabalho” de uma delegação de cineastas soviéticos (Dovjenko, então também no máximo do seu prestígio, foi outro desses cineastas) enviada a Berlim para uma colaboração com os serviços de propaganda do Partido Comunista Alemão. O título “alternativo” do filme, “Canhões ou Tratores”, vem da designação com que o filme foi estreado na Alemanha, mas o que é mais relevante nesta colaboração germano-soviética está provavelmente na quantidade e variedade de imagens de arquivo com que Shub pôde trabalhar (porque é crível que, por exemplo todas aquelas imagens americanas, muito deste material não existisse em Moscovo).

O título alemão, mais retórico do que o russo “Hoje”, explicita a oposição que está em causa, pedra de toque da crítica ao capitalismo contida na propaganda soviético: uns, a URSS, preocupam-se com o progresso, o desenvolvimento, o bem estar da comunidade (portanto, com os “tratores”); outros, o mundo capitalista com centro na América, preocupam-se com o domínio e a expansão imperialista agressiva (e portanto, com os “canhões”). É uma oposição simples, mesmo considerando o maniqueísmo como elemento inerente a qualquer propaganda, e de certa forma uma oposição que nunca dá a volta a si própria, que no ponto de chegada não se afastou muito do ponto de partida. Propaganda “ilustrativa”, certamente não tão sofisticada (até, e principalmente, no uso da montagem como elemento construtor de sentido) como outros exemplos contemporâneos do cinema soviético – e nem terá sido um filme particularmente bem recebido entre as autoridades cinematográficas soviéticas da altura, visto que encontramos referências ao facto de Shub se ter visto obrigada a um daqueles exercícios de auto-crítica por que muitos dos seus colegas também passaram, e a reconhecer ter cometido “erros”. Talvez também a razão para o relativo apagamento do filme, mesmo na história estrita do cinema soviético.

Como obra de propaganda, o filme tem hoje um poder bastante “neutralizado”, como costuma suceder com a propaganda que é *obviamente* propaganda. Muitas das suas imagens são, claro, interessantíssimas de per se, sejam as que dão aspectos da ruralidade soviética (e não apenas russa, porque algumas das imagens vêm das repúblicas da Ásia central) sejam as que se voltam para o exterior, para o estrangeiro (as imagens de África, perto do final, colando o colonialismo ao imperialismo capitalista). Mas talvez que o mais fascinante seja a possibilidade de ver como é que, no final, dos anos 20, a URSS via os Estados Unidos da América. Quando aparecem imagens de uma rua novaiorquina, movimentadíssima, o contraste é logo óbvio, são como imagens de um formigueiro. Mas um formigueiro de luxo, cheio de festas, jóias e roupas caras, uma sociedade do ócio dispendioso (as imagens das corridas de automóveis) que oprime as classes realmente trabalhadoras (muito curiosas também as imagens das acções pró-comunistas vindas da América, a solidariedade com a URSS expressa em cartazes). Nesta acumulação de imagens identificadas com a agressividade capitalista, tudo tende também para um “fim” inexorável, que neste caso não é retrospectivo mas prospectivo: os “canhões” das sequências finais, expressão da belicosidade americana, anúncio de uma guerra fatalmente por vir. Que, por acaso, veio, cerca de dez anos depois de **Segodnya**, mas onde, ironicamente, a URSS e os EUA estiveram do mesmo lado.

Luís Miguel Oliveira