

Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov



Dziga Vertov/Kino-Eye

Por Irene Machado*

Montagem e militância: por uma síntese do projeto semiótico construtivista

Sempre que o assunto é cinema construtivista russo, duas são as referências obrigatórias: a escola da montagem e o cinema militante. De um lado, costuma-se situar o construtivismo “formalista” comprometido com as experiências das vanguardas artísticas; de outro, o compromisso com a construção da sociedade socialista e industrial do período pós-revolucionário. Serão essas referências conceituais suficientes para dar conta do projeto político e cultural que norteou as experiências revolucionárias do cinema? Serão essas referências capazes de garantir às novas gerações de estudiosos do cinema o que foi a construção de uma linguagem e o conseqüente processo de alfabetização na mídia que gerou essa linguagem?

Ainda que respostas a essas perguntas sejam sempre positivas, permanecem intocáveis algumas simplificações que impedem a compreensão da *montagem* e da *militância* como programa de duas diferentes esferas de atividades culturais na Rússia dos anos 20, convergentes, contudo, para um único objetivo: *a inserção dos indivíduos numa ordem cultural não apenas letrada mas audiovisual*. Ou, como se afirmava na época, inserção em uma *cultura material* passo inegável para a compreensão do que hoje chamamos cultura tecnológica. Por trás de uma abordagem simplificadora existe todo um projeto semiótico que se mostrou capaz de dar a luz a uma linguagem levando o processo comunicacional para um domínio de códigos de uma ordem cultural tecnológica. Para esse projeto contribuiu o documentário do cinema militante e as premissas da escola de montagem que teve em Dziga Viertov um grande ativista.

De saída há algumas noções que merecem revisão cuidadosa. Em primeiro lugar aquela segundo a qual os princípios da escola da montagem se tornaram armas estratégicas para a propaganda política do regime soviético; em segundo, a tão polêmica idéia de que o cinema construtivista reproduzia tão-somente a tendência auto-centrada das vanguardas em sua capacidade de *refletir* sobre seus próprios meios, preparando caminho para a “profecia” de McLuhan do *meio como mensagem*. No calor das reflexões extremistas, não há espaço para se considerar o fato de o cinema construtivista russo se inserir numa ordem cultural fundada pela comunicação mediada, onde cinema é meio cujo potencial semiótico reivindica um conhecimento de linguagens que não se limitam ao código verbal nem à interação face-a-face. Longe do esteticismo e do ideologismo, trata-se de compreender a comunicação cinemática e suas intervenções na cultura do século 20. A inserção do cinema e de sua linguagem no contexto comunicacional de uma ampla comunidade coloca um desafio: a compreensão da comunicação política como modo de intervenção em prol do desenvolvimento de capacidades intelectuais. Como finalidade imediata tem-se o alcance da própria cultura como intelecto, como pensamento, e não como depositária de realizações do

passado. Isso é fundamental para que a noção, tão divulgada nesse final de século, de cultura como experimentação tecnológica possa ser resgatada pelo viés de ações primordiais e desencadeadoras de todo esse processo. O cinema construtivista se constitui fenômeno da militância e da comunicação política, graças, fundamentalmente, ao mecanismo semiótico da montagem explorada às últimas conseqüências pela escola russa. Esse é, por conseguinte, o maior legado do cinema para a constituição das chamadas linguagens da cultura eletrônico-digital.

Montagem e militância são atividades de um projeto político-cultural e, portanto, fios condutores do processo que resultou na construção da linguagem cinematográfica construtivista. Embora, via de regra, se tenha convencionado destacar, na escola da montagem, tão-somente os procedimentos estetizantes da linguagem fílmica, capazes de fazer frente à “velhas” manifestações como a literatura e o teatro, não me parece que seja esse o desígnio principal da *escola* como porta-voz da cinematografia desenvolvida na Rússia dos anos 20. A escola de montagem criou condições para o aprimoramento de uma linguagem de comunicação que não se limitava a indicar apenas um modo de intervenção estética explorado por cineastas interessados em conferir ao cinema o estatuto de sétima arte. Pelo contrário, trata-se de uma prática semiótica que não mediu esforços para criação de dispositivos capazes de explorar as potencialidades comunicacionais do meio com vistas à ação política. Nesse sentido, a escola de montagem se encarregou de criar uma linguagem de convergência entre



The Man with a Movie Camera/Kino-Eye

comunicação e política instâncias da vida social que não se misturavam. Não tenho dúvidas de que o que entendemos hoje por *comunicação política* não é nada mais do que designação do fenômeno político que envolve diversos níveis de semiose cuja finalidade é a construção de significações mais extensas que estão além de referenciais imediatistas. Examinar *como* tais significações são construídas foi tarefa prioritária da escola da montagem. Daí surge a idéia de que a militância política nasce em meio ao desenvolvimento do projeto semiótico mais amplo que subsidiou a atividade de todo o construtivismo. Na ordem do dia se situou a necessidade de vincular o desenvolvimento intelectual dos indivíduos à capacidade de estabelecer conexões. Montagem é conexão e, ao se firmar como programa de base de uma *escola*, assumiu o compromisso de levar os indivíduos a operacionalizá-la. Tarefa que não teria sido exequível sem a alfabetização na linguagem mediada em tempos de sociedade socialista e industrial.

Visto por esse viés, a tão citada *reflexividade* dos procedimentos da linguagem não fica isenta de revisão. Em vez de mero formalismo, há que se considerá-la prática estética com finalidades éticas. Dito de outro modo, uma linguagem de comunicação voltada para o desenvolvimento de competências semióticas capazes de realizar intervenções culturais dialógicas e responsivas. No limite de tudo isso está a necessidade de intervenção na consciência, fonte de toda ação. Com isso, nem mesmo o caráter propagandístico do cinema pós-revolucionário fica livre de reposicionamento. Nem mesmo a tarefa de disseminação ideológica pode ser pensada à margem da aquisição de uma linguagem.

