

A revolução permanente de Dziga Vertov*

FRANÇOIS ALBERA**

Eis aqui a imagem de um homem em mangas de camisa e com sapatos brancos, saltando numa paisagem arborizada, dando a impressão de quicar como uma bola. O instantâneo fotográfico imobilizou-o no ar. Sua mão direita pesa sobre a cabeça, como que para impedir sua subida, e sua mão esquerda avança até a altura da cintura, dedos abertos, fingindo manter a levitação. Atrás dele uma árvore com a qual parece competir: ela o ultrapassa, mas permanece presa ao solo por suas raízes. O homem, por sua vez, liberta-se do chão. Essa fotografia tardia de Dziga Vertov comporta uma história imediata, uma genealogia e repercussões futuras.

No momento do aparecimento do instantâneo fotográfico (1880), multiplicou-se esse tipo de clichê a ponto de se tornar um “gênero”. Um que ficaria célebre, de um dos pais do cinematógrafo, Auguste, irmão de Louis Lumière, foi registrado em frente a um alpendre das usinas de Monplaisir.



* Texto traduzido por Ana Paula Pacheco.

** Professor da Universidade de Lausanne. E-mail: Francois.albera@unil.ch



Ele salta sobre (ou de) uma cadeira – jamais saberemos –, as pernas dobradas abaixo do tronco, como se estivesse sentado no vazio. É cômico. Sua sombra se desenha ao sol como um coelho de Markus Raetz.

Desde Auguste, as performances ligadas ao salto se multiplicaram, como aquela de Yves Klein, uma das mais surpreendentes: da janela de uma casa em frente à rua ele se lança no vazio, em direção ao céu... O instantâneo suspende o tempo, evitando para sempre o aniquilamento do mergulhador suicida na calçada.



Essas três fotografias fascinam por conta dessa imobilização que contraria a lei da gravidade. Possivelmente – aliás, com certeza – foram “manipuladas”, de modo a acentuar tal efeito. O “truque” é inerente à imagem mecânica, seja ela fotográfica ou cinematográfica.

Vertov explica em “O nascimento e o percurso do *Kino-Glaz*” (1935) a importância que teve para ele uma experiência de salto no vazio. Registrada dessa vez por uma câmera de cinema, ela ganha uma significação completamente diferente. A câmera registra bem os instantâneos, a uma razão de 16 por segundo, depois a uma razão de 24. Ela pode mesmo captar muito mais: Lucien Bull, discípulo de Jules-Etienne Marey, idealizara já em 1904 uma máquina que registrava 4.000 quadros por segundo, para estudar a queda de uma gota d’água ou o voo de uma mosca, visando quebrar os limites da percepção humana e decompor o movimento, por mais ínfimo que fosse.

Foi também isso que motivou Vertov a filmar a si mesmo saltando do alto de um monte. Acelerando o movimento da filmagem por multiplicação dos instantâneos, retarda-se esse movimento na projeção, o que permite ver melhor e, sobretudo, ver outra coisa. Decompor o movimento, pausá-lo, acelerá-lo ou retardá-lo é “truque” em jogo em *Um homem com uma câmera* [*Tchelovek s kinoapparatom*, 1929], porém, trata-se menos de “efeitos especiais” do que de processos: para estudar e mostrar a melhor maneira de mergulhar, por exemplo, ou de saltar. Essa captação decomposta-recomposta de um gesto, de um movimento humano, vai além da fisiologia e da cinemática, porque, para Vertov, o que está em jogo é apanhar os pensamentos do homem que salta, perscrutando-o como no microscópio. Em câmera lenta, vê-se que ele hesita, tem medo, que se pergunta se vai cair para trás, quebrar uma perna, se esborrachar; não, ele vê que está firme sobre as pernas... É esse “inconsciente óptico” (do qual falavam no mesmo momento Jean Epstein na França, Hanns Sachs na Alemanha,¹ e que Walter Benjamin (1985a) também designará mais tarde, aproximando-o do inconsciente psíquico freudiano)² que requer tais procedimentos. A experiência de seu salto de alguns metros, relatada por Vertov em 1935, também faz eco ao testemunho de uma jovem mulher saltando pela primeira vez de paraquedas em *Berceuse* [*Kolybel’naïa*, 1936]: o que a câmera

1 Cf. Jean Epstein em *Bonjour Cinéma* (1921): “O cinema, de maneira dissimulada, radiografa sua pele até o âmago, até a ideia sincera que ele difunde. [...] Na tela, todos estão nus, de uma nudez nova” (Epstein, 1974, p.305); *L’Intelligence d’une machine* (1946), em que se trata de “Psicanálise fotoelétrica” (“as transparências da tela apresentam um corte da Psicologia das personagens”) e *O cinema do diabo* (1947), todos os três republicados em Epstein (1974). Cf. igualmente Sachs (1928, p.10).

2 O termo *Optisches-Unbewußt* encontra-se igualmente no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em suas diferentes versões, precisamente a propósito do filme (Benjamin, 1985b).

capta, escreve ele sobre essa sequência, é uma “sinceridade absoluta e evidente, [um] sincronismo total entre os pensamentos, as palavras e a imagem. Nós vemos de certo modo o invisível, vemos os pensamentos na tela”. Pouco antes, Vertov dera alguns outros exemplos disso: uma operária-betoneira e um velho *kolkhoze* [kolkhozien] em *Três canções para Lênin* [*Tri pesni o Lenine*, 1934]. Dessa vez, estamos longe das manipulações do tempo e da decomposição dos movimentos dos anos 1920, pois as sequências são registradas em plano-sequência e com som direto. Mas esse registro está igualmente muito longe de ser uma mera fenomenologia da imagem: filma-se o pensamento.

Tais especulações sobre o salto podem ainda nos fazer lembrar do curto comentário de André Bazin sobre o infeliz “homem pássaro”, que tentou voar da Torre Eiffel com asas fabricadas por ele mesmo. O “entrecho”, tão breve, do noticiário *Pathé*, retomado na montagem de *Paris 1900* por Nicole Vedrès, em 1945, suscitou palavras angustiadas por parte do crítico: vê-se o homem hesitar, o “homem pássaro” adoraria renunciar, mas a presença da câmera o obriga a assumir seu insano projeto. Ele salta. E se arrebenta, caindo verticalmente aos pés da torre. A pressão exercida pela câmera sobre o sujeito “observado”, o caráter imperioso, o efeito indutor desempenhado pela própria operação de filmagem fazem parte das contradições do cinema documentário: quarenta anos depois das experiências de Vertov, quando Jean Rouch e Edgar Morin reivindicam um “cinema verdade” [*Kino-Pravda*, Cine-Verdade], deparam com o mesmo problema. E levam ainda mais longe a assunção do caráter “realizador”, “revelador”, do ato de filmar, de que Vertov estava consciente desde a passagem ao cinema sonoro e falado, mais ainda talvez do que nos tempos do cinema mudo, quando privilegiava a filmagem *sem o conhecimento* das pessoas. O recolhimento de “fatos” parecia exigir então o uso de uma câmera escondida (“a vida em flagrante”), antes que Vertov se desse conta de que havia nisso uma aporia, que o cineasta da “crônica” (nome dado em russo tanto ao noticiário quanto ao documentário) é efetivamente um “observador participante”, que a câmera é uma ferramenta, por vezes uma arma, alterando o meio onde ela intervém e que o ato de filmar muda inclusive aquele que filma. Os dois “herdeiros” autoproclamados de Vertov, Jean Rouch e Jean-Luc Godard, detêm-se nessa problemática aberta pelo cineasta soviético.

Para Vertov, os “cinefatos” recolhidos sempre foram destinados a ser objeto da montagem, de uma construção em “cinefrases”: uma reorganização do visível pela criação de ecos, conexões, aproximações. Comparando-o ao poeta Velimir Khlébnikov – que “não pôde ou não teve tempo de atar os nós associativos para propor um todo, denso e unificado”, enquanto Vertov “alcançou tal propósito” –, um crítico observa:

Dizendo de outro modo, a análise, consistindo em aproximar o mundo concreto, transformá-lo em um alfabeto cinematográfico e decupá-lo em múltiplos elementos,

abriu uma possibilidade de ligar todos esses elementos, reuni-los, rearranjá-los, sintetizá-los de tal maneira que nós reencontramos esse mundo concreto inteiramente reconstruído.³

De fato, seja de uma imagem à outra, ou no cerne de uma só imagem (por meio da montagem, do movimento do aparelho ou da impressão sobreposta), o alto e o baixo, o próximo e o distante se entrecrocaram ou se comunicam: o minerador de Donbass extrai o carvão, que produzirá a eletricidade, que alimenta a ampola, que ilumina o leitor do jornal, que se refere aos acontecimentos do mundo; a eletricidade forneceu a energia da estrada de ferro, inervou os circuitos telefônicos etc. Interconexões sempre cuidadosas na inclusão da própria máquina-câmera na cadeia dos gestos (ver, explorar, cortar, colar), dos aparelhos, dos dispositivos.

Os debates e as disputas dos quais Vertov participou com seus contemporâneos, tanto seus “inimigos distantes” (os cineastas do “cineveneno”, da ficção consoladora e de chamariz, que ele gostaria de abolir) quanto seus “inimigos próximos” (os factualistas que se queriam mais radicais do que ele na literalidade, ou os “intelectualistas”, como Eisenstein, que queriam superá-lo), são mais do que nunca atuais. Não param de reaparecer e nos atingir: queremos mostrar, mas como? Então é preciso montar, e uma vez que mostramos, como montamos?

A popularidade de que goza o documentário hoje dá testemunho da atualidade desses debates, embora, no mais das vezes, a acuidade da reflexão em ato de Vertov e o vigor de suas tomadas de posição tenham se perdido, assim como suas ambições quase cósmicas para o cinema. Há uma virulência, uma radicalidade vertovianas – como também de Eisenstein ou de Brik – que podem espantar o leitor contemporâneo. Ele escreve em seu jornal: “Temos muitos adversários. Poderíamos passar sem eles. Mas isso não nos impede de colocar nossas ideias em prática; pelo contrário, tornamo-nos mais aguerridos na luta e afiamos nossas concepções...”. Esse vocabulário de combate dá pulso a todos os seus escritos, a todas as controvérsias de que participa, a todas as batalhas em que se engaja. Suas convicções são, de fato, ligadas a questões *políticas*, no sentido mais profundo do termo: o de “fazer ver”, o de mudar a percepção de mundo dos espectadores, ensiná-los a ver, a desenvolver uma visão ativa que seja capaz de sustentar uma relação com o outro – de solidariedade, de compreensão, de copertencimento a uma sociedade que quer ser o motor de sua própria história. Ensinar a ver para

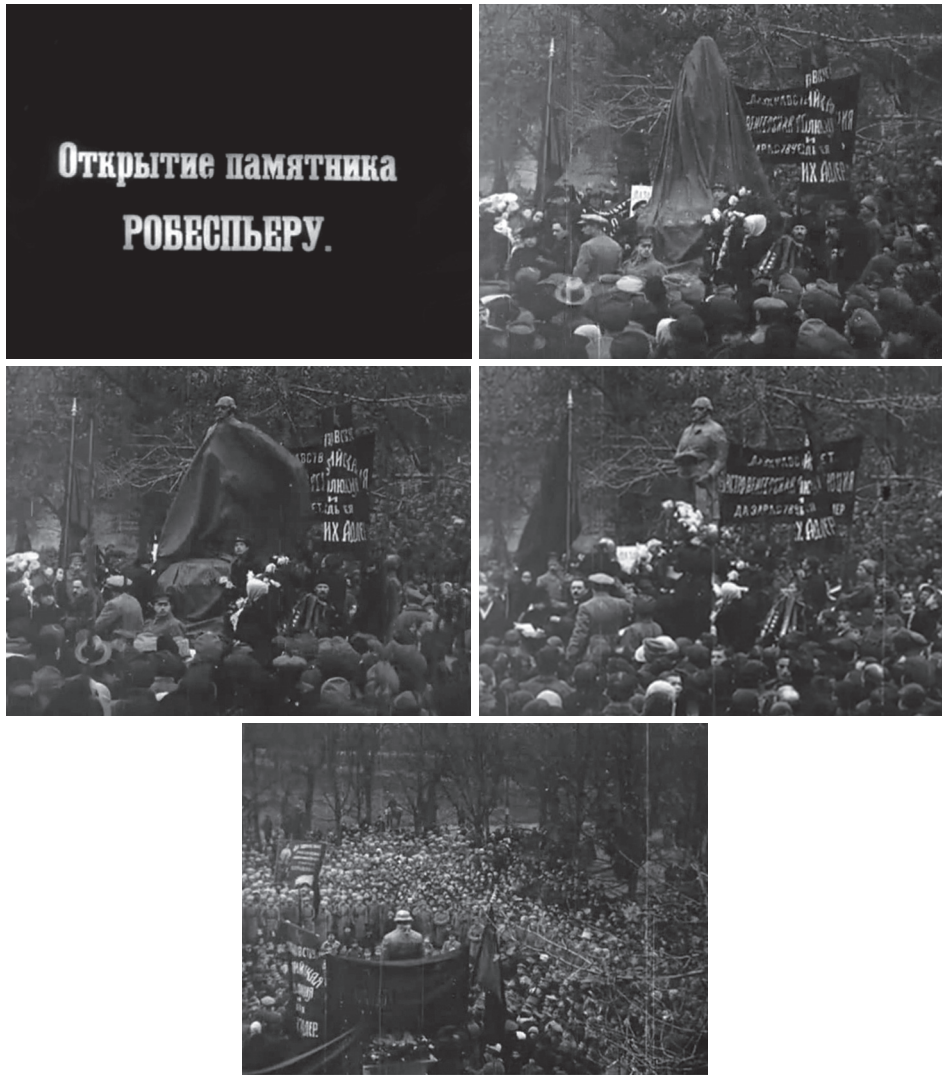
3 Boris Agapov em *Literatournaia Gazeta* (citado por Vertov em sua conferência na Associação Internacional dos Teatros Revolucionários, em abril de 1935, “Como nasceu e se desenvolveu o Cine-Olho”, na qual cita igualmente Ehrenburg [1927], que insiste sobre a noção de “alfabeto cinematográfico” nos *kinoks*).

mudar o mundo. Cada vez que a pressão dos acontecimentos exige, o cinema documentário (no mais das vezes, militante) reencontra uma pequena parte de suas exigências e a referência a Vertov revém: na crise econômica de 1929 na Europa (Ivens, Stork), nos Estados Unidos (Hurwitz, Strand, Lorentz), nas guerras de liberação pós-1945 e nas lutas anti-imperialistas (Ivens novamente, Vautier, de Antonio, Alvarez), em 1968 (Godard, Marker, Kramer), nos anos 1970-2000 entre contracultura e lutas urbanas (Van der Keuken, Farocki), nas lutas de liberação (o coletivo sírio Abunaddara)...

É por isso que os textos de Vertov ganham muito ao ser recontextualizados e relacionados às controvérsias, tendências, polêmicas, nas quais eles vieram à luz; porque essas discussões não cessam de *inquietar* a história do cinema e, mais ainda, o nosso presente. Sob esse ponto de vista, Vertov nunca deixou de “assombrar” o cinema, depois a televisão e hoje em dia as formas fragmentadas, plurais, de usos dos sons e das imagens – algo próximo ao que ele tinha chamado de “suas aspirações”. À primeira vista, parecemos banhados num “vertovismo” generalizado: instantâneos, montagem, colagem, disparidade, criação de redes, reprises, ensaios, variações; tais traços do cinema de Vertov fermentaram as práticas contemporâneas. Mas seria ter uma visão mutilada do autor e de sua obra não ver nela senão jogos formais ou a antecipação da suprema habilidade que as novas tecnologias colocaram a partir daí à disposição de cada um. Muito mais necessário e urgente é estimar as exigências a que as técnicas de Vertov respondiam em sua obra. O contraste, nesse caso, é surpreendente. A utopia vertoviana é alcançar uma comunicação generalizada entre os povos da terra, da qual, segundo ele, procederá inevitavelmente uma mudança social, a aurora de uma outra sociedade. Tal perspectiva, que ele compartilha com alguns visionários de seu tempo, como Elie Faure e Léon Moussinac – para quem o cinema ainda não nos teria dado nada, sendo inteiramente promessa de futuro –, faz de Vertov um teórico dos meios de comunicação, mais ainda que do cinema, mesmo em sentido amplo.⁴

Evidentemente, o “retorno” dessa utopia em assujeitamento generalizado, por via dos aparelhos conectados que hoje asseguram a cada um a possibilidade de responder imediatamente, a qualquer hora do dia e da noite, a seu empregador, a seu sócio, a seu cliente, ou às autoridades de controle, de cobrança, de localização, diz muito sobre a diluição do político que outrora a tornou possível.

4 “Amplitude”, aliás, singularmente reduzida quando a vemos abranger apenas as galerias de arte e os museus.



Numa breve chamada de noticiário que informa sobre a inauguração de uma estátua de Robespierre em Moscou, em 1918, pode-se apreender a arte da montagem segundo Vertov e seus operadores (porque a montagem começa até mesmo no processo de observação): o primeiro quadro (ou plano) é um quadro próximo e à altura da estátua, dominando os espectadores. A estátua ainda está coberta por panos. O plano joga com a estranheza do objeto, depois com a dinâmica de seu desvelamento, na qual os panos são transformados em bandeira e então se dá a emergência do dirigente revolucionário. O segundo plano, tomado com maior distância e em *plongée* (plano “mergulho”), faz o ponto de vista girar 45° e oferece

uma sorte de contracampo que faz entrar em cena o povo, perante a estátua de costas, a qual não domina mais a multidão, parecendo a ponto de se perder nela (*Kino-Nédélia*, 19 de novembro de 1918). Existe uma fotografia dessa cerimônia tomada a uma distância um pouco maior, no mesmo eixo que o primeiro plano do filme (no catálogo *Paris-Moscú 1900-1930*, Paris, Centre Pompidou, 1979, p.321). Essa estátua de Robespierre, em gesso, obra de Béatrice Sandomirskaia, foi destruída durante a noite por desconhecidos (ver *Le Miroir*, n.287, 25 maio 1919, p.8). Ela conheceu uma segunda versão em 1920.



Le Miroir, 25 maio 1919. A primeira página dessa revista ilustrada mostra o monumento de Nikolai Kolli, *O canto vermelho* [Le coin rouge], instalado na Praça da Revolução em Moscú em 1918. A página 25 mostra diversos adornos picturais diante dos monumentos moscovitas e, embaixo, à esquerda, a base onde se encontrava a estátua de Robespierre.

Vida e obra de Vertov

David (Denis) Kaufman, irmão mais velho de Moisés (Mikhaïl) e Boris, todos filhos de Abel, bibliotecário, nasceu em 2 de janeiro de 1896 em Bialystok (hoje ao nordeste da Polônia, mas antes sucessivamente prussiana, lituana, russa, alemã e bielo-russa), cidade onde a comunidade judia sofreu massacres em 1906, e depois outros, terríveis, em 1941 e 1942. Os três irmãos frequentam a escola russa e mudam seus nomes naquela ocasião. Num texto tardio, Vertov evoca seus anos de juventude, seu gosto pela literatura romanesca, de ficção científica e de vulgarização científica, pela poesia, assim como sua impaciência na escola e seu foco em técnicas rítmicas mnemônicas. Parecendo ter lido bem cedo os futuristas italianos e russos, e inscrito no conservatório, apaixonou-se pela música de

Alexandre Scriabine, apóstolo da sinestesia, próximo do marxismo de Gueórgui Plekhánov e, ao mesmo tempo, colaborador de Serge Diaghilev nos Balés Russos. Em 1915, fugindo da invasão alemã, a família Kaufman parte para Moscou. Em 1919, após a guerra, Boris vai com seus pais à Polônia e depois a Paris, em 1926-1927;⁵ Mikhaïl é convocado durante a guerra civil e Denis, escrevendo poemas e adotando o nome de Dziga Vertov, o “pião que roda”, começa os estudos de Psiconeurologia em Petrogrado. Seu interesse, nesse momento, concentra-se sobretudo nos sons, nos barulhos e nas palavras que ele se esforça em editar com a ajuda de registros em um gramofone. Seus poemas (“Tic-Tac”, “Start”) dão testemunho desse interesse “barulhento”. Em maio de 1918, Mikhaïl Koltsov, jornalista bolchevique responsável pelo Comitê de Cinema [Kino-komitet] junto ao Comissariado do Povo na Instrução Pública [Narkompros], compromete-se a escrever os intertítulos das fitas de atualidades. Tendo se tornado responsável pelo departamento, Vertov é encarregado da *Kino-Nédélia* (a semana cinematográfica) no final do ano. Realiza em seguida filmes mais abrangentes, montando elementos de noticiários à procura de sínteses históricas (*O aniversário da revolução* [Godovchtchina revolioutsii] e *História da guerra civil* [Istoria grajdanskoï voïny. Istoritcheskaïa khronika]). Retornando do front, Mikhaïl, que se interessara por fotografia antes de Vertov e trabalhara no serviço fotográfico do Exército Vermelho, é contratado como operador no serviço de notícias (1922), e os dois irmãos, assim como Ivan Beliakov (operador, desenhista, encarregado dos intertítulos e diagramas), formam o “soviete de três”. A montadora com a qual Vertov então trabalha, que é também sua companheira, Olga Toom, pianista de formação, é próxima de Kroupskaïa, esposa de Lênin. Em seguida, Elizaveta Svilova, montadora no Goskino, ao descobrir o *Kino-Pravda*, logo se dirige ao “soviete de três”, para a ele aderir. Ela se torna assistente de direção, montadora, portanto correalizadora de todos os filmes de Vertov, e com ele divide a vida, velando, após sua morte, em 1954, por seu espólio artístico até 1975, quando ela por sua vez falece.

Ao “soviete de três” sucedem então os *kinoks* – que significa os “cineolhos” –, de que participam principalmente Vertov, Svilova, Kaufman, Béliakov, Kopaline, Lemberg, Léonovitch, Zotov, Koudinov, Kagarlitsky, Bouchkine.

Os primeiros anos de atividades são profícuos: após as 43 edições do *Kino-Nédélia*, vêm os 23 números do *Kino-Pravda*, entre 1922 e 1925, os 57 do *Goskino-kalendar* e numerosos filmes paralelos, inclusive um primeiro longa-metragem de 6 bobinas, *Cine-Olho – Primeira série do ciclo: “A vida em flagrante”* [*Kino-Glaz – Pervaïa seria tsikla: Jizn ’ vrasplokh*, 1924]. Esse coletivo em torno de Vertov procura se tornar uma organização de massa com correspondentes em toda a URSS, segundo um modelo reticular que corresponde às ambições de

5 Ele terá um papel importante no documentário francês, como diretor e cinegrafista, antes de deixar a França pelo Canadá no momento da invasão alemã, depois pelos Estados Unidos, onde fará carreira de operador chefe.

conectar todos com todos. A noção de *autor* é, portanto, algo a reconsiderar no caso de Vertov, que ocupa vários lugares e coordena um conjunto de atividades, organiza materiais frequentemente recolhidos pelos operadores sem que ele esteja presente (muito embora tenha viajado bastante, à maneira de um repórter ou de um “cine-explorador”, num primeiro momento): Vertov se autodenomina muitas vezes “instrutor”, “guia de filmagem”, “coordenador de trabalhos”.

A perspectiva política e social dos *kinoks*, a qual encontra certo apoio, durante um período, no seio das instâncias do Partido Bolchevique – no qual Vertov conta com aliados como Mikhaïl Koltsov, Kirill Choutko –, não pode, porém, se implantar nas proporções desejadas. A rede de correspondentes locais, as ligações com o estrangeiro que ele preconiza não se realizam, à exceção de alguns “círculos do Cine-Olho”; tampouco, *a fortiori*, o Departamento da Crônica, tal qual ele o imaginava: são de fato alternativas ao sistema em vigor, negociadas com objetivo político, o que Vertov e seu grupo concebem. Os antagonismos e as hostilidades no cerne da administração do cinema, que dá prioridade ao filme encenado, ao entretenimento financeiramente rentável ou à propaganda divertida, obrigam-no a reduzir tais aspirações e a redirecionar seus projetos de modo mais pessoal nos filmes “sinfônicos”, filmes-mundo que cobrem todas as atividades do país, o crescimento de uma região, articulam as conquistas do socialismo com a luta de classes nos países capitalistas, evocam figuras históricas ou quase alegóricas.

Em seus médias ou longas-metragens, cresce a ambição de elaboração de uma “cinelíngua”, sempre fundada sobre os “fatos” que são os “cinetijolos”, as visões documentais, mas organizadas segundo estruturas mais e mais complexas (construção): *Avante, soviète!* [Chagaï, soviète!] e *A sexta parte do mundo* [Chestaia tchast mira] em 1926, *O décimo primeiro ano* [Odinnadtsaty] em 1927-1928, enfim, em 1929, *Um homem com uma câmera* (último filme mudo e também o último em que Mikhaïl Kaufman é o *cameraman*), que é uma espécie de manifesto filmico, a culminação da poética vertoviana dos anos 1920 (um filme sem intertítulos, sem roteiro, sem atores e cuja câmera é ela mesma uma personagem, bem como a mesa de montagem e o aparelho de projeção). A “cinelíngua” não deve ser tomada ao pé da letra: trata-se, antes de tudo, de uma cinelíngua e da reivindicação de um espaço significativo que não seja subserviente às artes existentes, que se situe naquilo que os dispositivos de gravação e a montagem possibilitam. Diz Vertov:

[Em primeiro lugar,] *O décimo primeiro ano* está escrito na mais pura língua cinematográfica, na língua visual. *O décimo primeiro ano* é concebido pela percepção visual, pelo “pensamento visual”. Em segundo lugar, *O décimo primeiro ano* é escrito pela câmera na linguagem documental, na língua dos fatos registrados sobre a película. Em terceiro lugar, *O décimo primeiro ano* é escrito na língua socialista, na língua da decifração comunista do visível.⁶

6 “Intervenção na discussão da ARK (sobre *O décimo primeiro ano*)”, em 1928.

Contudo, desde *O décimo primeiro ano*, justamente, Vertov teve de deixar Moscou e o Goskino, pelo qual trabalhou praticamente desde 1918, devido a desacordos e dificuldades que se lhe impuseram (ligados à maneira pela qual ele interpretou a encomenda do Gostorg [Comércio do Estado] ao Goskino na *Sexta parte do mundo*), à recusa quanto à criação de um estúdio do filme não encenado [neigrovoï]. Ele vai então à Ucrânia, onde a VUKFU é mais acolhedora (também com relação a Mikhaïl, que lá realiza seu filme *Primavera* [Vesna], em 1929, depois de ter brigado com o irmão). É nesse período que Vertov obtém um reconhecimento internacional, em particular na Europa, pela qual ele viaja levando *Um homem com uma câmera*, participando de manifestações de arte de vanguarda, como a exposição *Film und Foto*, de Stuttgart, cujo pavilhão soviético é devido a seus amigos El Lissitzky e Sophie Küppers. Siegfried Kracauer dedica-lhe um artigo elogioso no *Frankfurter Zeitung*, em que o opõe a Walter Ruttmann, cujo *Berlim: sinfonia de uma metrópole* [Berlin: die Sinfonie der Großstadt, 1927] domina então o documentário artístico. Em seguida vai a Paris, onde Léon Moussinac e uma parte da crítica francesa o celebram.

Ele então começa seu primeiro filme sonoro, que irá uma vez mais abalar os lugares-comuns na matéria. De fato, com *Entusiasmo: a sinfonia de Donbass* [Entuziazm: Simfoniya Donbassa], iniciado em setembro de 1929, mas que sai em 1931, Vertov inaugura o registro de sons com o qual sonhava desde os anos 1910 e que tinha começado a experimentar no seu “Laboratório do ouvido”, em 1916-1917: sons industriais, barulhos da natureza, fanfarras, gritos da multidão, rádio, música, sinos, sem hierarquia mas sob uma construção rigorosa... Grita-se na “cacofonia do Donbass”, segundo as palavras de um dirigente do Partido Bolchevique, Karl Radek, na *Izvestia*.⁷ O filme, em compensação, vai embalar Charles Chaplin, László Moholy-Nagy, Hans Eisler e muitos críticos, entre os quais Léon Moussinac na França.

É lá que têm lugar, entretanto, senão o canto do cisne, ao menos os últimos momentos ascendentes de Vertov, que desde então encontra mais e mais obstáculos para implementar seus projetos. O sucesso de *Três cantos sobre Lênin* [Tri Pesni o Lenine, 1934], reconhecido, não sem dificuldade, pelas autoridades, é emblemático dessa situação. A Mejrabpom o produz; todavia, essa casa de produção, de capital misto soviético-alemão (o Seguro Operário Internacional), desaparecerá pouco depois, não apenas porque a chegada do nazismo na Alemanha arruína toda possibilidade de coprodução com esse país, mas porque ele é alvo de críticas constantes e ataques de tipo ideológico, desde o fim da NEP e o evento da “Se-

⁷ Cf. Radek (1931). O artigo foi traduzido no *Monde*, o semanário cultural e político de Henri Barbusse, de 5 dezembro de 1931, precedido por um artigo do crítico Georges Altman (1931), o qual considerou o filme um fracasso. Em seu artigo, Radek opunha a *Donbass* o filme de Kozintzev e Trauberg. *Só* [Odná], do qual se exigiam modificações por causa do uso do som, e *Entusiasmo*, que pôde ser distribuído sem dificuldade, apesar da “cacofonia” da banda sonora. Ele concluiu que aquele era o “exemplo do que não se deve fazer em matéria de propaganda”.

gunda Revolução”, que envolve o Plano Quinquenal e a estatização generalizada da economia. Se, por um lado, esse filme sobre Lênin se impõe, tornando-se um “clássico” das projeções para soldados e estudantes da escola primária, por outro ficou sujeito a constantes rearranjos até 1970, para se adaptar à conjuntura imediata.⁸ Com esse último “sucesso”, Vertov tenta mostrar que seu trabalho se insere na nova problemática estética e política do “realismo socialista”. Depois de ter enumerado toda uma série de apreciações lisonjeiras, colhidas entre escritores, russos e estrangeiros, e entre jornalistas, Vertov cita Fevralski na *Literatournaia Gazeta*:

Três cantos sobre Lênin é uma obra derivada de um autêntico domínio artístico. Defende uma arte do realismo socialista e prova que o realismo socialista encontra uma expressão suficientemente impressionante, inclusive no cinema sem fábula (o que não significa sem ASSUNTO).⁹

Vertov se esforça por inserir toda sua trajetória nessa lógica, a fim de legitimá-la: “Permitam-me concluir com essas palavras que atestam o realismo socialista de *Kino-Pravda*”.

Ele não abre mão de postular a integridade do seu itinerário, desde o primeiro *Kino-Pravda*, e chega a afirmar que, naquele momento, seu objetivo já era a busca da “verdade”:

Primeiramente, o *Kino-Pravda* incorpora esse objetivo, em direção ao qual não só seus 23 números foram filmados, mas, de maneira mais ampla, todas as obras do *Cine-Olho*. Em segundo lugar, os processos do *Cine-Olho* foram usados para produzir esses números. Em terceiro lugar, [...] o filme *A vida em flagrante* (1ª série do *Kino-Glaz*) foi justamente um experimento no campo do cinema-crônica, utilizando cinemétodos para responder ao mesmo objetivo, ou seja, elucidar a verdade. (Vertov, 1934)

Contudo, somente quatro anos depois sai seu próximo filme, *Berceuse* [*Kolybelnaia*, 1937] e dois filmes sobre Sergei Ordjonikidze, que devem ser descritos como “stalinistas”. O resto de sua vida se confunde com uma enumeração de projetos não realizados e filmes menores ou estritamente enquadrados pelos padrões de noticiários, dos quais podemos destacar *Três heroínas* [*Tri geroini*, 1939], especialmente interessante durante a guerra. Até sua morte, em 1954, as

8 Em 1938, a evicção de tal ou tal dirigente bolchevique, que se deduz das imagens funerárias de Lênin, aumenta a referência a Stálin como sucessor “natural” de Lênin, no contexto da Guerra Civil Espanhola e do pressentimento de uma guerra mundial. Após a desestalinização, Svilova expurga do filme a presença de Stálin.

9 Maiúsculo no original.

tarefas que lhe foram confiadas eram subalternas, de modo que ele conheceu um verdadeiro ostracismo.¹⁰

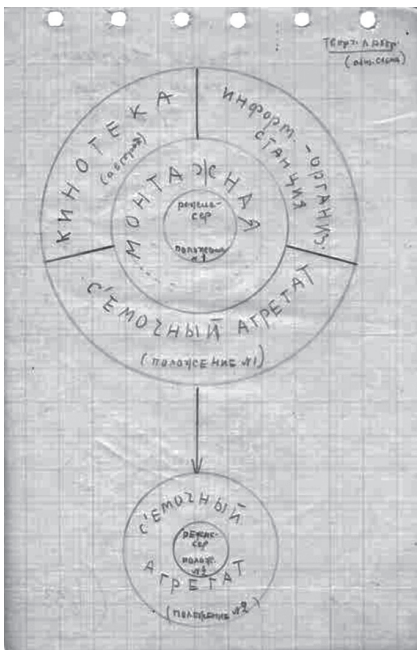
Como se pode ver em seus textos, Vertov, no entanto, nunca abdicou da crença num cinema de crônicas que pudesse desempenhar um papel social real, de unir as sociedades. Até os últimos escritos, em sua maioria não publicados, ele polemiza com aqueles que distorcem suas ações, reexamina a história percorrida e defende novas práticas, possíveis graças ao desenvolvimento tecnológico.

Desse ponto de vista, deve-se prestar atenção tanto no Vertov “ideólogo de sua arte” e agente de seus filmes quanto no Vertov organizador das condições de produção do cinema. Vimos que a administração, as instituições do cinema, a partir do momento em que Vertov não tem mais apoio dentro do Partido Bolchevique, respondem a suas demandas com recusa atrás de recusa, quando se trata não só de projetos de filmes, mas também das suas propostas de “cine-estação experimental” e do “laboratório de criação”. Conforme constata, “a contradição entre as formas de organização da produção que nos foram prescritas e nossos projetos de criação reduziu, afinal de contas, todos os nossos esforços a zero”; “por mais que multiplicássemos nossas experiências, o resultado permaneceria sempre o mesmo” (Tode, 2006). Ele então reivindica muito cedo a possibilidade de praticar outro *modus operandi*, diverso dos padrões vigentes – isto é, da montagem por cortes, da divisão das tarefas em setores isolados um do outro, da eliminação das falhas, da dispersão das competências etc. Vertov não deixa nunca de visar uma outra organização do trabalho, que concebe, de um lado, como coletivo, e de outro, como contínuo, ininterrupto e, enfim, interativo. Como podemos ver num determinado número de esquemas que traçou nos anos 1930 e 1940 (proposições igualmente transformadas em letra morta), em toda essa parte da empresa vertoviana posta em evidência até aqui o conjunto de operações técnicas, de organização social da produção, de difusão dos filmes e dos modos de representação que propõem é visto como um dispositivo global subsumido pelo termo bogdanoviano “organização”, que é inseparável tanto de suas posições “estéticas” quanto de sua perspectiva política. Esse dispositivo se define, afinal, em termos simultaneamente sociais (os objetivos do seu cinema, a função que Vertov lhe atribui, os vínculos que preconiza entre os espectadores – os espectadores entre si e os espectadores com os produtores) e políticos (a transformação da percepção, a união dos proletários do mundo inteiro).

Essa “organização”, que diz respeito a todo o processo, estabelece um novo tipo de relação com as máquinas, com os dispositivos (a câmera, a moviola, o microfone), bem como com os elementos que os compõem (lentes, manivela

10 Ver em particular o texto “Il était une fois un réalisateur”, inacabado. Em 1945, Vertov enumera em seu jornal, depois de ter evocado o destino de Maïakovski, que “um dia não resistiu”, as dificuldades que ele encontrou a partir de *Quatro canções para Lênin*, quando seus filmes eram “destruídos por cortes e remontagens”. “Um piano não é um sofá, mas pode-se dormir nele. De todo modo, fazer isso não é utilizá-lo por seu justo valor”, e conclui: “Trata-se de utilizar Vertov por seu justo valor, e não acessoriamente” (Vertov, 1972, p.362-363).

etc.), com seus respectivos efeitos em termos de representação (câmera lenta, câmera acelerada, *split-screen*...) e ainda diz respeito a seu arranjo, levando à inserção dos filmes em determinados círculos sociais, encontrando ecos entre grupos constituídos (pioneiros, clubes de trabalhadores, coletivos de agricultores [kolkhozianos]), o que faz despertar entre eles uma atividade que, por sua vez, nutre a atividade produtiva. Desse ponto de vista, a palavra *agregat* (em russo), que aparece na expressão *s'emotchnyi agregat* – dispositivo fotográfico –, é sintomática desse desejo de reordenação.¹¹ Num primeiro projeto para organizar um laboratório de criação (1936, nº 1),¹² o plano radioconcêntrico dispõe no centro o espaço reservado ao diretor; no segundo círculo, o espaço da montagem; depois, no terceiro, o da filмотека, da estação de informação e de logística, e do dispositivo fotográfico que, num corte que o detalha, duplica o círculo com o espaço do diretor no centro e ao redor do dispositivo fotográfico, que um segundo esquema (1936, nº 2 em Tode, 2006), por sua vez, detalha, fazendo entrar ali: gerador de eletricidade (no centro), equipamento de iluminação, laboratório móvel de edição, equipamento de captação sonora, equipamento de filmagem muda e, no último círculo, uma sala de montagem móvel, veículos (bicicleta, carroça), uma torre móvel (ou guindaste) e outros equipamentos específicos.



11 Agregat designa uma “junção” [assemblage] de duas ou mais máquinas de tipo diferente para um trabalho comum (“ligas para colheita” [agrégat de moissonnage]).

12 Conservado nos fundos Vertov do Filmmuseum de Viena, catálogo V.131 (Tode, 2006, p.197). Trata-se de uma proposição feita no estúdio da Mejrabpom (que seria fechado naquele mesmo ano).

Desde 1922, Vertov constata, porém, que as instalações existentes não estão adaptadas, o material não serve, a organização do trabalho é inadequada. O *Kino-Pravda*, diz ele, é um automóvel, um aeroplano “atado a uma correia”. Em 1923, um “projeto de reorganização do *Kino-Pravda*” preconiza a criação de uma primeira cine-estação experimental, ligada ao Instituto Central do Trabalho (TSIT), de Alekséi Gastev, e ao Instituto de Estado da Cinematografia (GIK, a escola de cinema que se tornará a VGIK). Essas propostas organizacionais são concebidas num modelo funcionalista (Gastev promove o estudo científico do trabalho, a mecanização dos gestos, a biomecânica, com controle, ficha, avaliação) e de um modo bastante diretivo em relação aos espectadores, que “devem se educar diante da tela luminosa”, porque reina uma “cegueira das massas”: “No dia em que todos os trabalhadores tiverem capacidade para enfrentar a vida de uma maneira clara e legítima, eles tomarão o poder” (1924). Visão influenciada pelo modelo do partido de vanguarda, tal qual os bolcheviques o conceberam, e que as circunstâncias da guerra civil, a necessidade de mobilizar pela propaganda não abrandaram, fazendo do Cine-Olho “[a] contribuição [do cinema] para a revolução proletária mundial”: “o Estado e o Komintern ainda não compreenderam que, apoiando seriamente o *Kino-Pravda*, podem nele encontrar um novo porta-voz, uma rádio visual para o mundo inteiro”.

No primeiro esquema imaginado, as encomendas das várias instituições de produção reúnem-se no Cine-Olho, que, por intermédio dos operadores que pertencem ao grupo, as redistribui para as várias regiões ou para lugares importantes (barragens, usinas, minas). É um diagrama arborescente, substituído mais tarde por um plano radioconcêntrico. Este, mais complexo que o primeiro, induz movimentos tanto centrífugos quanto centrípetos; os círculos mais distantes do centro criam um movimento reverso, que irriga o dispositivo até o lugar da “coordenação”, no qual se elabora, *in fine*, o filme. Gradualmente, a importância dos correspondentes locais, os cinecorrespondentes, a formação de “círculos do Cine-Olho”, fazem evoluir para um plano reticular em que as interações adquirem cada vez mais importância, inclusive as interações com os espectadores. Nos círculos, clubes – onde se organizam debates e relatórios sobre as relações com outros círculos – emergem os cineobservadores que redigem os jornais-murais de cinema ou de fotografia, reagrupando observações sobre assuntos diversos (foto-observações ou cineobservações) que podem ter lugar no *Kino-Pravda* e no *Kino-Glaz*. O desenvolvimento de cinetrens, cinebarcos, cinecarroças ou cineautos permite uma difusão diferente daquela das salas e oferece um vasto campo de observação e de retorno, por parte dos espectadores, com relação aos assuntos tratados. Os camponeses localizam erros concretos em representações (em particular quando se trata de atores mimetizando gestos de trabalho) ou, assistindo aos agit-filmes (peças curtas), que deveriam lhes fornecer modelos de conduta, tomam-nos por uma espécie de teatro de *guignol*, que não lhes interessa, ao passo que a visão de um trator ou de uma máquina agrícola imediatamente os mobiliza.

O mesmo ocorre com os trabalhadores da indústria têxtil, que dão pouca trela para os filmes de propaganda, mas se interessam pelos filmes sobre metalúrgicos, nos quais podem ver novas práticas, formas de organização etc.

O chefe da estação ou kinok-piloto (cérebro estratégico) se torna coordenador,¹³ e a perspectiva de ver uma transmissão a distância das imagens (como no rádio) leva a imaginar seu papel de kino-engenheiro, encarregado dessa difusão.