Não se trata de adquirir a competência para a escrita cinematográfica, limite do conceito de alfabetização que merece ser reconsiderado. Se a alfabetização que confere competência letrada a qualquer cidadão diz respeito a sua capacidade semiótica de leitura, de transposição e de combinação de códigos esta será o foco da alfabetização cinematográfica desses indivíduos que não são meros espectadores. Afinal, não se pode esquecer de que a grande novidade da cultura letrada foi o desenvolvimento, no homem, da capacidade de leitura. O nascimento do homem leitor é a maior proeza da cultura letrada. No caso da cultura cinematográfica, a competência de que se fala diz respeito à necessidade de leitura, não somente de signos gráfico-verbais, mas de sistemas de signos audiovisuais e cinéticos mediados pelo cinematógrafo e pelo registro óptico-acústico. Não se trata de uma mera inter-relação entre imagens-sons-movimentos. Leitura é modo de se atingir não apenas a consciência semiótica do meio como também para processar a *recepção semiótica* do filme

dentro do contexto audiovisual que lhe é próprio.

A consciência semiótica assim concebida em nada difere da consciência ideológica. Numa de suas mais conseqüentes formulações semióticas, que contribuiu decisivamente para a fixação das bases científicas da análise dos sistemas de signos nos anos 20, o teórico Valentin Volochinov declarou a impossibilidade de toda e qualquer manifestação ideológica prescindir da dinâmica dos signos. Já em 1919, na sua definição de signo, prevê o *reflexo* e a *refração* como ações definidoras de todo processo de significação. Em ensaio memorável, que se tornou conhecido quando de sua publicação em 1929 no bojo de toda a renovação semiótica do construtivismo Volochinov lança a premissa categórica: “*sem signos não existe ideologia*” (1973: 9). Se, no cinema, a mensagem é rigorosamente codificada e a compreensão da totalidade das codificações que a constituem passa pela mediação das linguagens, a consciência ideológica que se adquire no cinema resulta de refração. Ao se dirigirem a uma sessão de cinema, os indivíduos recebem signos e são convidados a processar sua significação. O caráter semiótico da montagem orienta, assim, a investigação sobre a linguagem.

Sintetizando: montagem e militância são partes de uma e mesma manifestação: o cinema como comunicação política e esta como semiose. Para isso, desenvolve e aprimora as potencialidades do meio, o cinematógrafo. Em vez de mero ilusionismo, o cinema oferece linguagem, pensamento, consciência semiótica. Tudo isso seria puro esteticismo se não houvesse o compromisso ético para com a alfabetização e leitura dessa linguagem. Por isso, o cinema não se ocupou tão-somente da produção, mas assumiu a tarefa de trabalhar a recepção. É aqui que reside a importância do trabalho do cineasta russo Dziga Vertov¹ (1896-1954), criador do cine-documentário que promoveu a convergência semiótica entre comunicação e política, Vertov será sempre figura obrigatória quando se trata de pensar o cine-documentário como militância não de práticas políticas imediatas mas de uma gama maior de semioses. Prova disso é que os procedimentos realizados com sua câmera ou seu *kino glaz* (cine-olho) se tornaram modelizações exemplares para documentários construídos pela linguagem videográfica, como não se cansam de descobrir as novas gerações de documentaristas. Nesse sentido, o *Kino Glaz* de Vertov pode ser considerado a síntese do projeto semiótico do construtivismo para o cinema que consagrou o documentário um gênero específico da nova ordem audiovisual trazida pelo cinema.

*Documentário como gênero:
o deslocamento e a diversidade dos pontos de vista*

O caminho que leva à concepção do documentário como gênero passa pela noção de montagem como linguagem do cinema militante, tal como Dziga Vertov concebeu em seu projeto experimental denominado *Kino Glaz* (Cine-Olho). *Kino Glaz* é uma expressão neológica criada por Vertov a partir da palavra *Kino* que, na década de 20, passou a ser usada para designar *cinema*. Procedem desse termo as designações de *Kinocks*² e *Kino-Pravda*³.

Kino Glaz (Cine-Olho) “é o nome que Vertov deu ao movimento e ao grupo que ele fundou e liderou. O termo também foi empregado para designar seu método de trabalho. É igualmente o título do longa metragem de 1925” (Michelson 1984: 5). *Kino Glaz* é um projeto para o aprimoramento da qualidade do olho da câmera em sua capacidade de apreender as coisas visíveis e oferecê-las segundo o encadeamento da montagem. Esse projeto nasceu da necessidade de reverter a prática do registro dos acontecimentos que desfilavam diante da câmera em documentários oficiais. Quer dizer, em vez de posicionar e fixar a câmera para a captação de eventos, via de regra envolvendo personalidades políticas e governamentais em seu ambiente palaciano, a câmera cine-olho saiu às ruas e tomou as estradas em busca de cenas da vida ordinária de pessoas comuns. A prática documental proposta por Vertov está fundada no exercício cinematográfico conhecido como *deslocamento do eixo da câmera*. Em vez de fixar a câmera num ponto e focalizar, por meio de um único ponto de vista, as personalidades públicas em seus eventos privados, Vertov posicionava a câmera nos mais estranhos pontos e transformava os acontecimentos cotidianos da vida privada em eventos públicos grandiloqüentes. Também aqui é preciso considerar que a pluralidade de pontos de vista não decorre de um mero experimentalismo técnico, mas de um exercício com vistas à relativização da perspectiva única e ao desenvolvimento da consciência de linguagem e de suas possibilidades de dizer.

O *deslocamento do eixo da câmera*, assim entendido, promove um desarranjo na própria cena enunciativa ao alternar a relação entre o público e o privado. Assim, a valorização da vida

1- No decorrer de meu texto estarei usando a grafia do nome do cineasta russo tal como soa em português (Vertov); na referência bibliográfica, contudo, respeitei a grafia que aparece na publicação (Vertov).

2- *Kinocks* neologismo cunhado por Vertov a partir de *kino* (cinema ou filme) e *oko* palavra arcaica para “olho”. Como sufixo *ok*, é uma transliteração russa para o gênero masculino. *Kinocks* seria o olho fílmico do homem (Michelson 1984:5).

3- *Kinopravda* neologismo para *cine-verdade*. Cine-jornal dirigido por Vertov inspirado no jornal fundado por Lênin. Entre 1922 e 1925 foram produzidas 23 edições que serviram como laboratório para o desenvolvimento do vocabulário fílmico de Vertov (Michelson 1984: 10).

privada cotidiana torna as pessoas comuns não apenas protagonistas do cenário sócio-político mas pessoas com direito a se mostrarem como porta-vozes de seus próprios discursos. O deslocamento do eixo da câmera revela-se um exercício de liberdade que visa, em última análise,

dar a palavra aos próprios sujeitos da luta social, deixá-los livres para representar a si mesmos, deixar a câmera solta e móvel em meio aos acontecimentos, confrontar livremente as imagens, de tal sorte que o resultado final aparecesse como um painel múltiplo e polifônico da história (Machado 1979).

“Deixar falar os acontecimentos” (como foi concebido por Jean Paul Sartre) implica ouvir neles uma voz organizada em linguagem. Se caráter primordial do cinema militante é dar voz aos acontecimentos, aos fatos cotidianos, de modo a eliminar todo e qualquer vínculo não só com as cinematografias que não tinham esse objetivo como também com os eventos públicos que eram grandes manifestações transformadas em espetáculo, quais foram as estratégias do *Cine-Olho* de Dziga Vertov para fazer valer seu compromisso?

A resposta a essa questão foi dada em seu longa-metragem *O homem da câmera - uma sinfonia musical* (*Chelovek s kinoapparatom zritel'naia symfoniia*, 1929) que radicaliza a idéia do *Cine-olho: cine-jornal em seis fragmentos* (*Kino-glaz: kinokbronike v 6 seriakh*, 1924). Em *O homem da câmera* Vertov avança a idéia da câmera como protagonista da ação fílmica e da linguagem narrativa. Esse tema, cuja grande referência é o *The Cameraman* de Buster Keaton (1929), já havia seduzido, o cineasta russo Ladislav Starewicz, um pioneiro do cinema de animação que, em 1912, produziu *A vingança do homem da câmera*, uma história sobre infidelidade entre um casal de besouros. Enquanto o marido viaja, a mulher o trai com um besouro-fotógrafo. O marido volta de viagem e os pega em flagrante, mas tenta perdoar a mulher. Convida-a para ir ao cinema e lá o que vê é o filme que havia flagrado o encontro da mulher com o amante. O *cameraman* sente-se, assim, vingado. Embora seja uma narrativa, o princípio é o mesmo: o besouro era um cineasta que saía com sua câmera registrando cenas de improviso.

A idéia é a mesma, mas o cinema é diferente. Vertov deixa claro que *tomar a vida de improviso* significa filmar os homens em sua vida cotidiana sem que eles se deixassem influenciar totalmente pela presença de um operador e sem que posassem para a câmera. Buscava-se a naturalidade dos comportamentos. O resultado de um filme assim concebido não caberia nos moldes das formas ficcionais que o cinema emprestara da literatura e do teatro. Era imperativo explorar um novo gênero próprio do meio cinematográfico e capaz de ser a voz direta da intervenção. Esse gênero foi batizado com o nome de *documentário*.

Se por gênero estamos entendendo o uso particular de esferas de linguagem, como queria Mikhail Bakhtin, o *documentário* será o gênero não apenas da comunicação cinematográfica como também de expressão do cinema militante. Ao *usar* a linguagem do cinema de modo específico com vistas ao tratamento de questões éticas e estéticas, o documentário se tornou o gênero primordial do cinema soviético e Vertov um pioneiro. A experiência acumulada no período em que produziu filmes para o *Kino-Pravda* abriu caminho para o aprimoramento de um gênero antes mesmo da fixação terminológica. Vale lembrar que *documentário* é termo definido como adjetivo para significar algo que tem caráter de documento e admitido como tal pelo filósofo e lexicólogo francês Émile Littré (1801-1881) em 1879. A acepção cinematográfica data de 1906, mas a expressão substantiva só é veiculada a partir de 1914. Só passa a significar filme acompanhado de comentário explicativo em 1930 quando foi incorporado ao Oxford Dictionary.

O documentário se constituiu como um gênero fruto de uma recusa: a recusa de ser porta-voz das fabulações e da ficção em torno das quais gravitam os episódios da vida palaciana. Com isso recusava, igualmente, a produção literária e teatral anterior à revolução em nome de um compromisso com a *literatura do fato real* (*literatura fakta*) projeto que identificou a prática do grupo constituído em torno do poeta Vladímir Maiakóvski (1893-1930) e da revista *Leif* (1927). Nas mãos de Vertov, o documentário se consolidou como um gênero, como uso específico da linguagem que explorou a montagem de modo particular em vez de planos e de seqüências, valorizou a construção de *intervalos*.

Câmera & escrita: as semioses do Cine-Olho

Cine-Olho, no âmbito dessa abordagem, deve ser entendido como um projeto para o cinema construtivista comprometido com a construção de uma linguagem fílmica, segundo a organização do movimento das coisas no espaço de quatro dimensões. No limite desse projeto, está a necessidade de alcançar, com o olho da câmera, aquilo que o olho humano não vê: a transição de um movimento a outro vale dizer, os *intervalos*. O *cine-olho* representa, assim,

um modo particular de ver o mundo pelo olho da montagem.

Cine-Olho é o cine-decifração do mundo visível e invisível a olho nu pelo homem.

(...)

Cine-Olho é uma vitória contra o tempo (vínculo visual entre fenômenos separados uns dos outros no tempo). Cine-Olho oferece uma condensação do tempo e também sua decomposição.(...)

Cine-Olho se aproveita de todos os meios correntes de registro ultra-rápido do movimento, da micro-cinematografia, do movimento em retrocesso, das duplas exposições, angulações etc e não os considera truques, mas procedimentos normais dos quais largo uso deve ser feito.

Cine-olho faz uso de todos os recursos de montagem, contraindo e ligando os vários pontos do universo em ordem cronológica ou acronológica, rompendo, quando necessário, com as leis e os costumes de construção do cine-coisa. Ao se introduzir no aparente caos da vida, o Cine-Olho procura encontrar na própria vida uma resposta para a questão por ele levantada, encontrar a linha justa e necessária entre os milhares de fenômenos relacionados ao tema (Vertov 1970: 13-15).