Num texto de 1924, uma intervenção num debate público sobre “arte e vida cotidiana” (formulação à qual, desde o início, Vertov diz preferir em relação à “vida cotidiana e sua organização”),¹⁴ ele evoca “a rede incessantemente crescente de correspondentes operários e camponeses” que constitui

a garantia de que o trabalho [de cine-exploração e de verificação da realidade pela câmera] será efetivo e não ilusório, que o campo de exploração será suficientemente largo e profundo, que a câmera poderá refletir na tela, numa forma condensada, o estado de espírito e a energia das massas.

Em 1928, em uma discussão na ARK, Vertov enfatiza o papel dos exploradores (ou cineinformantes exploradores) que, “enviados aos locais, mandam seus relatórios”. Ele recomenda, enfim, produzir maciçamente filmes com base na cinecorrespondência, com objetivo de construir o coletivo como autor, de fazer nascer uma direção coletiva. Todas essas propostas foram recusadas pelo Goskino ou pelo Sovkino.

A Cinefábrica de fatos (*Pravda*, 24 de julho de 1926) deveria permitir uma centralização de todas as formas não encenadas de filme, naquele momento isoladas, dissociadas e dispersas: armazenamento de crônicas, produção de filmes científicos, de cinejornais, de *Kino-Pravda*, estúdio de filmagem de imagens sobre imagens, produção de grandes filmes Cine-Olho, remontagem e adaptação de *Kulturfilms* estrangeiros, produção de filmes “épicos”, como *A sexta parte do mundo*. Tudo isso no mesmo lugar do cinelaboratório e do armazém de filmes não encenados.

As propostas de organização ficam mais claras nos esquemas detalhados de 1936, fazendo eco ao seu texto coetâneo “Propostas para organizar um laboratório de criação”.

Para mostrar na tela o comportamento dos homens, “boas intenções” não são suficientes, é necessário “um trabalho de decifração e ordenação, com métodos de

13 Função que Sergei Tretiakov atribui igualmente ao escritor, em seus relatos aos correspondentes operários e camponeses, na literatura de reportagem que ele preconiza (cf. Tretiakov, 1976).

14 Vertov encontra, nesse ponto, a doutrina de Aleksandr Bodgadov, mas também a do teórico construtivista Boris Arvatov, que encarrega a arte de dar forma ao material da vida cotidiana conforme a destinação e o funcionamento de um dado objeto (ver “Organizatsiia byta”, *Almanakh Proletkoulta*, Moscou, 1925, apud Bowlt, 1989, p.44).

organização”, é necessário “deixar nossa torre de marfim e voltar à terra para nela conduzir o trabalho preliminar que permitirá montar adequadamente tal empresa, distribuir as forças adequadamente, organizar de modo apropriado o lugar de trabalho, usar dispositivos e máquinas adequadamente”.

Uma referência ao stakhanovismo indica que as propostas se inscrevem na ideologia do Plano Quinquenal e dos princípios diretivos da economia soviética: trata-se em particular de evitar o desperdício, de obter uma maior eficiência para uma melhor produtividade.¹⁵ Porém, os princípios de organização, alinhados aos de 1922-1923, respondem acima de tudo à possibilidade de fazer operações técnicas que atendam aos propósitos de gravação dos fenômenos naturais, dos fatos e de sua montagem subsequente, sobre os planos de som e de imagem. O som em particular traz toda uma série de novas exigências (o instantâneo, a captação ao ar livre, a sincronização) que têm correspondência no plano dos aparelhos e dos dispositivos técnicos (registro em uma película à parte ou na mesma das imagens, fonte elétrica móvel), sem falar das experiências com novos materiais (películas mais sensíveis, lentes, filmagem em recinto fechado, filmagem noturna sem recurso a gerador elétrico, filmagem remota secreta etc.).

Mas os obstáculos ao bom desempenho das operações de edição permanecem: impossibilidade de conservar na película, de um filme para o outro, os documentos do autor filmados com antecedência; ausência do direito de refazer; ausência de um lugar permanente para um trabalho ininterrupto de edição; necessidade de recomeçar uma, duas, três vezes o que foi achado e realizado previamente; impossibilidade de conservação dos caminhos de edição numa filmoteca de autor.

Outro obstáculo igualmente espinhoso está na impossibilidade de treinar, formar e manter pessoas com experiência. Quando o filme termina, todos são mandados de volta para outras tarefas e é necessário recomeçar do zero, a cada vez, a preparação de pessoal especializado para o trabalho tal qual concebido por Vertov.

Dentro do quadro do laboratório, o operador, o engenheiro de som, o diretor, o assistente, o pesquisador de informações, o organizador e os outros colaboradores se aperfeiçoarão filme a filme, de um modo contínuo. Suas habilidades evoluirão de modo contínuo, o que permitirá apressar a produção artística, em vez de retardá-la. Esse laboratório de criação colocará um ponto final na destruição do trabalho que conduzimos para a formação de um pessoal especializado, assim como fará cessar a aniquilação irrefletida de nossas imagens e de nossas composições de montagem.

15 Notemos que, no mesmo momento, Lev Kouléchov faz, ele também, propostas visando a eficácia e a economia, com sua teoria dos “ensaios” (cf. Kouléchov, 1990).

Planeja-se distinguir assim: um centro de filmagem adaptado, móvel, autônomo etc.; um centro de montagem permanente com uma filmoteca; um centro de coleta de informações baseado num sistema de observações contínuas; a possibilidade de trabalhar não em um filme isolado, mas sobre séries de temas, começando simultaneamente a redação do roteiro, a filmagem, a montagem com a observação das ações, do comportamento e do que está à volta do assunto filmado; criar uma série de modelos para os vários gêneros cinematográficos de “crônica”; aumentar o número de filmes-modelo para melhorar a qualidade e reduzir orçamentos e gastos; eliminar o desperdício de película gravada, através de um processo ininterrupto de produção sobre vários temas; eliminar, enfim, os períodos de ócio tecnológico. O que atravessa todas essas propostas de organização da produção e da distribuição dos filmes é a ideia de criar um processo de trabalho contínuo (as capacidades visadas vão todas nessa direção: pessoal permanente, meios disponíveis, capacidade de responder às urgências, reciclagem de filmagens etc.); é, de modo correlato, o princípio de uma recepção coletiva contínua, de modo a iniciar uma transformação da percepção do público. E, por fim, uma interação entre recepção e realização. Trata-se, portanto, de uma transformação profunda dos dispositivos cinematográficos criados pelo poder soviético, com os quais Vertov não está satisfeito: ele não pretende se submeter, tampouco compor com tais dispositivos, e sim substituí-los por outro modelo.

A essa organização que compreende edifícios, estúdios, escritórios, laboratórios, um conjunto de enunciados de tipos diversos (proclamativos, prescritivos, jurídicos, ideológicos etc.) e, afinal, um tipo de sistema de relações (produção/distribuição/difusão/recepção) vetorizado, os *kinoks* e Vertov opõem, termo a termo, um conjunto de disposições alternativas, por via de outras formas de discurso (manifestos, artigos, declarações, intervenções em debates etc.), que enunciam princípios, desenvolvem projetos e experimentam posições e exigências por via de arranjos arquitetônicos (sala de montagem, escritório de coordenação, depósito, filmoteca etc.) que atribuem lugares específicos aos agentes do processo. Trata-se de uma organização espacial, uma rede de relações (correspondências, círculos, clubes, exploradores, observadores, coordenador etc.) nos planos da produção e da distribuição, que apontam para uma economia geral, inclusive contábil, e para uma direção das ações planejadas: uma política.

Para se comunicar com um público novo (fazê-lo emergir, constituir-se), é preciso mudar as técnicas de produção, pluralizar as fontes por meio dos cinecorrespondentes, diversificar as instituições encarregadas da distribuição e mudar as formas de recepção dos filmes. As salas, presas a um modelo de filme, são mais conservadoras do que os clubes, os círculos nos quais se engendram práticas amadoras que podem se juntar ao esquema de observação e coleta, alimentando a estação experimental (transmissão, recepção, reversibilidade, noções que se refratam no nível básico do filme e em seu movimento descontínuo, intervalado – daí os movimentos lentos, os planos desenrolados em sentido inverso ao crono-

lógico, a aceleração, as sobreimpressões –, bem como no plano da transformação do cidadão em espectador consciente).

É necessário então distinguir em Vertov as potencialidades tecnológicas (o Cine-Olho quer mais, quer ver melhor que o olho humano; ele é perfectível, daí sua capacidade de transformar a percepção, mostrando outra coisa, e de modo diferente), o papel do “cérebro estratégico” do homem que dirige (decompõe e reconstitui os eventos visuais e disputa a superioridade que concedeu à câmera) e a consideração das necessidades das massas, seu “patrocinador” coletivo. A utopia de uma renovação da percepção – que, se nos ativermos aos manifestos, parece enunciada sobre a base única da natureza técnica do filme (olho sobre-humano etc.) – só é de fato concretizada no quadro de uma consideração das necessidades sociais e de uma política que responda ou participe de um combate pela emancipação. Como tal, apesar da aparente extravagância que se pode notar nessa utopia (ou de um certo caráter retórico), o Cine-Olho e o Cine-Verdade são “armas do Komintern”, na medida em que ele representa o instrumento de emancipação do proletariado internacional, conforme a convicção vertoviana.

Os debates no coração do cinema soviético

Ilya Ehrenburg (1927) tinha uma fórmula impressionantemente justa sobre a importância e o destino de Vertov: “É certo que Vertov será renegado e, uma vez renegado, será espoliado”. Em sua concisão, a fórmula é exata. Muitos, se não a maior parte dos cineastas soviéticos, têm uma dívida com Vertov e, não obstante, eles o rejeitaram, fingiram não entendê-lo bem, ou se amedrontaram em vista das consequências de suas orientações.

Vertov foi um dos primeiros cineastas soviéticos – isto é, ligados aos ideais da Revolução de 1917 – a investir a fundo e a imaginar um papel para o cinema à altura dos eventos e das transformações necessárias. Sua intransigência e sua retidão marginalizaram-no gradualmente porque nem os administradores do cinema, rotineiros, burocratas, nem os diretores de cinema que reivindicavam estatuto de artistas poderiam entendê-lo de todo.

Aos poucos ele perdeu, além de tudo, a escuta do próprio mundo político propriamente dito, do Partido Bolchevique, do qual seus apoiadores se dispersaram durante os anos 1920, deixando-o isolado, forçado a trocar a Rússia pela Ucrânia, a deixar seus projetos de organização de um cinema de informação e de comunicação, cuja extensão mundial ele viu se tornar cada vez menos praticável, ou mesmo aceitável. A despeito do seu leninismo proclamado, os cineastas que o elegem são os mais inclinados à pompa das reconstruções históricas ou ao entretenimento, tal qual um Alexandrov ou um Pyriev. O documentário e os noticiários (a “Crônica”), se sempre representam uma parte importante da produção soviética, sendo ao mesmo tempo instrumento de propaganda, informação e profilaxia, não têm a envergadura epistemológica que Vertov via neles, de certo modo “inventor” da televisão e da internet...

Debate com o construtivismo: Gan

Vertov ocupa, assim, um lugar duplamente particular na arena cultural soviética dos anos 1920-1930. Primeiramente, por ser um diretor de crônicas, e não de ficção – ainda que esta permaneça mais prestigiosa –; em segundo lugar, porque seu posicionamento quanto ao cinema de crônicas se distingue pela função que ele pretende que tal gênero assuma. Nessas duas “frentes”, ele é declarada e agressivamente *antiarte*: Vertov promoveu o “cinefato”, a montagem dos acontecimentos, defendeu a comunicação simultânea de todos com todos, e, para ele, a autonomia artística, a especificidade da obra de arte e o estatuto de criador são noções obsoletas no momento da sociedade socialista e da marcha para o comunismo. Nisso, ele se aproxima de certas vanguardas soviéticas: na pintura, na literatura, no teatro, não faltam desde a metade dos anos 1910 a proclamação do “fim” da arte e o mergulho no mundo social, da produção, da comunicação e dos hábitos cotidianos. Essa reativação radicalizada das doutrinas da “arte social” que tiveram lugar no fim do século XIX (cf. Roger Marx na França, por exemplo) e a intervenção dos artistas no mundo dos objetos utilitários levam o escultor Vladimir Tatline a reivindicar o título de artista-engenheiro e a entrar em uma fábrica de aviação; Alexandre Rodtchenko, a pintar os “três últimos quadros” e então passar à fotomontagem, ao grafismo dos cartazes e livros e à fotografia. Vertov, todavia, se quer ainda mais radical do que os protagonistas dessas correntes, cujo espírito “compromissado” ele denuncia. Para ele, o cinema – em sua acepção de meio de comunicação de massa, de ferramenta de decifração e transformação do mundo – suplanta as outras práticas artísticas, mesmo as engajadas na produção (Malévitch desenha chaleiras, Lissitzky, mobília, Stepanova, roupas, Maïakovski compõe slogans de propaganda). Ele está próximo a Alekséi Gan, desenhista gráfico e de objetos (designer), organizador de ações de massa e teórico¹⁶ que participa das discussões de fundo que ocorrem em 1921 no Inkhok, o Instituto da Cultura Artística, inicialmente (1920) dirigido por Kandinsky, e depois de este ter sido rejeitado pela maioria dos participantes, por Rodtchenko. Como o último, Gan pertenceu ao grupo dos construtivistas, com Stepanova, os Stenberg, Medounetski e Ioganson. O propósito do grupo era afirmar “a expressão comunista das construções materiais”, articulando a forma e a ideologia no cerne da Tectônica. Nos objetivos do grupo figurava “uma guerra implacável à arte em geral” e a denúncia do “desajuste da cultura artística do passado em relação às formas comunistas das obras construtivistas”.¹⁷ Além da Tectônica, Gan distinguia a construção (processo coletivo) e a feitura (tratamento do material) com o objetivo de propiciar uma nova funcionalidade pretendida, “do ponto de vista do

16 Alekséi Gan (1893-1940), próximo de Rodtchenko e Malévitch, escreve primeiramente em *Anarkhia*, em 1917-1918.

17 O programa do grupo dos construtivistas de Inkhok e, sobretudo, a transcrição dos debates terminológicos que eles tiveram entre si, figuram na obra de Magomedov (2013).

comunismo futuro”. Em 1922, em Tver, ele publica o trabalho *O construtivismo (Konstruktivizm)*,¹⁸ que retoma e sintetiza esse programa e essas discussões, inscrevendo-os explicitamente em uma abordagem marxista.¹⁹ O cinema não aparece então, a despeito do seu pertencimento ao mundo industrial, à esfera técnica e às funções coletivas (desviadas no “entretenimento”).²⁰

Em compensação, indica-se claramente que o teatro encontra sua superação nas ações de massa; a pintura, na “representação luminosa”, isto é, na fotografia; a escultura, num tratamento espacial do objeto; a arquitetura, na construção. No mesmo momento, El Lissitzky (1979) descobria em Berlim os trabalhos de cinema de Viking Eggeling, que estabelecem, escreve, “a invenção mais importante da arte ocidental desde o período cubista”. Ele fará um breve e forte necrológio desse diretor brutalmente morto em 1925, que “estudava as leis da composição espacial e do movimento, constitutivos das bases da tectônica” (p.191-193). Após tê-lo convidado, assim como seu “colaborador” Hans Richter, para participar da revista *Vechtch/Gegenstand-Objet*, que ele, El Lissitzky, lançara havia pouco com Ilya Ehrenburg;²¹ depois de ter colaborado com Eggeling na revista *G. Material zur Elementare Gestaltung*, editada por Richter e Werner Gräff, e que o próprio El Lissitzky imprimia, ambiciona trabalhar com Eggeling, insistindo no fato de que, além da superfície e do tempo, que são suas contribuições, era aconselhável introduzir uma terceira dimensão e “considerar a luz emanando do projetor não só como um meio, mas como um material” (El Lissitzky, 1979, p.192-193). Esse ponto não é sem importância, pois vê um dos elementos construtivos do caráter fílmico convergir com certas definições de material feitas pelo grupo de construtivistas do Inkhok: decomposição da luz, do espaço, do volume, da superfície e da cor.²²

Em seu livro, Gan criticou os “erros” dos companheiros Ehrenburg e Lissitzky, que partiram para o Ocidente levando “uma rica documentação: fotografias dos nossos trabalhos, um caderno de notas e um monte de impressões”, acusando-os de pretenderem “irmanar o construtivismo com a arte” ao ceder à “doença do Ocidente”, à “política de conciliação”.²³ Quando Gan, por sua vez, estabelece um nexa entre construtivismo e cinema, descobrindo o trabalho de Vertov, desloca, de fato, notavelmente a questão. É o caráter do cinema, de “máquina que

18 Traduzido em Conio (1987a).

19 A armadura marxista do texto é emprestada do livro de Boukharine (1969). Essa obra foi discutida em 1925 por Georg Lukács, que criticou seu “fetichismo da técnica” e a subestimação das relações de classe na abordagem de uma formação social histórica (in *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, v.11, 1925, tradução francesa in *La Pensée*, n.362, 2010).

20 Trata-se da “continuação técnica das capacidades humanas”, de próteses visuais, que são os binóculos e os telescópios, auditivas, o telefone, os desenvolvimentos das capacidades de se deslocar, com o motor, de saltar, com o aeroplano.

21 Ver o número 2-3, 1922.

22 Cf. Magomedov (2013, p.163). O trabalho sobre a luz como material terá um lugar central para Moholy-Nagy (1925; 1997).

23 Cf. Conio (1987a, p.444). A “conciliação” e as soluções “intermediárias” são igualmente alvos recorrentes de Vertov.

registra objetivamente os eventos”, o que ele apresenta em seus artigos na revista *Kino-Fot*, que funda em agosto de 1922. O cinema se lhe afigura então como uma atualização dos princípios construtivistas, quiçá como o meio de expressão construtivista por excelência: “O cinema como traço característico de nossa era industrial e o cinema como o meio de expressão são os únicos elementos de produção que podem organizar nossa consciência e ajudar a nos orientarmos no momento atual” (Gan, 2007, p.73).

O *Kino-Pravda* de Vertov representa “a verdadeira via do cinema”, que ele caracteriza como uma dupla tentativa, a da “pura montagem” e a da “junção de assuntos variados reunidos em um só conjunto de agitação social” (Gan, 1922; Tsivian, 2004, p.56). No panfleto “Viva a demonstração da vida!”, como em vários artigos do *Kino-Fot*, *Zrélichá*, *Ermitaj*, *Proletkino*, Gan (1923), expressa a doutrina vertoviana do “não encenado”, do “cinema-objeto” e do “fato” (Gan, 1924), conectando-a ao “método construtivista”. Para definir o que é “o construtivismo no cinema”, ele coloca o cinema no quadro da educação de massa e o confronta aos meios de informação e comunicação “rápidos, móveis, fiéis”, que são a imprensa, o telégrafo, o telefone ou o rádio, realçando a “informação visual” que só ele é capaz de prover, para “criar ligações sociais” com base na “percepção visual”. A afirmação é importante porque dá à imagem um lugar central, encarregando o cinema de “mostrar a realidade não como ela aparece aos olhos do cidadão, mas como ela é”, isto é, de mostrar os acontecimentos no “invólucro de sua aparência” (isto é, de modo identificável), sabendo, porém “desentranhar os nexos internos que os unem noutros planos” (Gan, 1928, p.80-82). Por assim dizer, Gan incumbe a montagem de articular os “cinefatos”, escolhidos e recolhidos, em uma imagem de conjunto apropriada para trazer o todo à consciência.

Sua defesa de Vertov e a proximidade que tem com ele não se separam da colaboração de Rodtchenko com os *kinoks*, em vários números do *Kino-Pravda* nos quais ele desenhou os intertítulos e sobre os quais exerceu uma influência definitiva.²⁴ Posteriormente, Gan acompanha Vertov e o apoia até a ruptura, ao que parece provocada por Vertov – o *casus belli* foi a realização por Gan de um primeiro filme, *Jovens pioneiros*, em 1924.²⁵ Mas a relutância de Vertov em ser “alistado” no grupo dos construtivistas sem dúvida também pesou decisivamente nessa ruptura.²⁶

24 Nikolai Izvolov (2016) dedicou recentemente um artigo às relações entre Vertov e Rodtchenko, centrado na questão da “palavra invisível” e na influência da colagem e da fotomontagem de Rodtchenko sobre Vertov. São os *Kino-Pravda* 7, 13 e 14, nos quais trabalhou diretamente com Rodtchenko. No número 14 aparece uma construção em madeira, suspensa e em movimento, de Rodtchenko, com a inscrição “Direção”.

25 *Ostrov lounych pionerov* [Jovens pioneiros], realização A. Gan, V. Veriovkine; montagem, E. Choub; produção, Proletkino, 1924 (filme perdido). Em “Carta aos *kinoks* do sul”, Vertov ataca veementemente esse filme que recorria à ficção e a um roteiro devido a um responsável pelos *Pioneiros* (Veriovkine).

26 Gan continuará a defender Vertov por algum tempo; depois, Esfir Choub o substituirá. Ambos entraram, em 1928, no grupo Oktyabr, os únicos cineastas, com Eisenstein, entre arquitetos, gráficos e designers.

Debate com a LEF

Aconteceu o mesmo com os membros da Frente Esquerda das Artes (LEF). Embora tenham publicado o manifesto de Vertov, em 1923, em sua revista, *Lef*, Vertov se distancia deles em 1925, tornando-se então alvo de críticas (*Novy Lef*) no período produtivo e factualista da revista (1927-1928).



Vimos que não só o debate não amedronta Vertov, como ele procura a confrontação a fim de afiar as armas.²⁷ Apoiado no seu “coletivo” – um soviete, depois um grupo – e em sincronia com as políticas do Partido Bolchevique no momento da guerra civil (quando as notícias têm um papel importante),²⁸ ele dificilmente procura alianças na arena cultural, que lhe parece manifestamente secundária em relação à política. Sua ambição é ver “o movimento do Cine-Olho, que dirigimos,

27 Num texto de 1952 (“Intervenção na conferência dos operadores de notícias”), ele cita uma frase de Stálin que vai nesse sentido: “As dificuldades existem para ser combatidas e superadas” (“Sobre os desvios de direita no âmbito do PC(b)”, abril de 1929).

28 Gan cita, em seu artigo de 1928, a decisão do Departamento de Propaganda com o Comitê Central do Partido Bolchevique durante uma reunião dedicada ao trabalho de agitação pelo cinema: “O cinema-crônica e o cinema-jornal devem ser considerados como os tipos [de filmes] mais adequados”. Eles são “mais úteis às necessidades da propaganda e da agitação do que os cinemas ditos ‘temáticos’, sobre um determinado problema”. Gan sublinha a relevância dessa decisão comparando quatro filmes realizados para o décimo aniversário da Revolução de Outubro: *O grande caminho* (Choub), *Outubro* (Eisenstein), *O fim de São Petersburgo* (Poudovkine) e *Moscou em outubro* (Barnet). Os três últimos se esforçam por “reproduzir os eventos históricos mobilizando todas as forças mágicas da arte idealista”, enquanto o primeiro se apoia sobre documentos cinematográficos para trazer à luz a verdade histórica da Revolução (Kopp, 1979, p.82).

nós, *kinoks*, nós, os trabalhadores do cinema-crônica”, ser “um movimento de âmbito internacional” cujo desenvolvimento “caminhe no ritmo da revolução proletária mundial”, conforme proclama durante uma assembleia da LEF de janeiro de 1925, quando ele também marca distância com respeito às controvérsias entre as “duas linhas” no seio dessa associação, dizendo aos participantes que, da sua parte, os *kinoks* “rejeitam a arte às margens da consciência”...

Esse “iconoclasmo”, esse sentimento de superioridade em relação às artes tradicionais, mesmo completamente reformuladas, ele o extrai de sua prática cinematográfica. O cinema abole as outras artes por conta de seu maquinismo, suas capacidades de registro e duplicação e pela articulação de elementos pela montagem que é sua mola principal, a organização: “Certamente”, concede Vertov aos membros da LEF,

é possível encontrar uma obra de “arte” [...] captada pelo nosso Cine-Olho, assim como outros fenômenos da vida. Nós a registraremos. Não vamos dizer o contrário. Mas não atribuiremos a ela nenhum significado particular. A exemplo do restante do material filmado, essa passagem será submetida à organização completa do material factual.

Tal escolha pelo isolamento no campo cultural se agrava progressivamente por sua marginalização pela administração e por seus confrades no cinema, desde que a recomendação de Lênin de dar a prioridade aos filmes sobre eventos atuais e aos documentários é suplantada pelo retorno do cinema espetacular (1924), a despeito das diretrizes do Departamento de Propaganda ligado ao Comitê Central do PC(b). Os apelos que Vertov faz à autoridade política, e mesmo à Internacional Comunista, não têm efeito: ele proclama a um só tempo que “o Cine-Olho é a nossa contribuição à revolução proletária mundial” e que “o Estado e o Komintern ainda não compreenderam que, apoiando seriamente o *Kino-Pravda*, podem encontrar um novo porta-voz, uma rádio visual para o mundo todo”.²⁹

Vertov encontra-se então numa posição desconfortável em todas as frentes: de um lado, sua concepção de cinema excede e até mesmo explode a noção de arte revolucionária, abrindo caminho deliberadamente para um sistema de comunicação amplo e geral; e, de outro lado, a função política que ele atribui ao cinema abala o Partido soviético e o Estado, que têm uma ideia do instrumento mediático muito aquém do projeto vertoviano de “decodificar a vida tal qual ela é”, de circulação dos “fatos” e de estudo da “influência dos fatos na consciência dos trabalhadores”. Se ele pensa, em 1925, que “o Partido questionará a arte de

29 Há alguns exemplos de efeitos políticos dos seus filmes no mundo capitalista, que Vertov pôde denunciar. A propósito de *Entusiasmo*, ele evoca sua recepção em Berlim, Hamburgo, Frankfurt, Londres (“Film Society”), Paris (num clube comunista), Breslávia, Zurique, Amsterdã etc., e insiste em particular sobre Hamburgo, onde foi projetado, apesar da proibição da censura, pouco antes das eleições, e onde se inscreveu no quadro da luta do Partido Comunista Alemão (Vertov, 1932).

um modo geral e estabelecerá que não há limites entre as pessoas trabalhando no domínio artístico e outras trabalhando em domínio não artístico”, se sua esperança é ver “o socialismo e a abolição do drama artístico chegarem ao mesmo tempo”, a evolução da sociedade e da política o desmentirá; embora várias recomendações políticas sobre a questão “cultural”, no sentido amplo que lhe dão dirigentes como Lênin ou Bukharin, corresponderem às concepções dele.³⁰

O debate que Vertov constrói visa, assim, a princípio, a abolição do filme de entretenimento (estrangeiro e nacional). Essa briga contra o “cinearte ópio do povo” é central para ele, pois se trata da mais importante incompatibilidade relativa ao que ambiciona para o cinema. Os filmes que imitam filmes de aventura ou policiais norte-americanos, como são os de Koulechov, Perestiani, vão para o mesmo saco que seus “modelos”: *Mr. Oeste no país dos bolcheviques* [*Neobytcháinie priklioutchénia Mistera Vesta v strane bolchévikov*, 1924] é, para ele, “um filme contrarrevolucionário”.³¹ Quanto aos filmes de esquerda, misturando cenários e mesmo protagonistas reais, intriga ou construção artística, também são rejeitados e se tornam seu alvo privilegiado na medida em que representam a posição do “cinema menchevique”, criando, com suas ficções, ilusões nos espectadores: é preferível se situar abertamente no campo do artifício – como fará *Tchapaïev* em 1935.

Se Vertov – como Gan – se expressa voluntariamente nos termos do léxico político (menchevique, revisionista, contrarrevolucionário, esquerdista, trotskista), é porque quer refratar, no campo do cinema, as divisões em curso na sociedade. Nos anos 1920 ele usa, assim, a noção de “menchevismo” para designar os diretores de cinema “do compromisso”, e considera que sua doutrina cinematográfica é o equivalente da Revolução de Outubro, replicando que a de Eisenstein é apenas a de “fevereiro” (reversão da tirania e não construção de uma sociedade socialista)... Esses tipos de confronto são moeda corrente nos anos 1920, quando a discussão e as invectivas verbais podem se expressar: jornais, revistas, conferências, debates, agrupamentos. Vimos que em Inkhok, Kandinsky é posto de lado por seus pares, que rejeitam o psicologismo e o subjetivismo dominantes em sua doutrina, e então vai embora. Depois de 1932, quando as associações artísticas são dissolvidas em prol de coletivos de categorias profissionais – algumas, inclusive, não tinham vindo à luz até esse momento (é o caso do cinema) –, mesmo não havendo mais as mesmas condições de debate, Vertov não deixa de procurar a controvérsia com Nikolai

30 Cf. diversos textos de Lênin (1969) e Boukharine (1975a, p.359-381; 1975b p.392-418). Leem-se frases como as seguintes: “A questão da cultura, depois da conquista do poder pela classe operária, numa determinada fase revolucionária, torna-se a principal questão de toda a revolução. [...] Dela, no fim das contas, dependerá o desfecho da revolução” (p.368); “À nossa frente se abre um campo infinito. Se queremos um fim vitorioso para a revolução operária [...], devemos ter presente no espírito, de maneira clara, esse problema da transformação das mentalidades, que se encontram em grande proporção ainda sob a influência de uma ideologia inimiga” (p.369); “Nós saímos dos pequenos redutos da cultura ‘de câmara’, descemos às ruas e praças das cidades, enviamos os pioneiros da cultura aos vilarejos e cantos, os mais remotos” (p.398).

31 O artigo de Gan favorável a esse filme (em *Zrélichá*, n.83-84, 1924) se soma às queixas de Vertov ao seu meio.

Lébédév: em 1935, ele acusa o crítico e historiador de “trotskismo”, de negar a herança leninista etc., mostrando uma ortodoxia ideológica que se revela, porém, inadequada. Naquele momento, e mais ainda depois, trata-se de questionar os que usam tais noções acusatórias, mais do que de saber se elas têm ou não fundamento.³²

Isso não impede que em duas das principais frentes de luta em que Vertov se engaja – com Eisenstein e com os factualistas da LEF – sua posição se traduza de acordo com tais linhas de ruptura, as quais também reencontraremos quando se dá a “volta a Vertov”, em torno de 1968, em particular dentro do Grupo Dziga Vertov e ao redor da Escola de Cinema de Berlim Ocidental (DFFB).

Debate com Eisenstein

A controvérsia com Eisenstein é fascinante em vários níveis. No plano estritamente estético, opõem-se duas concepções de montagem. No mesmo momento em que um preconiza a montagem de “atrações” (seja a introdução de um elemento estrangeiro em um determinado contexto, suscetível de despertar no espectador um choque fisiológico, seja uma série de associações psíquicas ou intelectuais),³³ o outro redireciona o centro de gravidade da montagem para o intervalo entre dois planos e para uma poética do “deslocamento” [sdvig].³⁴ Mas a oposição entre eles toca mais profundamente ainda a questão de saber qual validade pode ter a arte em um contexto político, se ela pode ser uma heurística do conhecimento, passando pelos afetos e pelo sensível, mas também pela memória das formas – em resumo, o que hoje chamamos com liberdade de uma “antropologia” da imagem –, ou se temos de estar situados no nível fenomenal dos fatos sociopolíticos para decifrá-los e encontrar suas bases culturais numa nova visibilidade que a câmera investigativa tornará possível (como instrumento de conhecimento). Ambos os diretores tinham projetos de adaptar Karl Marx: um planejava rodar *O capital*, outro, esclarecer a teoria do valor das mercadorias numa sequência de filmes. A confrontação de suas respectivas iniciativas teria sido sensacional, se elas pudessem ter se realizado ou se desenvolvido até o fim. De fato, a controvérsia é ainda mais viva entre eles na medida em que os dois homens encarnam os posicionamentos mais recriminados

32 Do mesmo modo, na “Intervenção na conferência dos operadores de notícias”, de 1952, ele cita o discurso de Stálin de abril de 1929 que visa estigmatizar Boukharine, Tomsy e Rykov, hostis ao novo curso (fim da NEP e passagem ao Plano Quinquenal, exaltação do agravamento da luta de classes na URSS – donde a necessidade de purificar o partido – e no mundo – donde a necessidade de combater a social-democracia), apoiando-se no exemplo do processo de Chakhti, em que um grupo de engenheiros, perto de Rostov-sur-le-Don, foi acusado de sabotagem em julho de 1928, “um fato não isolado nem fortuito”, segundo Stálin.

33 Ver “Le montage des attractions [au théâtre]” (1923), “Le montage des attractions au cinéma” (ambos em Eisenstein, 1974), “Dramaturgie de la forme cinématographique” (Eisenstein, 2009).

34 A tensão se torna mais viva entre eles quando Eisenstein utiliza imagens documentais para fazer uma utilização delas completamente diferente da de Vertov ou de Choub.

do momento dentro de suas respectivas visões.³⁵ Eles as cultivarão para além da época em que os debates públicos puderam acontecer na URSS e, em seus últimos textos, Eisenstein ainda sente a necessidade de descartar a hipótese vertoviana para firmar sua própria concepção de cinema. Nas *Notas para uma história geral do cinema*, de 1946-1948, ele distingue entre um primeiro nível de organização do material filmico, que chama de nível “ornamental”, e um segundo nível de organização, propriamente artístico. A partir de tal parâmetro, Eisenstein insiste em diferenciar estágios de evolução entre 1) a captura do real pelo registro fotográfico e cinematográfico (automatismo), 2) um primeiro grau de organização desse material filmico “capturado”, que ele chama de “ornamental”, e 3) a arte que reconstrói o todo na organicidade da obra. O segundo estágio, onde localiza Vertov, é menos primitivo do que o que ele tinha chamado, nos anos 1920, de “impressionista”, mas permanece abaixo da perspectiva que o próprio Eisenstein persegue (a da organicidade da obra). Para ele, de fato, a crônica é precursora do filme artístico, assim como o ornamento o é das artes figurativas (Eisenstein, 2014).



Viktor Chklovski, *O presente deles* (1927). O tamanho das três fotografias parece conceder uma importância maior a Vertov, ou então uma posição “de base” que os dois outros diretores de cinema ultrapassam, apesar de seu tamanho mais reduzido: eles descendem de Vertov.

³⁵ Significativamente, seus respectivos manifestos são publicados no mesmo número 3 da *Lef* em 1923; nas discussões dentro da LEF, essas duas linhas não cessam de traçar uma clivagem entre os diferentes protagonistas, antes que a *Nova Lef* tente contornar Vertov pela esquerda.

A LEF, por seu turno, veio definir no domínio do cinema uma plataforma que parece convergir com a doutrina vertoviana, ligada a uma corrente de pensamento factualista, que dá prioridade ao material, isto é, à realidade protofílmica (ou antes, afílmica),³⁶ considerando fábula e enredo³⁷ como fatores de distorção do material, ou até mesmo de “falsificação” dele. Para muitos dos membros da LEF, essa posição advém de uma reflexão sobre a literatura e sua evolução, sobre a importância do documentário [otcherk], cuja ruptura operada em relação à intriga, a ponto de substituí-la pelo fato,³⁸ é radicalizada. Essa posição de escritores – e também de artistas plásticos – não se define sob influência do cinema? Sem dúvida, ela mistura reflexões internas ao campo literário (tal como os formalistas as conduziram, a partir de modos de escrever externos à arte literária – o jornal, a correspondência, as notas de viagem etc.) e os desafios do cinema, com o qual poetas, escritores, teóricos se confrontam, como atestam seus escritos (isso quando não enfrentam tais desafios trabalhando como roteiristas). Sejam quais forem os slogans ou as fórmulas de construtivistas como Gan e os *lefistas* factualistas, eles se harmonizam largamente com os dos *kinoks*.³⁹ De resto, são muitas as expressões que compartilham: o *fato* considerado como um “tijolo” na construção do edifício a erguer, a denúncia da ficção como “ópio do povo”⁴⁰ etc. Não obstante, vimos que Vertov, longe de fazer alianças, prefere entrar em confronto com eles, sem prejuízo da dificuldade que podemos experimentar ao tentar distinguir seus propósitos dos deles.

Quanto aos *lefistas*, a resposta será dada em dois momentos: de início, teóricos como Chklovski e Brik disputam a promoção do fato e do material, reclamada por Vertov, reafirmando o caráter construtivo da “intriga”, a necessidade do “assunto”

36 Segundo a distinção que faz Etienne Souriau (1951), entre uma realidade exterior e indiferente à captura cinematográfica de que ela pode ser objeto e uma realidade organizada em vista da filmagem.

37 Noções devidas aos teóricos da Opoiaz e do Círculo Linguístico de Moscou (conhecidos como formalistas russos): a fábula refere-se à sequência de eventos representados num romance ou filme como eles teriam ocorrido na vida (especialmente em termos de cronologia). O enredo é o arranjo particular dado a esses eventos pelo autor (ele realiza elipses, paralelos, perturba a cronologia etc.). A fábula já é uma formalização do material (a matéria real, externa) e é, ela própria, um material para a construção do enredo. Para Ossip Brik, “toda construção de enredo viola necessariamente o material, tirando dele apenas o que pode servir ao desenvolvimento da estrutura narrativa”.

38 O “fato” ocupa o lugar de uma unidade mínima de realidade (o “tijolo”), que será, num segundo momento, organizada pela montagem para entrar num discurso heurístico.

39 Cf. os trabalhos de Zalambani (1998; 2003). Existe um movimento geral que faz a promoção do fato na coleção *La littérature du fait* (ou *factuelle*), publicada por Brik, Pertsov, Chklovski, Tretiakov, Tchoujak especialmente (ver a tradução de vários de seus textos em Conio, 1987b).

40 A fórmula de Marx (1844) “A religião é o ópio do povo” [Die Religion ist das Opium des Volkes] e a leitura que Lênin (1959) faz dela (“A religião é o ópio do povo. A religião é uma espécie de álcool espiritual no qual os escravos do capital afogam seu reflexo humano...”) são recorrentes em Vertov, como em Brik e outros.

que organize esse material.⁴¹ Depois, eles mesmos vão retomar o factualismo de Vertov e levá-lo ao extremo, cobrando do cineasta uma espécie de prestação de contas da realidade dos fatos registrados (banham-se os carneiros no mar, mas em qual mar?, pergunta Chklovski [2011b, p.96]),⁴² reprovando-o pela deriva simbolicizante (Chklovski, 2011b, p.96).⁴³ Com outros (Tretiakov, Pertsov), como também com alguns documentaristas (Choub, Jemtchoujny), eles preconizarão um cinema o mais literal possível, chegando quase a ponto de interditar a filmagem e de se limitar a imagens preexistentes, consideradas como “fato bruto”. Pode-se apontar o beco sem saída que representou essa posição, “intolerável” filosoficamente (Cf. Yampolski, 1991). Mas ela revela mais sobre uma *política* do que sobre uma filosofia da verdade.⁴⁴ Além disso, ela não se reduz ao ensaio pouco convincente de *Olho de vidro*, que Lily Brik e Vitali Jemtchoujny realizam em 1930, pois esse debate da LEF de 1927-1928⁴⁵ prepara uma plataforma a apresentar na Conferência de Cinema de 1928. É com tal finalidade que essa posição introduz uma série de questões sobre a natureza da imagem, sobre os graus de distorção que todo registro imprime à matéria ao produzir um material filmico (iluminação, ângulo, duração, inferências sobre o assunto filmado) e sobre as medidas a tomar em função desses constrangimentos decorrentes do dispositivo cinematográfico.⁴⁶

Além disso, abre-se um espaço de análise crítica das imagens fora da esfera estética, que levará a certas interrogações de Godard à época de *Comment ça va*, *Letter to Jane* etc., ao trabalho histórico de Allan Sekula e àquele empreendido por Harun Farocki na última parte de sua obra, sobre aparelhos de visão, captura e codificação do material, procedimentos de simulação (Farocki não filmava mais nenhuma imagem, mas analisava as que existiam, devidas, na maioria das vezes, a dispositivos mecânicos “anônimos” – câmeras de observação aérea, de

41 “É preciso um roteirista. É preciso um esquema subjetivo, mas que não dependa do destino de um herói. Porque o esquema subjetivo é apenas a construção semântica do trabalho.” (Chklovski, 2011a, p.189).

42 Da mesma forma, ele perguntou: “Quero saber o número da locomotiva tombada no filme de Vertov” (Chklovski, 2011a). Vertov responde: “Vale a pena responder ao meu hipócrita que cada fato da vida registrado pela câmera é um cinedocumento mesmo se ele não porta medalha nem colar?” (Vertov, 1972, p.219).

43 Será, aliás, objeto de uma das represálias de Radek a *Entusiasmo* a descontextualização de certas imagens (estamos em Donbass, mas os desfiles de manifestantes têm lugar sob a perspectiva de Nevski em Leningrado, ele reclama). Hoje em dia, Jacques Rancière (2011) repreende um bom número de críticos, debitando as represálias na conta dele.

44 Pode-se também atentar para o fato de que Mikhaïl Kaufman “passa para o lado” de Brik nesse período e entra em conflito com Vertov, que o acusará de “traição”.

45 Cf. “Le LEF et le cinéma”, *La Revue Documentaires*, n.22-23, 2010, retomado de “Table ronde du LEF” em *Novy Lef*, n.11-12, 1927; e “Ciné-plateforme” de Boris Arvatov (Gan, 1928; tradução inglesa em *Screen*, n.4, 1971-1972).