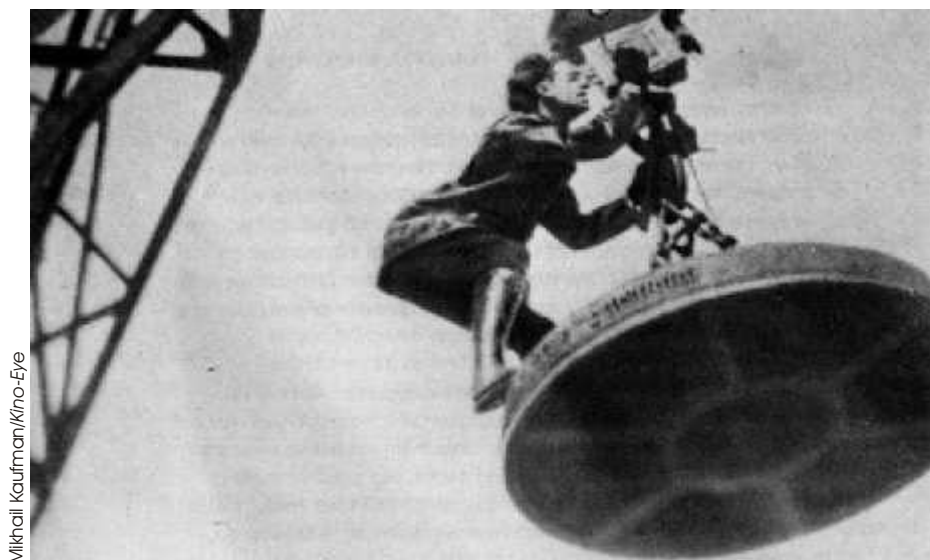
O projeto do *Cine-Olho* foi desenvolvido por Viertov em seu *Kinocks*. Nele o dinamismo espetacular das imagens em planos gerais surge como um contraponto ao drama intimista. Montagem aqui é organização de fragmentos filmicos numa escrita cinemática: a câmera escreve planos na película organizando o mundo visível para alcançar o invisível vale dizer as articulações, as conexões possíveis e ilimitadas no campo semiótico da ideologia. Por ser uma forma de escrita, a montagem está fundada na convencionalidade através da qual torna-se possível criar a continuidade entre coisas descontínuas, ou melhor, aquilo que se articula no *intervalo*.

A “teoria dos intervalos” foi lançada pelos *kinocks* no manifesto *Nós* escrito em 1919. Trata-se de uma formulação sobre a composição fílmica com base na organização dos “intervalos” resultantes de movimentos entre os fotogramas e nas proporções destes pedaços relacionados uns aos outros, levando em conta as relações entre os planos (grande ou próximo), as relações entre as angulações, as relações dentro do quadro de cada pedaço, relações de luz e sombra, relações entre velocidades de registro.

A montagem rítmica do intervalo

O intervalo é a base da montagem no cinema de Viertov. Para ele, a linguagem do cinema é aquela fundada na organização do movimento movimento entendido como sistema de passagens entre planos. Como isso, entende que a matéria do filme não é propriamente o movimento, mas a passagem de um movimento a outro (Vertov 1970: 8). Isto é o intervalo. Para ele os intervalos se organizam naturalmente em frases, conjunto tomado aqui no sentido musical e não o lingüístico que usualmente é constituído pela seqüência.

O intervalo que constrói a montagem no cine-documentário de Viertov não pode ser confundido com o intervalo registrado pela fotografia. Nesta, o intervalo corresponde ao instante em que o obturador da câmera consegue congelar e fixar a imagem. Intervalo aqui é



Mikhail Kaufman/Kino-Eye

inscrição do tempo na imagem.

Mesmo nas maiores velocidades de obturação que podem hoje ser obtidas, o intervalo de exposição do filme à luz sempre resulta suficientemente longo para registrar uma duração, portanto, uma evolução do objeto no tempo (Machado 1997: 62).

Viertov explorou o intervalo numa direção oposta: não se trata de imprimir grande velocidade à câmera de modo a apreender o instante, congelá-lo de modo a alcançar sua materialidade ou duração. Trata-se antes de flagrar o deslocamento, a passagem vertiginosa dos instantes no dinamismo da imagem, guardando uma vinculação muito mais estreita com as anamorfofes:

trata-se de captar não mais aquele instante ideal em que o corpo tende ao repouso, mas o percurso mesmo desse corpo no espaço, quando ele evolui no tempo. Em termos de representação figurativa, o resultado é uma quase completa dissolução da figura, uma vez que já não é a sua integridade o que o fotógrafo persegue, mas sua evolução, o seu movimento, a sua dimensão temporal enfim (Machado 1997: 63).

Viertov emprega a palavra intervalo a partir de seu sentido musical: diferenças de alturas entre dois sons. Tal noção transferida para o contexto cinematográfico passa a significar articulação, vínculo, entre dois pedaços de filme valorizando o deslocamento. Intervalo é passagem de um episódio a outro segundo um acelerado processo de exposição. A montagem centrada no desencadeamento dos intervalos resulta, por um lado, do corte rápido de cenas e, por outro, da projeção de imagens em *flashes* contínuos.

A seqüência acaba unindo o descontínuo inserindo-o num mesmo percurso de fruição. Esse tipo de montagem se caracteriza, sobretudo, pela valorização do ritmo. A montagem dos intervalos se constitui, portanto, numa modelização rítmica da linguagem audiovisual. O estopim dessa linguagem é, sem dúvida alguma, o mundo sensorial que se revela capaz dar evidência àquilo que o olho humano não vê, não somente imagens mas também sons e movimentos. O cine-olho assim configurado é um mecanismo modelizante de percepções audiovisuais e cinéticas que Viertov descobriu no olho da câmera e transformou, esteticamente, na montagem rítmica dos intervalos.