46 Em sua contribuição, dissonante em relação ao debate, Arvatov ainda faz uma proposta mais radical, recomendando sair do dispositivo social de exploração do cinema, da sala, e fazer o cinema intervir de maneira dispersa, diversificada, na vida das pessoas e, por essa via, transformá-lo.

vigilância, de simulação etc.). Vertov, como seus oponentes “de direita” e “de esquerda” que apelaram ao Partido para escolher por eles e para protegê-los da inércia burocrática, serão todos derrotados na conferência convocada pelo Partido Bolchevique em 1928. Anuncia-se, com efeito, um novo curso, que se integrará à “Segunda Revolução”, sucedendo à NEP. O cinema, levado a se endereçar a partir de então aos “milhões”, e mais, à vanguarda do proletariado, troca o Comissariado da Instrução Pública e da Cultura pelo da Indústria, e suas tarefas tornam-se mais celebrativas e ilustrativas do que formadoras de uma consciência nova e de uma visão nova do mundo.

Vertov tem então de admitir a sobrevivência, e mesmo a superioridade, do cinema artístico e tentará reivindicar um estatuto de criador nos anos 1930. Assim, durante a famosa Conferência dos Trabalhadores do Cinema de 1935, quando *Tchapaïev* é consagrado, pelo próprio Stálin,⁴⁷ como modelo do cinema sonoro soviético, Vertov se compraz com o fato de que essa obra recoloca o “filme encenado” nos trilhos e saúda a sorte das ambiguidades do cinema “à maneira de Eisenstein”, em que se misturam o encenado e o não encenado... Assim, acredita, será possível definir melhor as respectivas esferas dos dois tipos de cinema. Não obstante, ele se rebela contra o fato de a denominação “artístico” só ser aplicada aos filmes de ficção e de a crônica ser excluída da esfera da arte: “Não somos, nós também, artistas?”, pergunta ele. Reivindicando o caráter “patético-revolucionário” dos documentários realizados pelos *kinoks*, ele apresenta seu cinema como “o páthos dos fatos, o entusiasmo dos fatos”.

A recepção de Vertov na França

Fala-se da atualidade da “lição” vertoviana. O paradoxo está no fato de ter sido tão evocada e, todavia, mal compreendida. Inicialmente, por causa de uma defasagem cronológica: a descoberta de Vertov pelo Ocidente se fez, no melhor dos casos, em 1929, quando a parte mais produtiva de seu trabalho já tem dez anos e permanece desconhecida. As posições doutrinárias de Vertov não correspondem, de resto, às tendências artísticas na França, na Alemanha e nos Estados Unidos. Sua recusa à arte, sua reivindicação de um cinema utilitário, seu projeto de uma rede de comunicação mundial quase não podem ser entendidos pelo que chamamos de “vanguarda”, inclinada à experiência formal e dentro da esfera artística, visando ser nela reconhecida: tanto as tendências de vanguarda que buscam acesso à grande produção, preservando o controle sobre os projetos (Gance, L’Herbier, Epstein, Dulac), quanto as que querem organizar um espaço autônomo de alguma “contracultura”, uma boêmia (Man Ray, Léger, Richter), que se harmoniza fre-

47 Dessa conferência dá testemunho, de modo ambivalente, a obra *Le Cinéma soviétique* (Moscou: Voks, 1935 – edições russa, francesa e inglesa) que Rodtchenko e Stepanova publicam (Albera, 2010).

quentemente com formas mais ambíguas de produção “independente” (mecenato, patrocínio, encomendas industriais, mais tarde propaganda, com Ruttmann) ou com a ambição de participar do cinema comercial. O posicionamento dos poetas de vanguarda que descobrem o cinema durante a Primeira Guerra Mundial (Cendrars, Pierre Albert-Birot, Gabrielle Buffet, Aragon etc.) tinha introduzido bem a problemática da superação da arte pelo documento, a “vida”, fixando-se sobretudo no *medium*. Em 1918, lê-se no *SIC*, sob a pena de Albert-Birot:

Pathé trouxe um dia ao espectador basbaque um cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. Os que desde então se ocuparam dessa invenção extraordinária se enganaram redondamente; fizeram do cinema o espelho incolor e o eco mudo do teatro. Ninguém acabou ainda com esse mal-entendido. [...] Seu poder é extraordinário porque ele subverte todas as leis naturais: ignora o espaço, o tempo, transtorna a gravidade, a balística, a biologia etc. Seu olho é mais paciente, mais penetrante, mais preciso. É dado ao poeta, ao criador servir-se desse poder e dessa riqueza, até então negligenciados, porque um novo servidor está à disposição de sua imaginação. (Albert-Birot, 1918)⁴⁸

Mas o processo de legitimação artística do cinema, do filme de arte à vanguarda francesa, marginaliza essa posição que os dadaístas e os surrealistas irão immortalizar, filtrando-a dentro de uma prática espectral transgressiva fundada no acaso e na invasão.

É nos círculos do cinema proletário, do cinema militante, que poderíamos entender a proposição vertoviana, mas lá, por outro lado, teme-se uma elaboração muito complexa para o público popular, bem como a utilização que pode ser feita dos filmes. Além disso, surge então uma nova defasagem: os filmes de Vertov, realizados na URSS, exaltam a construção do socialismo, o esforço dos trabalhadores, trazem convicções ligadas à mecânica e preconizam um tipo de humano-máquina cujos movimentos o cinema pode, prospectivamente, acelerar (o trabalhador da fábrica de cigarros de *Um homem com uma câmera*). Isso vai ligeiramente ao encontro do cinema “maquinal”⁴⁹ de Eugène Deslaw e alguns outros, e guarda semelhanças superficiais com as máquinas “celibatárias” de Léger, Picabia ou Moholy-Nagy; mas o cinema proletário – alemão ou inglês – denuncia, por sua vez, a exploração dos trabalhadores e a submissão às máquinas, às cadências, ao modelo fordiano, ao taylorismo. Como reconciliar a admiração frequentemente unânime pelo brilhantismo de Vertov e os valores produtivistas que impregnam seu cinema? Jacques B. Brunius, membro do Aear e do grupo

48 Encontra-se uma argumentação semelhante em Maïakóvski, em Gan e em Vertov.

49 Vide *A marcha das máquinas*. (N. T.)

Outubro, íntimo dos surrealistas, verá em *O décimo primeiro ano* uma “revoltante apologia do trabalho”... (Brunius, 1929).

Citamos algumas vezes o nome de Ferdinand Léger, aludindo a seu filme *Balé mecânico* (1924, coassinado por Dudley Murphy). É necessário voltar a ele brevemente para melhor distingui-lo da problemática do cinema “de artista”. De fato, se a relação entre Léger e Vertov não é atestada (Léger tinha muito mais afinidades com Eisenstein, que ele conheceu e com quem se correspondeu nos anos 1930), há um parentesco surpreendente entre sua doutrina e a do *Cine-Olho*, possivelmente com a superação desta pelo Cine-Verdade. Não só ambos puseram a noção de “fato” na base de suas estéticas, como um entre os manuscritos inéditos do pintor é intitulado “As notícias”, e parece descrever a abordagem vertoviana. Léger fala da “cirurgia visual terrível e grandiosa”, da qual resultaria um caminho de busca do “evento humano” “na rua ou em fotografias secretas”, recusando o autor, o retoque, o roteiro: “Filme os fatos sem que nós os vejamos e projete-os depois, crus, sem retoque, você me contará a novidade...”. “O dia em que tivermos um aparelho que tudo capture sem ser visto, nós faremos a revolução, pois ainda nada de novo foi feito no cinema exatamente porque há pose nele. Alguns filmes russos estão prontos para isso, mas há ainda essa verdade a ser alcançada.”⁵⁰

Desde 1925, em Paris (Exposição de Artes Decorativas),⁵¹ pôde-se ver uma parte do *Kino-Glaz* [Cine-Olho] de Vertov e, ao mesmo tempo, *A greve* [*Stachka*, 1925], de Eisenstein – ambos foram premiados. Mas se o nome de Eisenstein foi retido, o de Vertov, ao contrário, não é citado. Um fenômeno frequente, quando se trata de documentários. As dificuldades encontradas pela URSS para difundir suas produções nos países ocidentais e, depois, a prioridade dada aos filmes de ficção não permitem que se conheçam seus filmes.

Até mesmo os russos da emigração, muito atentos ao que acontece na URSS, ignoram-no ou citam alguns dos seus filmes sem identificar autoria. René Marchand e Pierre Weinstein, autores de um primeiro trabalho sobre o cinema soviético a partir de observações feitas na URSS, mencionam os “cinepravdas” e “o olho do cinema”, mas sem nomear Vertov nem expor nada de sua teoria do cinema.⁵²

É Moussinac quem primeiro lhe dá um lugar importante na série de artigos que publica em 1927-1928 depois de uma viagem à URSS, bem resumida pelo

50 Manuscritos reunidos por Roger Garaudy e por Christian Derouet (conservado no Musée Fernand Léger de Biot, depois no Musée National d'Art Moderne).

51 No pavilhão de Konstantin Melnikov, que expôs a maquete do projeto de monumento à Terceira Internacional de Tatline. O clube operário concebido por Rodtchenko seria numa galeria da Esplanade des Invalides (cf. Starr, 1981).

52 No corpo da obra evoca-se a passagem ao “domínio da crônica”, com seus “cinecalendários” e “cinepravdas”, misturados aos filmes industriais, cinerrecortes, filmes científicos e filmes de costumes (Marchand, 1927, p.63). Nos anexos intitulados “Cinéma culturel (Kultkino)”, menciona-se “L'œil du ciné, grande ciné chronique” (p.171).

texto “Dziga Vertoff cineasta” (publicado em *L’Humanité*).⁵³ A série foi recolhida em sua obra *O cinema soviético* (Moussinac, 1928, p.4).⁵⁴

Moussinac – que se mostrará um de seus mais constantes apoiadores e comentaristas até os anos 1960 (cf. Moussinac, 1962) – franqueia assim um salto qualitativo no conhecimento que se pode ter de Vertov na França e também fora da França, onde é traduzido. Seu artigo e seu livro dão uma boa síntese dos princípios do Cine-Olho e dos debates que dividem os diretores de cinema de vanguarda; ele evoca o grupo do Cine-Olho, nomeando Kaufman, Kopaline, Beliakov, grupo “que pode ser considerado a vanguarda russa atual, e propriamente uma ‘vanguarda’”. Com Maïakóvski, Brik, Tretiakov e alguns outros, ele luta no grupo LEF, também conhecido como “o front esquerdo da arte”. Fazendo de Vertov “o primeiro a usar o documento-vida, ou ‘documentário’, a cena ou o detalhe capturado do fundo vivo dos eventos atuais”, ele retém sua recusa de “toda e qualquer preocupação artística” de “composição preliminar”, de uma construção de tipo “matemático”. “Esse método”, escreve, “condena, em regra e antes de tudo, o ‘sistema artístico’ de Poudovkine”; mas nele “se inspira Eisenstein”, que “se esforça por se aproximar incessantemente” “dos resultados obtidos por Vertoff nos filmes *Kino-Pravda*”. Vertov vê, nessa influência incompleta que exerce sobre Eisenstein, “uma concessão do cineasta às formas tradicionais, uma sujeição à convenção artística”.

Moussinac faz, entretanto, uma ressalva considerável a Vertov, ao escrever que, em sua obra, “a realidade substitui o sentimento de realidade, essencial à emoção cinematográfica”, levando assim as imagens “a perderem em alcance o que ganham em pureza”. Em particular ele pensa que, usando “somente materiais tirados do dia a dia, apenas expressões achadas ou coletivas”, uma realidade “autêntica à qual a objetiva e a ciência trazem um significado novo, o filme adquire uma força direta surpreendente”, mas, por isso mesmo, o cineasta

limita o campo da criação do filme: ele se proíbe, em particular, o trabalho de pesquisa deste invisível que é uma função dos pensamentos e dos sentimentos mais secretos do homem e que o olho “surreal” da objetiva – como o chama Jean Epstein – só permite descobrir por meio de certas cumplicidades, em particular, do diretor, do ator e da luz.

53 Cf. Moussinac (1928, precedido de artigos em *L’Humanité*, *Cinémagazine* e *Le Rouge et le Noir*).

54 Ele publica igualmente “Ciné-Ceil par Dziga Vertoff”, na revista *Monde*, n.61, 3 ago. 1929. Anteriormente, ele o menciona num artigo geral de *L’Humanité* sobre a produção cinematográfica na URSS (31 dez. 1927, p.4), depois, na página pela qual ele é responsável, um eco anônimo do 12 de agosto de 1927, sob o título “Ciné-Ceil”, reata Vertov ao construtivismo e cita sua *Histoire d’un morceau de pain* (filme que começa pelo final).

A diferença entre a posição de Vertov e as estéticas de Moussinac – e da vanguarda francesa da qual ele se torna defensor desde o princípio dos anos 1920 – se torna manifesta, mesmo que parte da incompreensão do crítico seja, mais uma vez, resultado da defasagem entre o caminho percorrido por Vertov e o conhecimento que se podia ter dele. Já vimos quanto à procura da objetividade – valendo-se da câmera lenta ou da montagem, e posteriormente do detalhe e do som direto – que se trata também da busca desse “invisível”, pois os pensamentos importam para Vertov, mas sem levar ao psicologismo que satura o cinema francês. É possível que a ressalva se dirija, assim, aos primeiros filmes de Vertov, dificilmente aos do fim dos anos 1920 e aos seguintes. Aliás, a simplificação do processo de realização concebido por Vertov (em plano de rodagem, filmagem, lista de montagem, montagem) empobrece um pouco suas concepções, hipertrofiando a ideia de “capturar o vivo” de modo “imprevisto”, até mesmo com improviso, em detrimento da construção que, supostamente, deveria intervir somente após a filmagem, no momento de “escolha” entre “pedaços da realidade”, registrados tais quais.⁵⁵

É também Moussinac um dos raros críticos a perceber a visada social de Vertov e os meios que ele implementa para atender a essa exigência, porque ele compartilha esse ponto de vista e, em parte, seus meios.

De um lado, o Cine-Olho de Vertov estabelece “um tipo de ligação visual entre os trabalhadores, com base numa troca de fatos e de documentos cinematográficos capturados pela câmera”, tendo em vista “a explicação documentada do mundo visível”. De outro lado, seu sistema de montagem “não usa nenhuma medida sentimental; recorre a meios exclusivamente científicos. A metragem de cada sequência de imagens é fixada de modo absoluto segundo sua relação com a metragem do filme inteiro”. Ele imagina “que Vertov, usando a película que escolheu, emprega, para guiar seu trabalho de montagem, uma espécie de representação gráfica baseada na unidade de tempo, no valor-duração dos elementos que compõem essa métrica, exatamente como na medida musical” (Moussinac, 1929; 1928, p.150-152). Teria Moussinac visto os complexos diagramas que Vertov elaborava? Podemos supor que sim.

55 A esse respeito, é preciso sublinhar a importância de sua expressão “plano de rodagem e montagem”, em oposição à expressão “lista de montagem” [montajnyi list], em uso no cinema documentário (que ele recusa como uma forma de “roteiro”, limitando o material). Para Vertov, o operador não faz reparos nos materiais brutos e obscuros da filmagem – que nós chamaremos daqui em diante *rushes* (tudo aquilo que ficou gravado no filme) –, que se organizam em seguida de acordo com uma lógica superficial; ele fez escolhas e as ordena em função da lógica dos lugares, das ações e do sentido a ser dado a eles: a montagem começa na hora da escolha do local, continua após essa observação, de maneira mental, a seguir na filmagem e depois dela, na organização das tomadas, antes de ter continuidade na mesa de edição (ver, especialmente, “Le Ciné-Ceil” [1926] e “Notes préparatoires pour la conférence des opérateurs d’actualités” [1950] e sua intervenção, em 1952, quando ele ainda afirma: “Os nexos e as interações entre os quadros resultam não de um penoso trabalho de montagem, mas bem antes, no momento das filmagens”).

CINÉMA

BONNES FEUILLES

Dziga - Vertoff cinéaste

« Les Éditions de la Nouvelle Revue Française » viennent de publier dans leur collection des « Documents Bleus » un livre de Léon Moussinac sur Le Cinéma Soviétique.

« Vous retrouverez de cet ouvrage les pages consacrées au cinéaste Dziga Vertoff dont on se souvient en France, sous le pseudonyme, le dernier film, *Onclino* au début.

Dziga Vertoff a pensé, un des premiers, à utiliser le document-vie, autrement dit le « documentaire », la scène en le détail d'expression saisie sur le vif de l'actualité, sans préoccupation artistique, sans volonté de composition préalable. Et à l'aide de ces matériaux considérés en eux-mêmes comme définitifs, puisque irrévocables, puisque, une fois tirés, décidés, c'est-à-dire, décidés, décider ainsi d'une architecture.

Cette méthode condamnée donc, en principe et d'ailleurs, le système « artistique » de Poudovkine. C'est d'elle, au fond, que s'inspire, en partie, Eisenstein, c'est surtout des résultats obtenus par Vertoff, dans ses films *Kino-Pravda*, qu'il s'efforce de se rapprocher sans cesse. De la cette liquidation du documentaire du *Cinéma Poudovkine*. C'est pourquoi Eisenstein cherche à faire oublier le studio, l'introduction et le plan préalable de toute réalisation, sauf qu'il a tout naturellement porté au maximum dans la *forme générale*.

Vertoff estime rigoureusement, que l'originalité et l'expression fourmille par le phénomène d'un objet ou d'un être, est-ce-bien par leur qualité positive isolée grâce à la façon dont ils ont été désignés à l'appareil cinématographique et vu par celui-ci, et considère que la place assignée scientifiquement à chaque image dans le film, suffit à toute création cinématographique. En somme, il veut mieux se fier à l'objectif qu'à l'œil de l'homme, au mécanisme de l'appareil de prise de vues qu'à l'intelligence et à la sensibilité du cinéaste. L'intelligence et la sensibilité à intervenir dès dans le choix et l'utilisation du document — ce qui est déjà considérable — postérieurement, c'est-à-dire dans le cotracteur du film où se trouvent des données en quelque sorte mathématiquement.

Le *Ciné-Crit*, aime à déclarer Vertoff, c'est l'explication cinématographique documentaire du monde visible, une sorte de lien visuel entre les travailleurs sur la base d'un échange des faits et des documents cinématographiques faits par l'appareil de prise de vues, un langage cinématographique du système et il le prouve, mais il l'utilise dans une certaine mesure pour sa discipline personnelle, il y puise un élément de raison qui interdit à son romantisme d'atteindre aux inconspicues extrêmes. Ce dont Poudovkine, au contraire, n'a pas besoin. Il est vrai que Vertoff voit dans ce que son influence auprès d'Eisenstein, par suite d'incompréhension, une concession du cinéaste aux formes traditionnelles, un asservissement à la convention artistique.

Mais une contradiction théorique assez grave apparaît dans les films de Vertoff. Comment peut-on qu'on puisse appliquer un procédé artistique « de construction à un film dont les éléments retenus ne sont pas eux-mêmes « artistiques » ? Le système de montage de Vertoff est, en effet, caractéristique : il n'aie d'aucune appréciation laudative, d'aucun mesure sentimentale, il recourt à des moyens scientifiques, exclusivement. Le montage de chaque suite d'images est fixé de façon absolue dans son rapport avec le métrage de l'ensemble du film. La mesure même, au sens musical, intervient comme moyen de nature à la complexité du rythme, pour la facilité de la construction. Elle devient vraiment « le cadre où s'inscrit le rythme ».

Je suppose que Vertoff utilise le mètre pour guider son travail de montage, une sorte de représentation graphique, basée, comme la mesure musicale précisément, sur l'unité de temps, la valeur-durée des éléments qui composent cette mesure. Par là Poudovkine rejoint Vertoff plus qu'Eisenstein lequel recouru davantage au leit-motif. Ainsi l'audace de Vertoff, à cause de cette contradiction même qui se manifeste à l'origine de sa théorie, est-elle considérable sur la jeune école russe. Et sans doute ne faut-il pas regretter une intransigence qui suscite la grande de discussions puissamment utiles au progrès du cinéma soviétique et du cinéma tout court.

Dziga Vertoff a créé le groupe *Cinéma-Crit* (Kino-Glass) en 1921, groupe dont font partie notamment Abramov, Kopolov, Solovov, et qui peut être considéré comme l'avant-garde russe actuelle, et progressivement une « avant-garde ». Avec Moyalovskij, Brin, Treliakov et quelques autres, il combat dans le groupe « *L'Art* », autrement dit « le front gauche de l'art ».

LÉON MOUSSINAC.

L'Humanité, n.10619, 27 jul. 1928, p.4.

É tardiamente, portanto, somente no fim dos anos 1920, que a existência de Vertov, os preceitos do Cine-Olho e da “vida em flagrante” são notados, porém sem a possibilidade de ver os filmes. Em 1929, na Alemanha, a exposição do *Werkbund Film und Foto* (cuja programação de filmes se deve a Hans Richter) é uma oportunidade particularmente prestigiosa para Vertov mostrar seus filmes e falar sobre eles, com uma repercussão crítica importante, notadamente por causa da controvérsia que irá opô-lo a Walter Ruttmann, por um lado, e ao cineasta militante Albrecht Viktor Blum (com seu roteirista, Leo Lania), por outro. A intervenção de Siegfried Kracauer (1929) em *Frankfurter Zeitung* dará ainda amplitude a essas confrontações, e seu artigo dedicado a *Um homem com uma câmera* será traduzido em Paris no semanário *Monde* (dirigido por Henri Barbusse). Pouco depois, em

julho de 1929, podem-se ver em Paris excertos de *O décimo primeiro ano* e *Um homem com uma câmera*, com a presença do diretor, e ouvi-lo expor suas ideias. *L'Humanité* reproduz a parte principal de sua conferência – que só será vertida para o inglês, em uma revista norte-americana, seis anos depois (Vertoff, 1929; 1935).⁵⁶

Em poucos meses, uma floração de artigos aparecerá então na maioria das revistas e jornais de cinema e em alguns jornais de notícias, sem que, no entanto, se produza uma adesão aos princípios expressos e implementados por Vertov em seus filmes.⁵⁷

L'ÉCLAIR

CINEMA - RADIO

L'école du Ciné-Œil

Vers plus de sélectivité

Mais d'instinct, en studio, 28 l'année dernière, au cours de la Conférence cinématographique internationale, la figure de Vertov et Blaise, est resté gravé dans mon esprit et de l'école du Ciné-Œil. C'est un portrait des fragments de Cinéma en mouvement, qui se trouve dans le livre de Vertov, *L'Œil*, paru en France en 1929. C'est un livre qui a été traduit en français et qui a été réédité en 1935. C'est un livre qui a été traduit en français et qui a été réédité en 1935.

LE CIRCUIT BOUCHON

Le circuit Bouchon est un circuit de cinéma qui a été inventé par le cinéaste russe Dziga Vertov. Il s'agit d'un circuit qui permet de filmer des scènes de la vie quotidienne à l'aide d'une caméra à main levée. Ce circuit a été utilisé dans plusieurs de ses films, notamment *L'Œil* et *Le décimo premier année*.



Le circuit Bouchon est un circuit de cinéma qui a été inventé par le cinéaste russe Dziga Vertov. Il s'agit d'un circuit qui permet de filmer des scènes de la vie quotidienne à l'aide d'une caméra à main levée. Ce circuit a été utilisé dans plusieurs de ses films, notamment *L'Œil* et *Le décimo premier année*.

LA P
DE
IMI

Cinq pour les de

Le circuit Bouchon est un circuit de cinéma qui a été inventé par le cinéaste russe Dziga Vertov. Il s'agit d'un circuit qui permet de filmer des scènes de la vie quotidienne à l'aide d'une caméra à main levée. Ce circuit a été utilisé dans plusieurs de ses films, notamment *L'Œil* et *Le décimo premier année*.



Le circuit Bouchon est un circuit de cinéma qui a été inventé par le cinéaste russe Dziga Vertov. Il s'agit d'un circuit qui permet de filmer des scènes de la vie quotidienne à l'aide d'une caméra à main levée. Ce circuit a été utilisé dans plusieurs de ses films, notamment *L'Œil* et *Le décimo premier année*.

CE QUE LES SOVIETS ONT FAIT POUR LA PAIX

Dziga Vertov

L'Humanité, 27 jul. 1929, p.4.

56 Este texto (1935), traduzido pelo cineasta militante Sam Brody, é o primeiro de Vertov publicado em língua inglesa.

57 Cf. Lenauer (1929); Théry (1929a; 1929b); Gorel e Korty (1929); Moussinac (1929); Blakeston (1929); Boisvyon (1929); Vuilleumier (1929); Brunius (1929).

Emile Vuillermoz, crítico influente do jornal burguês *Le Temps*, exprime uma incompreensão que resume aquela que o cineasta conhece em seu meio. Tendo ouvido sua apresentação e visto seu filme, o crítico fala em “exposição de uma inverossímil puerilidade” que “revela uma ignorância comovedora e uma vaidade insuportável”. Truísmos, diz ele. A visão do “esforço muscular humano sintetizado no golpe de picareta de um trabalhador enorme que estripa uma montanha” é “um verdadeiro sucesso cinematográfico”, mas o faz concluir que Vertov é um “bom técnico, mas não um revolucionário”. Por seu turno, Georges Charensol se maravilha com o “material admirável”, “a abundância de documentos de um interesse prodigioso”, que os filmes trazem, mas lamenta que “o gênio do editor não se iguale ao do *cameraman*”: “A ausência de composição é o defeito essencial de *Um homem com uma câmera*”...⁵⁸

A essas reações convencionais que testemunham a incapacidade crítica de apreender um objeto novo opõe-se o acolhimento nos meios de vanguarda – se excluirmos aquele, negativo, de Brunius, acima referido. A revista *Close-Up*, editada perto de Montreux por um reduzido grupo de diretores de cinema e poetas anglo-saxões, por exemplo, fala com entusiasmo das projeções de *Um homem com uma câmera* em Paris e em Stuttgart.

Uma segunda viagem à Alemanha, à Suíça, aos Países Baixos, a Londres e a Paris, com *Entusiasmo*, no fim de 1931, dá ocasião a um novo acolhimento crítico que o contexto da passagem ao cinema sonoro torna particularmente nodal. Em novembro, em Londres (onde não tinha sido possível ver um filme dele até janeiro do mesmo ano), a projeção na London Film Society faz “tremor o edifício”, segundo um testemunho, “tamanho o desejo de Vertov de dar volume aos sons de seu filme”.⁵⁹ Em dezembro, o filme é mostrado em Paris e, novamente, Moussinac (1931a) relata com ardor o acontecimento, nas colunas de *L’Humanité*: “À escola do Cine-Olho”, escreve ele, “substitui-se agora a do Rádio-Olho, que anuncia a televisão, espera a cor e a terceira dimensão” (p.4).⁶⁰

A polêmica que estourou na URSS tem continuidade na França, porque o artigo de Karl Radek é traduzido no *Monde*, reiterando uma crítica negativa de Georges Altman – a quem Moussinac responde severamente em *L’Humanité* (Radek, 1931; Moussinac, 1931b). A radicalidade da posição vertoviana se afasta de inúmeros documentaristas que aspiram, ao contrário dele, a um reconhecimento artístico – como John Grierson, o qual julga que Vertov empurra as coisas até o absurdo,

58 *Cinéa*, 1^o fev. 1930.

59 Segundo Thorold Dickinson (cf. De La Roche, 1948, p.23), Vertov disputava com o responsável pela projeção o acesso aos botões do potenciômetro do aparelho de difusão do som.

60 Antes, Georges Altman publicou “Cinéma et Vérité” no *Monde* de 5 de novembro, e menciona a vinda do cineasta em *L’Humanité* de 27 de novembro (“Dziga Vertoff est à Paris”). Notem-se ainda os artigos de Krausz em *Close Up*, em 4 de dezembro de 1931; Jean Richard em *Cinéa*, n.21, janeiro de 1932; Robert Herring, em *Close Up*, de março de 1932.

saindo, assim, da esfera da criação (Grierson, 1931)⁶¹ –, sendo, portanto, dentro do campo do cinema político, ou mesmo militante, que sua abordagem interessa, e não dentro de uma perspectiva estilística.

As revistas americanas *Experimental Cinema* e *Film Front*, ligadas (ou fazendo eco) à *Worker's Film and Photo League* e, depois, à *Nykinio* e à *Frontier Film*, com as quais colaboram Harry Potamkin, Lewis Jacobs, Seymour Stern, Samuel Brody e Léon Moussinac (1935), mobilizam-se na promoção e na defesa do cinema soviético, como contrafogo ao cinema hollywoodiano. Em seguida à turnê europeia e à descoberta de *Entusiasmo*, a *Experimental Cinema* dedica um artigo a Vertov, que retoma, *grosso modo*, a doutrina do “Film Eye” [Cine-Olho], com base no manifesto do mesmo nome, e se detém nos princípios do “Film-Truth” [Cine-Verdade] para então considerar que *Entusiasmo* abre um novo período (Kosta, 1934). É então Mikhaïl Kaufman quem tem a palavra num artigo intitulado “Cine Analysis” (reeditado de *Proletarskoïe Kino*), defendendo um “cinema-língua”, um “cinema-idioma”, e até mesmo um alfabeto visual. A resposta de Alexandre Braïlovski a Kaufman é traduzida em “Few Remarks of the Elements of Cine-Language”, contestando a validade da ideia de “cinema-palavra” ou “cinema-letra”, exceto em casos simples, como a imagem de um cavalo; a palavra guerra, por exemplo, demandará uma série de imagens.

Depois de *Um homem com uma câmera* e *Entusiasmo*, *Três canções para Lênin* é a última ocasião em que um coro de elogios a Vertov ressoará na França e no mundo. Moussinac, evidentemente, não falta nas colunas do *Monde*: “É o filme mais bonito que pude ver depois de muito tempo”, ele escreve. “Não há como escapar à emoção que ele irradia. Sua força é real.” Moussinac evoca as circunstâncias nas quais o viu, em Moscou, numa sala de projeção de Mejrabpom, com responsáveis de organismos soviéticos, críticos, correspondentes estrangeiros e alguns escritores. Quando a luz se acende novamente, Tretiakov se levanta e vai dar um aperto de mão em Vertov, dizendo: “Eu era, até agora, adversário das teorias cinematográficas de Dziga Vertov, combati o seu sistema em vários artigos. Mas depois de *Três canções para Lênin*, deponho as armas, confesso que fui abatido” (Moussinac, 1934, p.12). Entretanto, é Aragon quem vai mais longe na exaltação desse filme, proclamando: “Não precisamos mais morrer”. Ele também viu o filme na URSS, mas no momento em que Kirov acabara de ser assassinado: “Não é um filme retrospectivo. É uma ação. É o canto que mostra um mundo em pleno desenvolvimento. É possível que desde *Potemkin* nada na tela tenha alcançado uma tal dimensão” (Aragon, 1934).⁶²

61 Vimos acima que Vertov fará esse tipo de reivindicação no contexto soviético dos anos 1930, mas ainda não era o caso.

62 A comparação com *Potemkin* será utilizada igualmente por Brody (1934, p.7).

ON N'AURA PLUS BESOIN DE MOURIR

LE QUINZIEME ANNIVERSAIRE DU CINEMA SOVIETIQUE

Le quinzième anniversaire de la cinématographie soviétique survient à un tournant de l'histoire, alors que la bourgeoisie joue sa partie sur la carte du terrorisme, même quand elle feint de le dénoncer et de le poursuivre. A ce même moment, l'Union Soviétique dénombre ses victoires culturelles, et il n'est personne dans le monde qui puisse douter de ce fait que, sans égard à la richesse technique des studios d'Hollywood, la véritable grandeur à l'écran s'est peinte en U. R. S. S., et en U. R. S. S. seulement. Le pays qui a donné *Potemkine*, *Turksib* et *La Terre* demeure le pionnier de l'intelligence humaine au cinéma, le pays de la vraie, de la seule poésie cinématographique.

Mais ce qui fait le prix incomparable de cet anniversaire, c'est qu'il ne fête pas seulement des victoires anciennes. Il est marqué par deux succès éclatants, deux films dont les noms viennent s'inscrire en tête de la cinématographie mondiale : *Trois chansons de Lénine*, de Dziga Vertov, et *Tchapaev*, des frères Vassiliev.

Les devoirs du cinéma en U. R. S. S. sont multiples, et engendrent, et engendreront des films des types les plus divers. Pourtant, qu'on me permette ici de souligner comme un réconfort et la source d'un grand enthousiasme qu'au quinzième anniversaire du cinéma soviétique, qui est aussi le dix-septième d'Octobre, tout le succès, tout le goût des masses prolétariennes et paysannes de l'U. R. S. S. aillent précisément à des films comme *Tchapaev* et *Trois chansons de Lénine*, c'est-à-dire à des films où plus que jamais est vivante l'âme d'Octobre, celle de la guerre civile, celle de la lutte des classes qui se poursuit.

Les *Trois chansons de Lénine* sont un montage comme il n'en existe pas de tout ce qui a été le plus émouvant dans la vie même des peuples de l'U. R. S. S. Trois chansons, trois thèmes : d'abord, dans l'Asie Centrale la libération des femmes, la révolution culturelle, sur le fond de ces chansons surgies du peuple qui constituent le folklore spontané de Lénine, dont

Aragon, *Commune*, n.17, jan. 1934.

Walter Benjamin, por sua vez, vê nesse filme a demonstração de que o cinema soviético – realizando sua previsão de que a função *artística* será doravante acessória – fornece matéria para uma recepção coletiva simultânea e oferece a cada um a possibilidade de se ver representado na tela (Benjamin, 1985b).

A influência exercida por Vertov no Ocidente, em razão de suas múltiplas defasagens, é difícil de estabelecer e concerne, sem dúvida, antes de tudo, a alguns diretores de cinema ocidentais que foram à URSS, como Joris Ivens, Hans Richter, além da contribuição principal de Boris Kaufman em *A propósito de Nice* [A propos de Nice], realizado em parceria com Jean Vigo (1930). Vertov, que se correspondeu com o irmão e o levou a compartilhar suas convicções em matéria de cinema, viu Boris pouco antes de este rodar seu primeiro filme com Vigo, quando Boris já tinha filmado *Les Halles* em 1927 (com André Galitzine), *A marcha das máquinas* [*La marche des machines*, 1929], de Eugène Deslaw, e

dois filmes com Jean Lods (entre os quais *24 horas em 30 minutos* [24 heures en 30 minutes, 1930]). Quando deixou a França depois da derrota de 1940, Boris Kaufman trabalhou com o GPO⁶³ de Grierson no Canadá, com o Serviço de Guerra americano, e então com Elia Kazan, veterano do Group Theater que tinha convivido com os cineastas de esquerda do Frontier Film, como Ralph Steiner. Mas, tendo de atravessar o período macartista (quando era suspeito de ser unha e carne com Mikhail), ele quase não falou sobre as teorias e convicções que partilhou com seu irmão, em matéria de cinema.

As referências à “vida em flagrante” e ao Cine-Olho perduram com imprecisão conceitual, presenças fantasmáticas sempre que haja coincidência entre um filme e um fenômeno real. Assim, quando em 1947 chega à França *A senhora do lago* [The Lady of the Lake], de Robert Montgomery, reputado por ter sido filmado “em primeira pessoa”, um crítico de *La Revue du Cinéma* intitula seu artigo: “Nascimento do verdadeiro Cine-Olho”.⁶⁴ Enquanto Vertov teria tentado apenas “capturar a vida no estado mais cru possível, surpreendê-la em sua extrema naturalidade sem exercer a menor influência sobre ela”, tendendo a um “cinema totalmente objetivo”, Montgomery, “nos antípodas desse olho indiferente e notavelmente estúpido”, “afetando o universo visível com seu próprio olho, [faz] penetrar nesse universo o comportamento do seu próprio indivíduo, com todos os seus modos de recepção e de expressão”. Doniol-Valcroze compartilhou, em suma, a reserva expressa por Moussinac, relativa ao “invisível”, mas transportou-a para um “subjativismo absoluto”, “a primeira aventura do ‘eu’ cinematográfico”. Assim, a câmera não se encarregava mais de buscar uma “verdade do olhar” nascida da troca entre os proletários do mundo inteiro, não era mais “o olho das massas em seu movimento histórico” (Doniol-Valcroze, 1947, p.25);⁶⁵ ela mergulhava na interioridade imaginária de uma consciência. Persistia, portanto, um conhecimento simplista das teorias e dos filmes de Vertov.

Mas quais as fontes disponíveis e o que se sabia de Vertov naquele momento? Se Marcel L’Herbier ignorou a contribuição vertoviana em sua antologia de textos, *Intelligence du cinématographe* (1946), Marcel Lapierre retomou, na sua, um texto de 1924 sobre o Cine-Olho, publicado em 1937;⁶⁶ três anos mais tarde, quando a Cinemateca Francesa coloca em seu programa “A vanguarda soviética: o Cine-Olho”, faz constar *A primavera*, de Boris Kauffman [sic]...

63 Sigla de General Post Office.

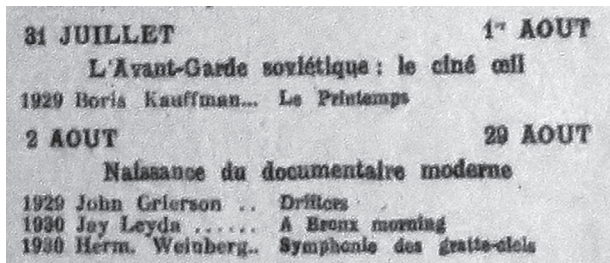
64 No mesmo ano, Delmer Daves realiza *Dark Passage*, em que dois terços da filmagem são em câmera subjetiva; Humphrey Bogart só “encontrou” seu rosto depois que o personagem que ele encarna se submeteu a uma cirurgia estética para dissimular sua identidade.

65 Segundo a bela fórmula de Elisabeth Roudinesco (1975, p.206).

66 Lapierre (1946, p.207-209, republicada de *La Critique Cinématographique* de 15 de abril 1937). Esse único texto de 1924 será novamente publicado na antologia de Lherminier (1960).



Programa de projeções no Museu do cinema, de julho-setembro de 1949: 250 filmes experimentais e de vanguarda.



Detalhe.

Do mesmo modo, em 1953, quando os *Cahiers du Cinéma* publicam a transcrição de um debate da Federação Francesa de Cineclubes sobre *Um homem com uma câmera*, um dos participantes, Jean Delmas, diz que é um “filme famoso e quase nunca visto”. Não se sabe então quase nada desse cineasta e da doutrina dele – cita-se Sadoul (1953), que o conecta ao “unanimismo” –, exceto por esse único texto sobre o Cine-Olho, que é recebido como uma reivindicação de apanhar a realidade *in natura*.

Não obstante, é necessário nos demorarmos um pouco sobre o destino que Georges Sadoul reserva a Vertov. Quando sai o filme de montagem de Nicole Vedrès, *Paris 1900*, em 1948, Sadoul, em sua crítica, lembrando que “os russos

criaram esse gênero”, cita Vertov antes mesmo de evocar os trabalhos de Esther Choub. A definição que dá então de sua doutrina revela-se um pouco restritiva, embora os termos-chave do vertovismo sejam citados: “Depois de 1920, [Vertov] proclamou que o cinema deveria ser antes de tudo *cinema-verdade* e *cinema-olho*, que ele deveria considerar a vida natural e social, e registrá-las com a objetividade dos ‘noticiários’, a arte do realizador limitando-se à escolha e à montagem” (Sadoul, 1948). No ano seguinte, Sadoul amplia significativamente essa abordagem em sua *História de uma arte, o cinema*, sem avaliar, porém, a importância da doutrina, tampouco do trabalho de Vertov, que ele só descobrirá gradualmente nos anos 1950, após o “degelo”. Em 1949 e 1950, ele escreve que, “encarregado de fundar e dirigir um jornal filmado, o *Kino-Pravda*, suplemento do grande diário nacional, *Pravda*”, Vertov tomou *Cinema-Verdade* “como palavras de ordem: ele pretendeu banir do cinema tudo que não tinha sido ‘captado ao vivo’. Como outrora Lumière...”. Então, os 23 números do *Kino-Pravda* “conduziram os *kinoks* a uma concepção ainda mais extremista, a do *Kino-Glaz* [Cine-Olho], segundo a qual se tratava de “submeter-se à câmera, olho mais *objetivo* ainda que o olho humano. A impassibilidade da mecânica era para eles a melhor garantia da verdade”. Todavia, para Sadoul (1949), essa concepção “excessiva” se chocou com o peso e a incapacidade de manejo da câmera. “A realização do *Cine-Olho* foi subordinada à invenção de uma câmera tão sensível, móvel e pequena quanto um olho humano. Criação ainda hipotética, 25 anos depois dos manifestos dos *kinoks*” (p.172-173). A nota que ele dedica a Vertov em oito edições da sua *História do cinema mundial*, entre 1949 e 1966, traduz a evolução do conhecimento que o historiador adquire ao longo dos anos subsequentes ao desenvolvimento das pesquisas dele em Moscou, com Svilova e Mikhaïl Kaufman. Assim, em 1966, “finalmente” verá a “*câmera-olho* (e *orelha*)” se tornar “tão móvel e sensível quanto esses órgãos humanos”, graças à evolução tecnológica dos aparelhos (Sadoul, 1966, p.183).