Foi o teórico do formalismo russo Iuri Tinianov que, ainda nos anos 20, desenvolveu o conceito de intervalo como ritmo e este como concentração de semioses. Trata-se de uma noção formulada para dar conta do jogo de forças que distinguem a prosa do verso. A chave desse conceito é o ritmo, entendido aqui como uma forma dinâmica de deslocamento. Enquanto movimento de passagem de uma dimensão a outra, o ritmo é, por si, uma *unidade intervalar* que pode servir de medida para a apreciação de vários deslocamentos.

Via de regra, a noção de intervalo pressupõe um espaço entre dois extremos. Quando Tinianov pensa o intervalo como unidade rítmica, ele está considerando a dinâmica, ou melhor, a gradação que a força de inércia cumpre em cada segmento do deslocamento. Para o teórico do formalismo, prosa e poesia correspondem a dois extremos do intervalo. Assim, quanto maior a força de inércia, maior a tendência para a aproximação de um pólo; quanto menor, maior será a intensidade do movimento. Segundo essa concepção, enquanto na prosa a força de inércia atinge graus exorbitantes e tende para um pólo, na poesia a força da inércia é zero, o que confere um alto grau de semioticidade. Diz Tinianov:

o verso é a linguagem transformada, o discurso humano crescido sobre si mesmo. A palavra no verso possui um matiz semântico inesperado, o verso imprime uma nova dimensão à palavra. Um novo verso é um novo modo de visão. O crescimento desses novos fenômenos encontra-se somente no intervalo, quando cessa de agir essa força de inércia. No fundo, nós conhecemos somente a ação dessa inércia; o intervalo, quando esta vem a falhar, segundo a lei óptica da estória, parece um beco cego, fechado (afinal de contas, toda inovação caminha para uma nova inércia, toda renovação atua com vistas a um novo cânone). Na história não há comumente nó cego, somente intervalos (Tinianov 1968: 241).

É esta concentração de forças dinâmicas próprias do intervalo que reconhecemos na montagem dos intervalos do cine-olho de Viertov, ainda que não seja possível afirmar nenhuma reciprocidade na formulação conceitual por parte dos dois russos. A dinâmica rítmica que define o intervalo é dada pela música escrita por Viertov. A música modeliza a seqüência das imagens numa perfeita conjugação audiovisual. É a música que abre o filme *O homem da câmera*, ou melhor, antes mesmo da primeira tomada, ainda com a tela escura, ouve-se um som: a microfonia de uma sintonia fina de rádio em busca da freqüência adequada. Um ritmo suave introduz a cena que capta o movimento de pessoas, de carros, de ônibus nas ruas;

de mecanismos de indústrias e fábricas; de pessoas fazendo ginástica, nadando ou dançando. Todos esses movimentos foram captados pelo olho da câmera e transformados em *flashes* de modo a criar a imagem dos deslocamentos no espaço, reforçando a idéia de descontinuidade dos elementos no mundo visível.

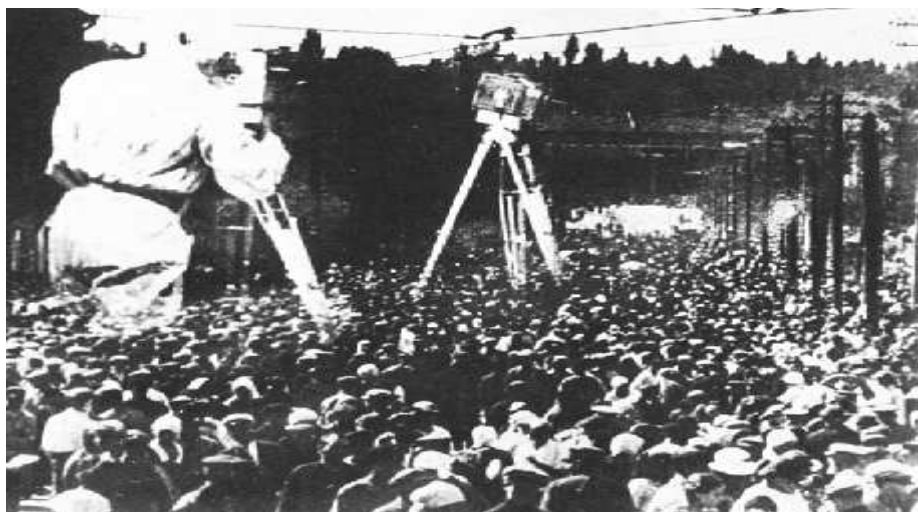
Descontinuidade, bem entendida, não é a mera justaposição de cenas contrastantes como na seqüência em que se focalizam duas situações contrastantes (casamento, divórcio) num cartório; ou nascimento e morte. Corresponde à montagem com vistas à simultaneidade: tomadas do pedreiro, da cabeleireira, da costureira, da montadora de filme, do guarda de trânsito, da operadora em linha de montagem, da máquina de escrever, das

telefonistas em que a descontinuidade torna-se visível como unidade intervalar quando a exposição de todas essas tomadas vão se diluindo e tornam-se *closes* rápidos, verdadeiros traços distintivos que o feixe da luz compõe no quadro. E tudo isso modelizado pelo ritmo da música que também tem seu movimento acelerado.

Também se pode alcançar a descontinuidade do intervalo quando uma mesma cena é tomada de pontos de vista diferentes, particularmente por meio de ângulos inusitados como as diagonais ou as linhas do alto para baixo ou vice versa. O emaranhado dessas linhas exhibe o intervalo no interior do plano.

Um outro momento em que a montagem do intervalo cria uma

seqüência palpitante é aquela em que focaliza pessoas no interior no “Clube do Plano Quinquenal Lênin”. Ressoa novamente a freqüência de rádio apresentada de início, a música monumental, acordes de instrumentos (clarinete, acordeão e piano), canto, percussão em garrafas, falas. Tudo isso encadeado numa seqüência de planos com sobreposição de imagens que conferem uma textura tridimensional à imagem.