O cinema-verdade

São os anos 1960 que relançam verdadeiramente a referência a Vertov e suscitam pesquisas mais aprofundadas – que os soviéticos não tinham facilitado até então, deixando, também eles, à sombra o trabalho e a herança de Vertov, salvo algumas exceções.⁶⁷ O manifesto de Edgar Morin (1960), “Por um cinema-verdade”, encontra e estimula um movimento de reflexão sobre as relações entre cinema e realidade, fortemente determinadas pela mediação dos aparelhos cinematográficos (de som e de imagem) e também um amplo movimento historio-

67 A partir da abertura permitida pela morte de Stálin e pelo “degelo”, Svilova e outros familiares de Vertov, bem como pesquisadores como Drobachenko, esforçar-se-ão para tirar os textos e filmes da obscuridade em que foram mantidos. Sadoul, sem dúvida alguma, desempenhará um papel nesse processo, fazendo eco, no exterior, a esses esforços que ele acompanha e solicita.

gráfico, da parte de Sadoul,⁶⁸ que se retransmite às programações da Cinemateca Francesa.⁶⁹ Esses vários planos interagem, condicionando uns aos outros. O manifesto de Morin, a reivindicação de Jean Rouch e, depois, de Mario Ruspoli por um “cinema-verdade” têm uma primeira singularidade na história da “recepção” de Vertov: a de não reclamarem o Cine-Olho, da “vida em flagrante” – à qual Vertov é identificado, como vimos –, e sim o *Kino-Pravda*, do cinema-verdade.⁷⁰ Ora, a documentação sobre a doutrina do cinema-verdade de Vertov é quase nula na literatura cinematográfica, embora se saiba e às vezes se cite a fórmula no sentido restrito de “jornal cinematográfico” – conforme vimos, com Sadoul, em sua crítica a *Paris 1900*. Essa peculiaridade vai estimular o historiador em suas investigações. Antes mesmo da publicação do manifesto de Morin, Sadoul havia tido contato com Elizaveta Svilova em Moscou, em 1959, conhecera Kaufman,⁷¹ tinha procurado textos e começado a traduzi-los com sua esposa, Ruta. Além disso, pôde ver, pela primeira vez, *A sexta parte do mundo*, depois alguns números da *Kino-Pravda*, em viagens a Moscou. O terreno aberto por Rouch e Morin o leva então a publicar progressivamente os resultados de suas investigações em diversas revistas francesas e estrangeiras, entre 1963 e 1966,⁷² e a participar de colóquios e mesas-redondas sobre o assunto, em Lyon, Veneza e, principalmente, Moscou.⁷³ Sadoul será levado a descobrir a pertinência, nos escritos de Vertov, da noção teórica de “cinema-verdade”, que ele antes acreditava não passar de uma “palavra de ordem” provocadora e depois acreditou ser fruto de uma confusão com o nome do jornal *Pravda*. Agora lhe parece evidente que Vertov elaborou uma teoria do cinema como ferramenta de construção da verdade e lembra que Vertov chegou mesmo a escrever que: “A verdade era o propósito. O Cine-Olho, o meio”. Ele se apoia para tanto em um texto de 1940. Ele então escreverá no capítulo “A explosão soviética” que o “verdadeiro *Kino-Glaz* supunha [...] uma *câmera-olho* (e *orelha*) tão móvel e sensível quanto esses órgãos humanos” e que “esse prognóstico se tornou realidade nos anos 1960, quando se falou em *cinema-verdade*, expressão utilizada por Vertov em sentido teórico só nos anos

68 Sobre esse “momento” e seu significado, ver o notável trabalho de Graff (2014, cap.II), ao qual remetemos o leitor.

69 A Cinemateca Francesa dedica uma “Homenagem a Dziga Vertov” de 4 a 17 de novembro de 1963 e projeta antes, várias vezes, *Um homem com uma câmera* (6 de maio de 1960, 1ª de julho de 1960 especialmente) (cf. Graff, 2014).

70 Como Sadoul (1961) nota imediatamente quando descobre *Crônica de um verão* no Festival de Cannes de 1961: “Essa experiência do Cine-Verdade é o contrário do Cine-Olho”.

71 Na última edição (póstuma) da sua *Histoire générale du cinéma*, tomo 5, *L'Art muet 1919-1929, Premier volume: l'après-guerre en Europe* (Paris: Denoël, 1975), Sadoul cita longamente uma entrevista com Kaufman, que data de 1959 (p.310-312).

72 Os *Cahiers du Cinéma* (n.144, jun., e n.146, ago. 1963, em que ele publica “Kinoks: Révolution”), *Les Lettres Françaises*, *Image et Son*, *ArtSept*, *Bianco e Nero*, *Kinemathek*. O conjunto desses textos será reunido depois da sua morte e publicado com o título *Dziga Vertov* por Eisenschitz (1971), com um prefácio de Jean Rouch. Além disso, ele faz, em 1962, oito conferências no Institut de Filmologie da Sorbonne (carta de Sadoul a Svilova, de 21 de janeiro de 1962, apud MacKay, 2017).

73 Sobre essa questão, remetemos novamente o leitor à obra de Graff (2014).

1940” (Sadoul, 1966, p.183).⁷⁴ Pode-se observar, na passagem do Cine-Olho ao Cine-Verdade, uma dupla guinada com relação aos textos anteriores: por um lado, o Cine-Verdade, que antes fora “superado” pelo extremismo do Cine-Olho, é agora um estágio superior a este último. De outro, enquanto, para Vertov, o Cine-Olho era “muito mais aperfeiçoado que o olho humano” (“Eu, máquina, mostro-lhes o mundo como somente eu posso ver” é dito no manifesto de 1923, *Kinoks: Revolução*), porque infinitamente perfectível em razão de sua natureza “mecânica”, será a proximidade, ou até a coincidência, da câmera com o olho humano, assim como do registro com o ouvido, que levará ao Cine-Verdade.

Sadoul, que tinha considerado excessivas e extremistas as teorias de Vertov, ligando-as ao futurismo e à “idolatria da máquina”, reconcilia-se com ele por conta deste raiar de uma verdade mais “humana” nos textos vertovianos dos anos 1930-1940 e, posteriormente, nos textos de Kaufman, que falam em “verdade do coração”. Além disso, Sadoul (1966) lhe credita *in fine* a “antecipação” do advento das máquinas levíssimas, “a câmera reduzida à objetiva”, “transmitindo imagens através de um fio (ou sem fio)”, até mesmo sem intervenção humana ou quase sem intervenção, “graças à automatização” – tal qual “a câmera de uma estação interplanetária automática” (p.312-313) explorando o lado escuro da Lua e transmitindo sua “visão” sobre a Terra.

Em todo caso, parece haver um quiasma entre os cineastas promotores da “palavra de ordem” do *cinema-verdade* – que têm uma relação bastante vaga com Vertov – e os teóricos e historiadores que “constroem” um Vertov mais vultoso do que ele era: Séverine Graff (2014) fala sobre a “construção de um profeta” (p.53-73) retrospectivo. Não obstante, quando seguimos o desenvolvimento dos textos de Sadoul sobre Vertov, vemos quantas das perguntas sobre o *cinema-verdade* que surgem então para cineastas, operadores e críticos estão em parte expostas pelo historiador: observação inopinada, câmera escondida, ou sem o conhecimento das pessoas filmadas, ou ainda desvio da atenção para fazer a câmera passar despercebida; manipulação dos aparelhos, sensibilidade da película, problemas de luz, de mobilidade, som direto etc.⁷⁵

No momento em que surgem nas telas, ou quando estão sendo rodados, ainda sem ter encontrado meios de difusão, filmes reivindicando o “cinema-verdade”, a expressão faz sucesso e enche as revistas de cinema, tantas as de técnicos quanto de amadores ou de cinéfilos. Mas enquanto os textos de Vertov permanecerem in-

74 A data à qual se refere Sadoul remete sem dúvida a um texto dos *Journaux de Travail* de Vertov, publicado em 1957, em *Iskousstvo Kino*, datado de 1940, “Naissance du Ciné-Ceil” (repblicado mais tarde em *Drobachenko*, com a data de 1924, e finalmente identificado pelos editores de 2008 como sendo de 1935) (cf. MacKay, 2017).

75 A entrevista de 1959 com M. Kaufman expõe vários modos de operações de filmagem da “vida em flagrante”: cabine disposta numa rua, objetivas com foco longo, imersão em uma ação (corpo de bombeiros, motoristas de ambulância), uso de um grupo organizado para desviar a atenção.

disponíveis ou incompletos, a abordagem que se pode fazer de sua produção ainda é esquemática. Assim, Claude Ollier, num artigo de *La Nouvelle Revue Française*, intitulado “Cinema e verdade”, fala de *Crônica de um verão* [Chronique d'un été], de Rouch e Morin, inscrevendo-o imediatamente numa filiação vertoviana:

Rejeitando qualquer construção preestabelecida, Jean Rouch e Edgar Morin tentaram, com *Crônica de um verão*, uma experiência *a priori* interessante, ambígua, muito difícil de definir: “Cinema-Verdade”, diz-se, fazendo alusão a uma das primeiras palavras de ordem do cinema soviético, defendendo a filmagem direta, na rua, sem retoque nem artifício. Mas as obras mostraram bem que se trata evidentemente de uma utopia: o realizador é constantemente levado a intervir, isto é, a dirigir, nem que seja pela escolha dos episódios e dos lugares onde rodar; e se um sentimento da verdade emana de um tal trabalho, ele está em função, como em outros filmes, da eficiência dessa direção. (Ollier, 1962, p.120-121)

As questões abertas pelo debate da LEF em 1927 se repõem, então, de maneira mais simplista do que os protagonistas daquele momento as tinham colocado, e sem conseguir as respostas que à época chegaram. O termo “direção” prevaleceu sobre o termo “montagem”, ausente da reflexão de Ollier, indício de um tipo de sequestro do dispositivo cinematográfico e do protocolo que Morin e Rouch criaram com seus “assuntos”, baseados no estabelecimento da câmera e do magnetofone como participantes na situação, com papel impulsionador ou até mesmo provocativo. Ollier, quando se dá conta disso, fala em “violação” e “denúncia” [com relação às pessoas filmadas e à câmera que observa o imprevisto⁷⁶].⁷⁷

Godard-Gorin e Vertov

Além dos artigos e traduções de Sadoul – e enquanto se espera pelo trabalho póstumo dele –, o leitor francês logo poderá ler, em uma tradução do italiano, a monografia que o soviético Nikolai Abramov (1965) dedicou ao cineasta, graças às edições lionesas Premier Plan.⁷⁸

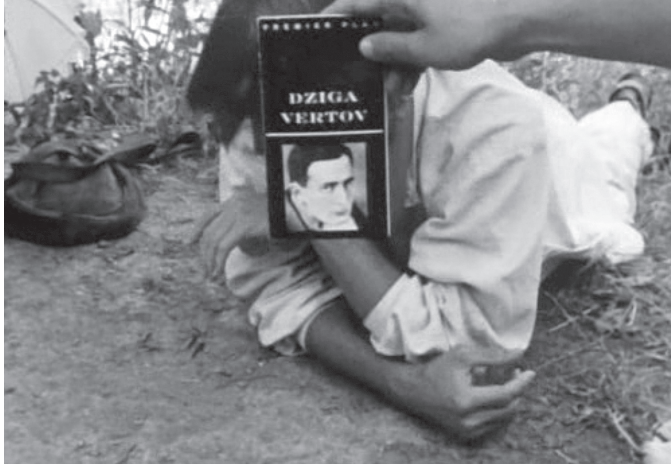
É precisamente esse pequeno livro, no qual um retrato de Vertov pensativo é tomado sobre um fundo preto, que é apresentado à câmera em uma sequência de *Vento leste*, assinado pelo Grupo Dziga Vertov em 1968, depois que o nome de

76 (N. T.)

77 Essa ascendência dada à *mise en scène* nas doutrinas cinematográficas nascidas no encaixe de Astruc e Bazin – ao qual André S. Labarthe colocará termo em 1967, em seu artigo “Mort d'un mot” (*Cahiers du Cinéma* n.195) – contrasta com a posição dos cineastas experimentais americanos como Stan Brakhage, que dá uma importância central à montagem (“1 + 1 = 3”) e se refere a Eisenstein, usando num primeiro momento a expressão “O olho da câmera”, sem ligá-la ao “Cine-Olho” vertoviano (cf. Brakhage, 1963).

78 Edição russa em 1962, italiana em 1963. A edição francesa é traduzida do italiano por Barthélemy Amengual e ampliada a seus cuidados.

Vertov já havia aparecido em *A gaia ciência* [Le Gai Savoir] (1968) e Georges Sadoul (1967) associara Godard a Vertov em sua crítica a *2 ou 3 coisas que eu sei dela* [2 ou 3 choses que je sais d'elle], em 1967.⁷⁹



Jean-Luc Godard et al., *Vento leste* [Vent d'est] (1968).

Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin formam o coletivo (ao qual se somam algumas outras pessoas de maneira mais ou menos episódica: Gérard Martin, Raphaël Sorin, Anne Wiazemski, Nathalie Biard, Isabelle Pons, Armand Marco, Jean-Henri Roger), estabelecem uma referência forte, central e uma filiação explícita a Vertov, embora admitam mais de uma vez que não tiveram naquela época um grande conhecimento de sua obra escrita e filmada. O que os distingue de Rouch e Morin (este último abandona a referência bem rapidamente, ao contrário do primeiro⁸⁰) é a dimensão política de tal conexão. No contexto de lutas sociais e políticas a propósito de 1968, Vertov aparece como uma referência, um exemplo de cinema militante, de intervenção, de cinema revolucionário, afinal. O que Moussinac chamava de sua “intransigência”,⁸¹ em 1928, torna-se um meio

79 É preciso assinalar igualmente o uso por Godard da expressão “Câmera-Olho” em sua contribuição a *Longe do Vietnã* (1967), que podemos ligar a *Um homem com uma câmera*.

80 Rouch continuou a reivindicar Vertov e a se interessar por ele, em suas palestras, como em seus escritos; ele tomou a peito a tarefa de aprofundar o conhecimento de suas teorias e de seus filmes, como fica evidente, em particular, no prefácio que escreveu ao livro póstumo de Sadoul. A demarcação, que ele não negou, entre “cinema direto” e “cinema verdade” passa notavelmente por essa referência a Vertov – que ele também associava a Flaherty, como o avesso e o direito de uma mesma moeda, ou, diriam Godard-Gorin, ambas as mãos do mesmo corpo.

81 “E sem dúvida não devemos nos arrepender de uma intransigência que continua a ser a garantia de discussões muito úteis ao progresso do cinema soviético e do cinema em geral” (Moussinac, 1928).

de se distanciar do sistema econômico, simbólico do cinema dominante: recusa do autor, recusa dos códigos vigentes, recusa de se restringir a transgressões meramente formais, toleradas dentro da desordem da arte. Numa entrevista realizada na estreia de *Tudo vai bem* [Tout va bien], o legado vertoviano é situado no questionamento das “noções de filmagem, de montagem”: “Retomamos a intuição de Vertov. Para ele, havia a montagem antes da filmagem, a montagem depois da filmagem. A noção política principal é a de montagem. É nisso que o cinema é mais diretamente político e atual do que as outras artes” (Belilos, 1972, p.22).

É a dualidade Vertov-Eisenstein que retorna, enfim, subentendida na escolha do nome de Vertov por Godard e Gorin. É acima de tudo pelo desejo de recusar Eisenstein, cineasta soviético “por excelência”, ícone do cinema revolucionário, com seu *Potemkin*, dizem eles, que optaram por Vertov, sem de fato conhecê-lo. Não obstante, esse “desconhecimento” – relativo – coincide bem com um pedaço da abordagem vertoviana. Em uma série de entrevistas que deram a revistas americanas, no fim dos anos 1960 e no começo dos 1970, pode-se seguir a evolução deles, que começa esposando em parte a de Vertov, a radicalidade inicial, a rejeição da arte, a reivindicação política direta, para adotar um caminho que, gradualmente, os avizinha de Eisenstein, a princípio recusado como “revisionista”. Sem conhecer em detalhe os debates dos quais Vertov participou – evocados acima –, eles parecem percorrê-los, para enfim chegar, às vésperas de *Tout va bien*, à conclusão de que, longe de se excluírem, Vertov e Eisenstein eram “as duas mãos de um mesmo corpo” – ao passo que Vertov afirmava, em 1926, que “dois corpos não podem se fundir. É preciso escolher entre a utilização da câmera para registrar os fatos e sua utilização para o jogo teatral” (“Le Front du Ciné-Œil”).



Jean-Luc Godard, *A gaia ciência* [*Le Gai Savoir*] (1968).

“I’m no longer a filmmaker, but just a worker, making revolutionary movies to promote revolutionary change”, declara Godard em 1970.⁸²

A revista logo lhe pergunta por que o grupo decidiu se chamar Grupo Dziga Vertov. Godard responde que “havia duas razões, uma é o próprio nome, Dziga Vertov, outra é o Grupo Dziga Vertov. O nome do grupo indica um programa, hasteia uma bandeira, justamente para não colocar o acento numa única pessoa. Por que Dziga Vertov? Porque no começo do século ele foi um verdadeiro cineasta marxista. Era um revolucionário trabalhando para a Revolução Russa por meio do cinema. Ele não era só um artista. Era um artista progressista que se uniu à revolução e se tornou um artista revolucionário por meio da luta. Ele dizia que a tarefa dos *kinoks* não era rodar filmes – *kinoks* não significa cineasta, significa operário do cinema [*sic*] –, mas produzir filmes em nome da revolução proletária mundial. De modo que há uma grande diferença entre ele e os companheiros Eisenstein e Poudovkine, que não eram revolucionários”. Godard sublinha a importância de ser um grupo, do desaparecimento da noção de autor, noção burguesa, obstáculo para realizar um filme politicamente: Eisenstein “se pensa na categoria tradicional de autor”, enquanto Vertov foi levado a “dissolver sua individualidade nas forças da revolução”. Gorin ainda especifica que uma das motivações de escolhê-lo foi igualmente “a incrível força dos documentos estéticos e políticos de Vertov” (Gorin, 1974, p.17-19).

Em outra entrevista (Kolker, 1973), a reivindicação do nome de Vertov e a oposição a Eisenstein se deslocam. De acordo com Gorin, “por que, em determinado momento, brandimos o nome de Dziga Vertov, sendo ele quase desconhecido? Ele tinha sido eclipsado por Eisenstein. Eisenstein se imaginou como inventor da montagem, quando, na realidade, inventou o ângulo da câmera. No mesmo momento, Vertov inventava a montagem. Eles não inventaram a montagem e o corte por acaso. Inventaram essas coisas porque havia uma tempestade social, que era a Revolução Russa”. E Godard especifica:

Eisenstein não trabalhou com a montagem, ele apenas colocava um ângulo depois de outro ângulo. No mesmo momento, Vertov trabalhou realmente com a montagem – não chamamos isso de montagem paralela, mas perpendicular, em xis, de fragmentos de realidade, cruzando-se uns com os outros. Duas imagens são feitas para se cruzar, não para seguir uma à outra, mas para construir uma terceira.

Afinal de contas, a oposição entre Vertov e Eisenstein se relativiza:

Em razão das dificuldades da revolução bolchevique, Vertov e Eisenstein se opuseram. Vertov defendeu o que chamou de câmera-olho, enquanto Eisenstein o

82 “Eu não sou mais um realizador, e sim apenas um operário, fazendo filmes revolucionários para promover uma mudança revolucionária” (Carroll, 1970, p.47-68).

que chamou de câmera-punho. Cada um negou a importância do outro. Há quatro anos, a reputação de Eisenstein era tão alta no Ocidente que precisamos ser muito dogmáticos para afirmar o lugar de Vertov, e nós o colocamos muito alto. Agora, descobrimos isto, que na realidade esses dois homens eram as duas mãos do mesmo corpo. Como na revolução alemã dos anos 1930, Bertolt Brecht e Wilhelm Reich eram ambas as mãos de um mesmo corpo. Mas o corpo estava cortado em dois e as duas mãos nunca puderam trabalhar juntas. (Gorin, 1974)⁸³

Vertov fazia realmente filmes de ficção, diz Gorin, utilizando elementos da realidade como todo mundo faz. “É por isso”, acrescenta Godard, “que nós preferimos falar de ficção materialista, hoje, em oposição à ficção idealista” (Kolker, 1973, p.130-133).⁸⁴

Nessa mesma época, os *Cahiers du Cinéma* começam a traduzir os textos de Vertov publicados na URSS em 1966, sob a direção de Sergei Drobachenko; primeiramente num número de 1970⁸⁵ da revista, depois num volume em 1972.⁸⁶ Mas é a revista *Cinéthique*, posicionada, depois de alguns números, numa linha política “marxista-leninista” de tendência maoista, que constrói uma proximidade com o Grupo Dziga Vertov e começa a examinar com atenção filmes e textos de Vertov,⁸⁷ enquanto os *Cahiers* irão se dedicar sobretudo à publicação, durante vários anos, dos textos de Eisenstein. No momento de *Tudo vai bem*, eles se dedicarão, em dois números, na análise dos filmes do Grupo Dziga Vertov, publicando a “pista de diálogos” de *Lotte na Itália* [*Lotte in Italia*], *Pravda* [Pravda], *Vento leste* [Vent d’Est], examinando a política do grupo e o resultado que representa *Tudo vai bem*, marcando um retorno ao sistema de distribuição comercial.⁸⁸

Poderíamos, sem dúvida, estudar a referência a Vertov nos anos 1960 em outros países, primeiramente na Alemanha democrática (RDA), onde Hermann Herlinghaus publica em 1960 uma monografia sobre o Vertov “jornalista e poeta

83 A metáfora das duas mãos é retomada por Gorin em *Jump Cut*, no artigo citado (a palavra *hands* foi curiosamente traduzida pelo jornal por *ends*), que exclama: “Nós sempre agimos de modo político, e jamais como autoridades acadêmicas enunciando verdades eternas, quando dizíamos preferir Vertov a Eisenstein. Nós preferimos os dois!”.