The Man with a Movie Camera/Kino-Eye

A construção do tempus reversus

A montagem dos intervalos, tal como processada pelo cine-olho, tem um objetivo preciso: levar à reflexividade e à conscientização política objetivos elementares do cinema militante. Nesse sentido, o filme tem como propósito promover um outro tipo de deslocamento: o intervalo político. O desenvolvimento sistemático de processos cinemáticos específicos lento, acelerado, movimento invertido, cortes, superposição, disjunção, tensões estava a serviço da mudança da ordem política trazida pela revolução.

Nesse aspecto *Kino-glaz* tornou-se o laboratório da experimentação. Articula frases fílmicas através dos episódios tradutórios das preocupações centrais dessa nova ordem política: feitura e distribuição do pão, da carne; divulgação de novos hábitos; formação de espírito cooperativo em várias instâncias da vida de modo a salvaguardar a saúde econômica, cívica, cultural e local.

A montagem dos intervalos cuja finalidade seria alcançar a ordem política está fundada num procedimento que mostra intervenção no tempo. É preciso estabelecer as distinções entre o passado aristocrático e o presente revolucionário, quebrando todo e qualquer tipo de ilusionismo.

O tempo reverso foi o recurso cinematográfico que permitiu a expressão dos contrastes da passagem de uma para outra ordem política. Trata-se de um recurso semiótico particularmente importante no documentário de Viertov uma vez que deixa em evidência que não se trata apenas de focalizar o acontecimento, mas de oferecê-lo segundo uma linguagem, evidenciando, uma vez mais, que militância e montagem jamais correm separadamente nesse tipo de documentário.

O uso do tempo reverso como recurso de escrita em prol da “decifração comunista da realidade” é uma das articulações mais marcantes do documentário *Kino-Glaz*.

É quase no começo de *Kino-Glaz* que vemos pela primeira vez uma camponesa indo ao mercado comparar carne. Logo depois a vemos caminhando para trás, impelida em retrocesso no sentido contrário àquela seqüência, quando ela ia. O processamento e a

distribuição da carne são resumidos também em retrocesso:

- Aqui estão os letreiros desta seqüência:
23. Cine-olho empurra o tempo para trás.
 24. Somente até o mercado de carne e o frigorífico.
 25. A carne de boi vinte segundos antes.
 26. A carne recupera seus intestinos.
 27. A pele lhe é devolvida.
 28. Ressurreição do boi.

E, mais adiante, no diário de um pioneiro (letreiro 64): "Se o tempo voltasse atrás o pão voltaria à padaria". E assim o filme continua com um resumo da distribuição e feitura do pão (Annette 1979).

O recurso da inversão no tempo, embora o que tenhamos seja a continuidade da ação cinematográfica, é uma contrapartida à própria mimese. O retrocesso no tempo pela inversão da ação é uma forma de apresentar uma decodificação comunista da nova ordem. O tempo negativo é um contraponto à ordem em vigor e, ao mesmo tempo, o recurso modelizante do discurso epistemológico de Viertov.

Para a construção do *tempus reversus* ou projeção invertida, os projetores equipados com controles reversíveis proporcionam uma refutação óptica da segunda lei da termodinâmica segundo a qual todos processos naturais fluem em uma única direção e não podem ser revertidos. Projeção invertida se tornou uma metáfora cognitiva produtiva na popularização da teoria da relatividade. O projetor se tornou um aparelho capaz de exibir o tempo negativo ou um modelo não matemático do universo de Einstein (Tisvian, 1994: 57-9). Projeção invertida, enfim, é uma atração em que o filme comporta sempre dois tons: um caminha num lado sério, outro parodia desconstruindo o sentido anterior.

Recepção e performance audiovisual: do cine-olho ao rádio-olho

A necessidade de quebrar o ilusionismo e oferecer o filme como uma estrutura pensante, em que a montagem escreve mensagens particulares, sem dúvida alguma, é a principal estratégia da alfabetização semiótica, referida anteriormente, proposta pelo cinema militante e por Viertov. Isso nos leva à necessidade de compreender as intervenções no processo de recepção do filme.

Para Iuri Tsivian, estudioso e responsável pela pesquisa musical e pela execução da partitura escrita por Viertov e que foi acrescentada ao filme *O homem da câmera*, os estudos da recepção no cinema dizem respeito ao processo de quebra de fronteiras entre o espaço da sala e o da tela. Recepção nesse caso é apagamento de fronteiras de modo a alcançar, não o filme, mas o *cinema como texto*. A recepção não existe independentemente da textualidade, definida, assim como síntese do filme, sua projeção, sua performance de exibição por meio de acompanhamento musical.

Os estudos da recepção do cinema, via de regra, se encaminham segundo dois domínios inter-relacionados: o da performance e o do texto. As fronteiras que se quer apagar na performance são aquelas que delimitam o espaço entre o mundo da tela e o espaço acústico da sala; o espaço social e o espaço arquitetônico da sala como lugar onde estão dispostos a tela, a platéia, o projetor, o piano.

Cada um desses espaços está sempre pronto para entrar no jogo da recepção com aquilo que acontece na tela. Trata-se de um jogo que consiste em fazer da principal fronteira semiótica aquela que existe entre o texto e tudo o que não está no texto algo difuso e instável (Tsivian 1994: 125).

A recepção do *cinema como texto* implica a relação dialógica entre o *filme como texto* e a



The Man with a Movie Camera/Kino-Eye

interação do espectador com os elementos da performance. Compreender a textualidade que sustenta essa perspectiva dos estudos de recepção implica uma retomada histórica acompanhada de uma redefinição da própria noção de texto. Segundo Tsivian:

Os primeiros cineastas e os primeiros espectadores de cinema não partilhavam o mesmo conceito de texto: para quem produzia filmes o texto, evidentemente, era o próprio filme, enquanto para o espectador correspondia a experiência cinematográfica da performance. Em 1900 ninguém ia ao cinema para assistir a um filme; as pessoas iam ao cinema [para o cinematógrafo]. As performances se constituíam de um número de filmes curtos não conectados, contudo as diferenças entre os quadros que constituíam a performance eram ofuscadas pelo que eles tinham em comum: o fato de todos eles serem partes de um novo espetáculo (Tsivian 1994: 125).

O *cinema como texto* não abarca, assim, apenas a sintagmática do filme produzido pelo cineasta a partir do corpo de procedimentos, um enredo ou uma forma de exibição. Texto significa um programa e tudo que nele está implicado: a justaposição de filmes independentes dentro de um mesmo programa; os intervalos para a troca de filme; as diferentes execuções musicais; a interação com a platéia. Esse texto, para ser compreendido em sua totalidade, torna imprescindível o desenvolvimento de competências semióticas capazes de “*distinguir um filme de outro e o organizador do show devia fazer um esforço para distingui-los na performance*” (Tsivian 1994: 125-6) como, por exemplo, justapor filmes de um mesmo campo semântico. Em última análise, trata-se da necessidade de desenvolver capacidades em que a narrativa resulta da performance e não apenas da linguagem do cinema. Há um conjunto de forças culturais que nela estão implicadas.

Segundo essa abordagem que é particularmente fundamental para o cine-documentário de Vierlov a função dos estudos sobre a recepção no cinema tenta superar um paradoxo: ainda que a matéria fílmica seja a imagem em movimento e o filme seja mudo, nem o espectador nem tampouco a performance de exibição são instâncias destituídas de “voz” ou de dimensão acústica. Todo aquele que assiste a um filme, carrega consigo para a sala de cinema seu universo vivencial e semiótico. Seria ingênuo acreditar que o espectador permanece tão mudo quanto o filme. O espectador trava com o filme um diálogo cultural cuja natureza semiótica não se pode negar. Esse é um dado da performance não menos importante para a constituição da textualidade do cinema. Afinal não se pode esquecer de que recepção significa aculturação, reconhecimento de modelos culturais. O modelo aqui é dado pelo cinema.

Se o diálogo em vários níveis é o centro da performance que oferece o cinema como texto, nada mais coerente do que garantir a tessitura desse texto como elemento chave da amarração que deveria ocupar um lugar de destaque. Estou me referindo ao lugar que o projetor ocupava no auditório em meio aos espectadores. No interior dos estudos sobre a recepção no cinema há um setor voltado para a teoria do aparato cinematográfico: o arranjo espacial onde se situa o projetor, a sintonia entre a projeção e os músicos, o escuro, o posicionamento dos espectadores em relação ao projetor, à tela e a ribalta musical. É esse aparato que abriga todas as condições de exibição do filme e, conseqüentemente, de sua recepção. Nesse caso, os estudos de recepção no cinema são uma retomada da alegoria da caverna de Platão (Tsivian 1994: 49).

Tudo isso entrou para a composição estrutural do cinema de Vierlov, particularmente, de *O homem da câmera* que, não podemos nos esquecer, foi classificado como “*Uma sinfonia visual*”. Vierlov mostra com toda propriedade que é a música que realiza a performance e a textualidade do cinema. Não apenas as tomadas como também a montagem são modelizações da música. Mesmo sem a pista de áudio impressa opticamente na película, o filme de Vierlov reproduz a dimensão acústica da ação.

Como já havia dito anteriormente, a primeira cena do filme é a sonorização de uma sintonia radiofônica. A seqüência seguinte alterna as tomadas da sala, a atividade do projetor, a preparação dos músicos, a entrada das pessoas, a ocupação dos assentos. O maestro segura a batuta esperando o momento certo para a execução a projeção da primeira imagem, que dará início ao filme que a platéia e também nós assistimos. A variação musical, dada pela performance de conjuntos de instrumentos (metais, cordas, sopro, percussão) que se alternam segundo a seqüência de imagens. A impregnação entre música e imagem é dada, particularmente, pela reprodução sonora daquilo que a câmera registra em seus vários deslocamentos. Em cada episódio, o cinegrafista situa sua câmera nos mais variados lugares (em meio a multidão, em enterros, em gruas sobre águas de hidrelétrica, na praia, em competições esportivas, corrida de motocicletas, entre carros e pessoas nas ruas). Ao fazê-lo o filme não hesita em exibir o instrumento semiótico da escrita cinematográfica: a câmera

evidentemente se desloca, mas os movimentos que ela escreve é conduzido pela música. Com isso lembra o espectador que o filme é escrito por máquinas (câmera e projetor) e instrumentos (aqui no caso instrumentos musicais). Prova disso é que, na cena final, há uma performance da câmera, que dança e se movimenta como fosse uma bailarina (o que lembra muito a performance da câmera na animação de Starewicz). Com ela a platéia, tomada por um profundo júbilo, entra na mais profunda interação. A montagem dos intervalos compõe verdadeiros grafismos audiovisuais, a ponto de se tornar riscos na tela.

Com isso, Viertov mostra que, de fato, a música é pivô nos estudos da recepção dos filmes. Tisvian lembra ainda que arte de acompanhamento do filme ao piano era uma arte do improviso; isso não pode ser ignorado quando se tem por objetivo “tomar a vida de improviso”. Improvisação aqui corresponde a um meio-termo entre compilação e música especial. Na Rússia, misturavam-se elementos da *commedia dell'arte* e dos musicais vespertinos de saraus aristocráticos do século XVIII (Tisvian 1994: 87). Tratava-se de reinventar um repertório e de colocá-lo num novo ambiente. Com isso certas formas musicais se associaram naturalmente a gêneros particulares: balada romântica com drama; polka ou cakewalk com comédias; valsa ou noturnos com cenas pictóricas; marcha com seqüências militares (Tisvian 1994: 94). No filme de Viertov, embora o tema sinfônico seja a tônica dominante, a ele se agregam muitos outros gêneros.

Desde que a música era a norma acústica para a exibição do filme mudo, a mais séria interferência na recepção do filme mudo era o próprio silêncio. Acreditava-se que a pior música para um filme era melhor do que não haver música nenhuma. A música, contudo, ritualizava o espaço do auditório, não o filme. Estava diretamente relacionada com a recepção. Música funcionava como mediação entre o filme e o espectador. Essa interação não significava correspondência. A música forma o espaço intermediário, um espaço semântico geometricamente não localizável que pertencia tanto ao mundo do filme quanto ao auditório (Tisvian 1994: 83). O acompanhamento musical conferia à audiência um senso de presença coletiva, mantendo um senso de continuidade entre o espaço / tempo do teatro e o mundo ilusionista na tela. Essa mediação funcionava personificada na figura do acompanhante. A questão que interroga se a música pertence à atmosfera do auditório ou do enredo do filme é posta num novo ângulo de observação (Tisvian 1994: 85).

Feitas essas considerações resta-nos compreender o fenômeno cine-olho em sua versão sonora, sobretudo porque, o conceito de intervalo que orienta a montagem nos filmes de Viertov procede da música. Para isso, Viertov criou o *rádio-olho* (*radioglaz*), responsável pela montagem acústica do filme. A organização cinemática é assim resultado da interação entre *cine-olho* e *rádio-ouvido* (*radioukbo*).

A idéia básica do *rádio-olho* é a possibilidade de lidar com o tempo presente e, conseqüentemente, com a ação conjunta das pessoas em prol dos objetivos da sociedade como um todo. O rádio-olho é intervenção sobre a consciência no momento mesmo de sua ação presente.

Em suas primeiras formulações a respeito do futuro do ainda não inventado som no cinema, os *kinoks* (agora os *radioks*) definiram sua trajetória que conduz do *cine-olho* para o *rádio-olho*, isto é, para o cine-olho audível, transmitido pelo rádio.

Meu artigo “*Kinopravda i Radiopravda*” (“Cine-verdade e Rádio-verdade”), publicado muitos anos atrás no *Pravda*, fala do rádio-olho como modo de eliminação das distâncias entre pessoas, como a oportunidade para trabalhadores do mundo não apenas de ver, mas também de ouvir simultaneamente uns aos outros. (...)

O homem da câmera é construído da mesma maneira, transitando do cine-olho para o rádio-olho (Viertov 1929 *apud* Michelson 1984: 91).

Por que não existe enquanto registro óptico, é preciso entender como Viertov transformou a dimensão acústica em visualidade em seu último filme mudo *O homem da câmera - uma sinfonia visual*.

Muitos cineastas da vanguarda do filme mudo se preocupavam com a criação de sensações musicais por meio de recursos puramente visuais. Viertov era um deles. *O homem da câmera* é o mais evidente exemplo de montagem visual de caráter sonoro. Na cena inicial, por exemplo, o intercâmbio entre os diferentes instrumentos e os gestos do maestro cria a ilusão da orquestração musical (Petric 1987: 77). A apoteose musical do filme, contudo, é a seqüência “Performance musical de talheres e garrafas”. Aqui

a montagem é determinada pela duração das tomadas, pela sua escala, pela composição pictórica, pelo conflito de movimentos divergentes entre tomadas (intervalo) e a tensão entre continuidade da ação física (performance musical)

exibida na tela e a quebra métrica em unidades (tomadas individuais). A conotação do som musical emerge das tomadas de talheres e garrafas entrecruzadas com close-ups da mulher ouvindo música; alternam-se rapidamente dois conjuntos de tomadas (circular versus horizontal; vertical versus diagonal) que refletem em termos visuais a estrutura de uma partitura (Petric 1987: 183).

Porque a edição métrica dos intervalos foi realizada com vistas à criação da dimensão acústico-musical, *O homem da câmera* marca a transição do *cine-olho* para o *rádio-olho*, tornando-se uma experiência única do cinema mudo (Petric 1987: 183).

O rádio-olho, situado no contexto das formulações do cine-olho, completa o compromisso ético-e-estético do cine-documentário no sentido de elaborar alternativas para o processo de alfabetização semiótica no contexto da ordem audiovisual da cultura introduzida pelo cinema. Nada mais pode dar a sensação de presença, de compartilhamento no mesmo espaço do que o som. Por isso que, mesmo quando o filme não contava com o registro óptico do som, a música se impunha não apenas como acompanhamento mas como performance de uma recepção sensorialmente compartilhada. A relação linguagem e militância pode ser assim apreendida em sua condição semiótica uma vez que o encaminhamento com vistas à comunicação política encontra-se radicalmente impregnado pelo sensorialismo da linguagem e de seus signos audiovisuais e cinéticos.

O princípio sinestésico que orientou a montagem acústica dos recursos visuais é o legado semiótico que o filme deixou para o ulterior aprimoramento da cultura audiovisual. Graças a ele as novas gerações de aficionados pelo cinema assistem a *O homem da câmera* como se fosse um videoclipe de longa duração. Para essa geração formada pela música eletrônico-digital, *O homem com a câmera* é uma vertigem audiovisual. Nem pense em dizer eles que o filme é realização do cinema mudo e que os intervalos resulta de cortes de fotogramas montados manualmente. Não se pode dizer, portanto, que o empreendimento que fez do cinema um instrumento de alfabetização semiótica no contexto da cultura audiovisual não foi vitorioso. Tudo isso porque a linguagem jamais foi pensada senão como militância.

BIBLIOGRAFIA:

- MACHADO, Arlindo (1979). A ideologia do cinema militante. *Cine-Olho*, nº 8-9, out.nov.dez.
_____. (1997). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- MICHELSON, Michelson (1984). Introduction. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- _____. (1979). O homem da câmera. De mágico a epistemológico (trad. Vinicius Dantas). *Cine-Olho*, nº 8-9, out.nov.dez.
- PETRIC, Vlada (1987). *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge University Press.
- TINIANOV, I (1968). *Intervallo. Avanguardia e tradizione* (trad. Sergio Leone) Bari: Dedalo Libri, pp.239-240.
- TISIVIAN, Iuri (1994). *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. The University of Chicago Press.
- VERTOV, Dziga (1970). Dziga Vertov: textes y manifestes. *Cahiers du Cinema. Russie années vingt*, 220221, mai-juin.
- _____. (1929). On Radio-Eye. *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov* (Annette Michelson, Ed.). Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1984.
- VOLOSINOV, Valentin (1973). *Marxism and the Philosophy of Language* (trad. Ladislav Matejka e R. Titunik). Harvard University Press.

* Irene Machado é professora do PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e editora científica de *Galáxia - Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*.