84 Cf. Gorin em *Politique-Hebdo*: “A clivagem entre ficção e documentário é uma clivagem do tipo burguês. O que interessa é tentar produzir ficções materialistas. Com os passos que estamos dando em direção a um materialismo da ficção, cruzamos um limiar irreversível” (apud Belilos, 1972, p.22).

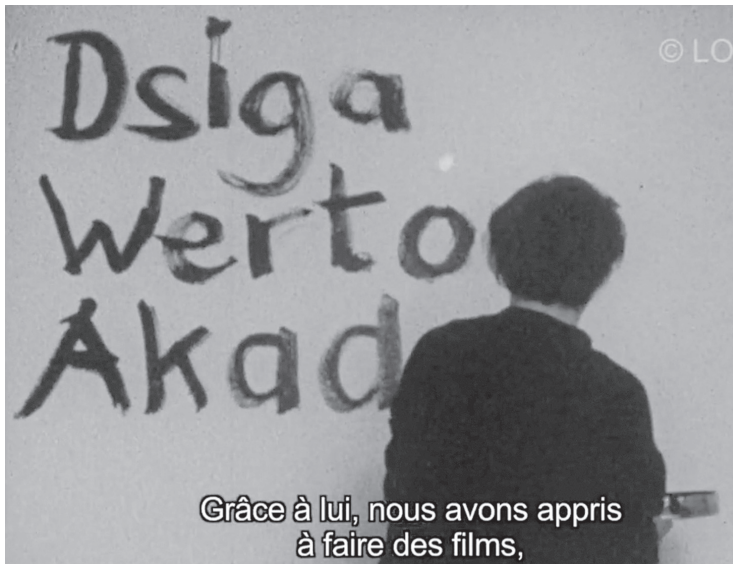
85 “Russie années vingt” (Vertov, 1970). O número traz um dossiê Dziga Vertov com seis textos-manifestos, um estudo de Sadoul e outro de Eisenschitz.

86 Vertov (1972). A revista anuncia a publicação próxima do volume trazendo um prefácio de Jean Narboni, prefácio que desaparece da edição, em prol de uma introdução não assinada.

87 Em textos anônimos tais como [atribuído em seguida a Jean-Paul Fargier]: “Ne copiez pas sur les yeux’ disait Vertov” (*Cinéthique*, n.15, 1972); [atribuído em seguida a Gérard Leblanc], “Un film dans la construction du socialisme (URSS, 1930: sur *Enthousiasme* de Dziga Vertov)” (*Cinéthique*, n.21-22, 1976).

88 Sobre o Grupo Dziga Vertov, cf. Leblanc (1972); Fargier (1974); e Faroult (2002).

do documentário”, ou então na República Federativa Alemã e em Berlim ocidental, onde, em 1968, o Deutschen Film und Fernsehakademie de Berlin (DFFB), a Escola de Cinema, foi rebatizado de Dsiga Wertow Akademie por estudantes que realizaram filmes documentando os protestos contra a Guerra do Vietnã, a vinda do Xá do Irã, a presença do exército estadunidense em solo alemão e outras lutas urbanas e políticas que conheceram uma repressão policial extremamente violenta; além de documentar a promulgação de leis de exceção que conduziram os militantes mais engajados a criarem a Rote Armee Fraktion (RAF). O documentarista Erwin Leiser, então reitor daquela escola, expulsou nada mais nada menos que dezoito estudantes (entre os quais Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Helger Meins – este último se unirá à RAF algum tempo depois e morrerá na prisão em 1974, depois de uma greve de fome de 56 dias).



Dsiga Wertow Akademie (Berlim, 1968). O comentário e a legenda dizem: “Graças a ele, aprendemos a fazer filmes”.

Redescobertas de Vertov na URSS e no mundo

Se Rouch e Morin, Sadoul, depois Godard e Gorin impulsionam em várias direções um certo “retorno a Vertov”, esse movimento não era separável, como vimos, do seu redescobrimto na URSS – após o esquecimento no qual ele havia sido mantido –, graças aos contínuos esforços de Svilova contra esse ocultamento. Com a ajuda do historiador Viktor Listov, ela estabelece em 1959 um inventário dos arquivos do cineasta (cf. Ginzburg, 1959), ao mesmo tempo que

deposita um conjunto de materiais, cópias de textos, diagramas, fotografias etc. no Filmmuseum de Viena (Abramov, 1967). Na emergência do “cinema-verdade” em Moscou, mais uma vez não se traduz a expressão como *Kino-Pravda*, em revistas ou mesas-redondas sobre documentário, como se houvesse temor de “despertar” a palavra e a ação vertovianas. Em 1962, porém, é publicada a monografia de Nikolai Abramov (1967) sobre Vertov, depois, em 1966, Drobachenko reúne um conjunto significativo de textos de 1922 (que servirá de base a todas as edições estrangeiras) – dos quais alguns ainda hoje são referência, apesar das lacunas e cortes feitos nesse *corpus* (Drobachenko; Vertov, 1966). A reavaliação teórica dos escritos e filmes de Vertov dá em seguida um salto qualitativo com Tamara Selezneva que, desde 1966, confronta a obra e os métodos do cineasta com os de Rouch, Leacock e Pennebaker (Dobin, 1966) e, em 1972, entrega um estudo pioneiro sobre o pensamento cinematográfico dos anos 1920 na URSS, com um capítulo dedicado a Vertov (Selezneva, 1972). Os trabalhos se sucedem então regularmente. Lev Rochal publica uma obra de conjunto sobre Vertov em 1982, antes que os trabalhos de jovens investigadores soviéticos ligados à Escola de Tartu, ao redor de Yuri Lotman, inscrevessem os estudos vertovianos nos cursos de semiologia, com Mikhaïl Iampolski (1988) – que também publica um *reader* sobre montagem em que Vertov tem, como era de se esperar, seu lugar – e Yuri Tsivian (1991), cuja tese propõe uma análise detalhada de *Um homem com uma câmera* “como texto construtivista”.

Nos Estados Unidos, os investigadores que leem russo, como Vlada Petrić (1987), dedicam trabalhos aos filmes de Vertov; as pesquisas se multiplicam na Alemanha onde Thomas Tode dedica um filme aos operadores de *kinoks* e participa de inúmeras obras e edições dos textos dele, em particular na edição, a mais completa àquela altura, do “jornal” (Vertov, 2000). Nas Giornate del Cinema Muto, de Pordenone, tem lugar uma vasta retrospectiva de seus filmes e publica-se um conjunto de materiais e documentos da imprensa russa que inscreve Vertov nos anos 1920, num contexto de ideias, debates e controvérsias que permitem melhor apreendê-lo (cf. Tsivian, 2004).

Sem dúvida, é necessário posicionar num lugar à parte a aproximação que Gilles Deleuze fez de Vertov nos dois volumes que dedicou ao cinema: *Cinéma 1: l’image-mouvement* e *Cinéma 2: l’image-temps*. De fato, a leitura que faz de *Matière et mémoire*, de Bergson – segundo o qual “o universo material, o plano da imanência, é o arranjo mecânico das imagens-movimento”, chegando a fazer do universo um “cinema em si mesmo, um metacinema”, movendo a visão bergsoniana para o cinema –, encontrava quase idealmente o cinema e as teorias de Vertov: “O que Vertov realiza no cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matéria e memória*: o em-si da imagem... É, em primeiro lugar, uma

organização mecânica das imagens-movimento”. Pela montagem, o cinema não se limita a registrar o movimento, ele o autonomiza, para religá-lo a outros movimentos, realizando uma percepção interna à matéria, uma percepção “não humana”. É um modo de abordar Vertov em que tinha se engajado, à sua maneira, Kazimir Malévitch, num texto de 1929 que passou muito tempo despercebido, “As leis pictóricas nos problemas do cinema” (Malévitch, 1995). O texto percorre o futurismo italiano e reconhece em Vertov essa dissociação entre o movimento e os objetos, um “valor adicionado” que restabelece seu poder dinâmico, *fora dos próprios objetos*:

No futurismo, os objetos têm pouco peso, por sua forma e sua “talqualidade” [telquellité] porque... o momento mais importante é o dinamismo... Estações, locomotivas, motores, barcos, chaminés, fábricas, usinas, eletricidade, recordes esportivos, batalhas, guerras revolucionárias – tudo isso é natural para o futurista, mas ele não revela seu aspecto de coisas, e sim sua função, sua dinâmica.

Desde os anos 1970, o movimento de reavaliação das teorias e da prática das vanguardas cinematográficas dos anos 1920 ganhou a história da arte e do cinema. Em particular nas universidades e nas revistas especializadas americanas (Annette Michelson, Benjamim Buchloh etc.), esse movimento assombra desde então as reflexões estéticas dos filósofos (Rancière, Cometti, Quintynn) e se abre agora a um aspecto prospectivo das teorias vertovianas: a televisão e os demais meios de comunicação, cujos novos dispositivos excedem hoje o próprio cinema, mas vão ao encontro de vários projetos de Vertov e dos seus.

Referências bibliográficas

- ABRAMOV, Nikolai. *Dziga Vertov*. Moscou: Akademia Naouk, 1962; Lyon: Premier Plan n.35, 1965.
- _____. *Chelovek v dokumental’nom fil’me. Voprosi kino iskousstva*, n.10, 1967.
- ALBERA, François. Du livre cinématique au livre-film. In: GUIDO, Laurent; LUGON, Olivier (orgs.). *Fixe/animé: croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 2010.
- ALBERT-BIROT, Pierre. Note sur le cinématographe. *SIC*, n.25, jan. 1918.
- ALTMAN, Georges. Cinema e verdade. *Monde*, 5 dez. 1931, p.8-10.
- ARAGON, Louis. On n’aura plus besoin de mourir. *Commune*, n.17, jan. 1934.
- BELILOS, Marlène et al. Entrevista com Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. *Politique-Hebdo*, 27 abr. 1972.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.91-107.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p.165-196.
- BLAKESTON, Oswald. Three Russian Films. *Close Up*, n.2, ago. 1929.

- BOISYVON. Ce que l'on espère du Ciné-Œil. *L'Intransigeant*, 3 ago. 1929.
- BOUKHARINE, Nikolaï. *Théorie du matérialisme historique*: manuel populaire de sociologie marxiste. Paris: Éditions Sociales Internationales, 1927; Anthropos, 1969.
- _____. Révolution prolétarienne et culture. In: CHAMPARNAUD, François. *Révolution et contre-révolution culturelle en URSS*: de Lénine à Jdanov. Paris: Anthropos, 1975a. p.359-381.
- _____. Le léninisme et le problème de la révolution culturelle. In: CHAMPARNAUD, François. *Révolution et contre-révolution culturelle en URSS*: de Lénine à Jdanov. Paris: Anthropos, 1975b. p.392-418.
- BOWLT, John E. Um engenheiro vale mais que mil estetas. *Ligeia*, n.5-6, 1989.
- BRAKHAGE, Stan. Metaphor and Vision. *Film Culture*, n.30, 1963.
- BRODY, Samuel. A Soviet Film Masterpiece: Three Songs about Lenin. *Daily Worker*, 6 nov. 1934.
- BRUNIUS, Jacques-Bernard. Le ciné-art et le Ciné-Œil. *La Revue du Cinéma*, n.4, 15 out. 1929.
- CARROLL, Kent E. Film and Revolution: an Interview with Jean-Luc Godard. *Evergreen*, v.14, n.83, out. 1970, p.47-68.
- CHKLOVSKI, Viktor. Où va Dziga Vertov? *Sovietski Èkran*, n.32, 1926. In: *Textes sur le cinéma*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2011a.
- _____. Le Ciné-Œil et les intertitres. *Kino*, 30 out. 1926 (republicado em *Leur présent*, Moscou, 1927 [em francês in: *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011b]).
- CONIO, Gérard. *Le constructivisme russe*. Les arts plastiques. Textes théoriques. Manifestes. Documents. t.1. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1987a.
- _____. *Le constructivisme russe*. Le constructivisme littéraire. Textes théoriques. Manifestes. Documents. t.2. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1987b.
- DE LA ROCHE, Catherine. *Soviet Cinema*. Londres: Falcon Press, 1948.
- DOBIN, E. S. (org.). *Razmyshlenia u èkrana*. Leningrado: Iskousstvo, 1966.
- DONIOL-VALCROZE, Jacques. Naissance du véritable Ciné-Œil. *La Revue du Cinéma*, n.4, jan. 1947.
- DROBACHENKO, S.; VERTOV, Dziga. Stati, Dnievniki, Zamysly. Moscou: Isskoustvo, 1966.
- EHRENBURG, Ilya. *Materializatsia fantastiki*. Moscou/Leningrado: Kinopetchat, 1927.
- EISENSCHITZ, Bernard. *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre, 1971.
- EISENSTEIN, Sergei. Metaphor and Vision. *Film Culture*, n.30, 1963.
- _____. *Au-delà des étoiles*. Paris: 10/18, 1974.
- _____. Dramaturgie de la forme cinématographique. In: *Cinématisme*. Dijon: Les Presses du Réel, 2009.
- _____. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma I*. Paris: Seghers, 1974.
- FARGIER, Jean-Paul. Contribuição à reedição do volume. In: COLLET, Jean. *Jean-Luc Godard*. Paris: Seghers, 1974 (col. "Cinéma d'Aujourd'Hui", n.18).
- FAROULT, David. *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique*: Cinétique et le "groupe" Dziga Vertov. Paris, 2002. Tese (Doutorado) – Université Paris 3.

- GAN, Aleksei. La treizième expérience. *Kino-Fot*, n.5, 10 dez. 1922.
- _____. Da zdravstuet demonstratsiia byta! Moscou: Pozblniakov, 1923.
- _____. Da zdravstuet demonstratsiia fakta. *Proletkino*, n.4-5, 1924.
- _____. Le constructivisme au cinéma. Qu'est-ce que le constructivisme? *Svremennaia Arkhitektura*, n.3, 1928.
- _____. La 10^e Kino-Pravda. *Kino-Fot*, n.4, 1922; *Trafic*, n.63, 2007.
- GINZBURG, Sergei (org.). *Iz istorii kino: materialy i dokumenty*. v.2. Moscou: Akademia Naouk SSSR, 1959.
- GOREL, Michel; KORTY, A. L'Homme à la caméra et le Ciné-Œil. *Monde*, n.61, 3 ago. 1929.
- GORIN, Jean-Pierre. Filmmaking and History (entrevistado por Christian Braad Thompsen). *Jump Cut*, n.3, set./out. 1974, p.17-19.
- GRAFF, Séverine. *Le cinéma-vérité: Films et controverses*. Rennes: PUR, 2014.
- GRIERSON, John. Man with a Movie Camera. *The Clarion*, n.2, fev. 1931.
- HERLINGHAUS, Hermann. *Dziga Wertow: Publizist und Poet des Dokumentar-films*. Berlin: Club der Filmshaffender der DDR/Deutsche Zentralstelle für Filmforschung, 1960.
- IAMPOLSKI, Mikhail. *Montage*. Teatr. Iskoustvo. Literatoura. Kino. Moscou: Naouka, 1988.
- IZVOLOV, Nikolai. Dziga Vertov and Aleksandr Rodchenko: the Visible Word. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, v.10, n.1, mar. 2016.
- KOLKER, Robert Philip. Angle and Reality: Godard and Gorin in America. *Sight and Sound*, v.42, n.3, 1973, p.130-133.
- KOPP, Anatole (org.). *Architecture et mode de vie: textes des années 20 en URSS*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979.
- KOSTA, Simon. Dziga Vertoff. *Experimental Cinema*, n.5, 1934.
- KOULÉCHOV, Lev. *L'Art du cinéma et autres écrits (1917-1934)*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990.
- KRACAUER, Siegfried. L'Homme à la caméra. *Monde*, 8 jun. 1929 (trad. do artigo da *Frankfurter Zeitung* de 19 maio 1929).
- LABARTHE, André S. Mort d'un mot. *Cahiers du Cinéma*, n.195, 1967.
- LAPIERRE, Marcel. *Anthologie du cinéma*. Paris: La Nouvelle Edition, 1946.
- LEBLANC, Gérard. Sur trois films du groupe Dziga Vertov. *VH 101*, n.6, 1972.
- LENAUER, Jean. Dziga Vertoff, metteur en scène et monteur. *Pour Vous*, n.34, 11 jul. 1929a.
- _____. Vertov Few Work Art and the Future. *Close Up*, n.6, dez. 1929b.
- LÊNIN, Vladimir. Socialisme et religion. In: *Œuvres, tome X, novembre-1905-juin 1906*. Moscou: Éditions du Progrès, 1959.
- _____. *Culture et révolution culturelle*. Moscou: Éditions du Progrès, 1969.
- L'HERBIER, Marcel. *Intelligence du cinématographe*. Paris: Corrèa, 1946.
- LHERMINIER, Pierre. *L'art du cinéma*. Paris: Seghers, 1960.
- LISSITZKY, El. À propos de la mort de Viking Eggeling. In: KOPP, Anatole (org.). *Architecture et mode de vie: textes des années 20 en URSS*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1979.

- MACKAY, John. The Truth about Kino-Pravda, or Censorship as a Productive Force. *KinoKultura*, n.55, 2017.
- MAGOMEDOV, Khan. *L'InKhouK: naissance du constructivisme*. Gollion: Infolio, 2013.
- MALÉVITCH, Kazimir. Les Lois picturales dans les problèmes du cinéma. *Kino i Kultura*, n.7-8, 1929 (trad. francesa in: *Cinémathèque*, n.8, 1995).
- MARCHAND, René; WEINSTEIN, Pierre. *Le cinéma soviétique*. Paris: Rieder, 1927.
- MARX, Karl. Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel. Introduction. *Deutsche-Französische Jahrbücher*, Paris, fev. 1844.
- MOHOLY-NAGY, László. *Malerei. Fotografie. Film*. Munique: Bauhausbücher 8/Albert Langen, 1925.
- _____. *Peinture, photographie, film: et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1997.
- MORIN, Edgar. Pour un cinéma-vérité. *France-Observateur*, 14 jan. 1960.
- MOUSSINAC, Léon. *Le cinéma soviétique*. Paris: Gallimard, 1928 (col. “Les Cahiers Bleus”, n.44).
- _____. Ciné-Ceil par Dziga Vertoff. *Monde*, n.61, 3 ago. 1929.
- _____. Enthousiasme. *L'Humanité*, 4 dez. 1931a.
- _____. Une erreur. *L'Humanité*, 11 dez. 1931b.
- _____. Trois chansons de Lénine (Film de Dziga Vertoff). *Monde*, 24 ago. 1934.
- _____. Dziga Vertoff on Film Technics. *Film Front*, n.3, 28 jan. 1935.
- _____. Dziga Vertoff et le Kino-Pravda. *Miroir du Cinéma*, n.3, out. 1962.
- OLLIER, Claude. Cinéma et vérité. *La Nouvelle Revue Française*, n.109, 1^o jan. 1962.
- PETRIĆ, Vlada. *Constructivism in Film: a Cinematic Analysis. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- RADEK, Karl. Dois filmes. *Izvestia*, n.112, 23 abr. 1931.
- RANCIÈRE, Jacques. Voir les choses à travers les choses. In: *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.
- ROUDINESCO, Élisabeth. Dziga Vertov ou le regard contredit. In: *L'inconscient et ses lettres*. Paris: Mame, 1975.
- SACHS, Hanns. Film Psychology. *Close Up*, v.3, n.5, nov. 1928.
- SADOUL, Georges. Le Temps retrouvé. Paris 1900 de Nicole Vedrès. *Les Lettres Françaises*, n.199, 11 mar. 1948.
- _____. *Histoire d'un art: le cinéma*. Paris: Flammarion, 1949.
- _____. Le débat est ouvert sur L'Homme à la caméra. *Cahiers du Cinéma*, n.22, abr. 1953.
- _____. Cinéma-vérité et cinéma-cœur. *Les Lettres Françaises*, n.875, 18 maio 1961.
- _____. Kinoks: Révolution. *Cahiers du Cinéma*, n.144, jun.; n.146, ago. 1963.
- _____. *Histoire du cinéma mondial: des origines à nos jours*. Paris: Flammarion, 1966. [Ed. port.: *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. 3v. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.]
- _____. 2 ou 3 choses que je sais d'elle. *Les Lettres Françaises*, 23 mar. 1967.
- _____. *Histoire générale du cinéma. L'art muet (l'après-guerre en Europe), 1919-1929*. Paris: Denoël, 1975.
- SELEZNEVA, T. *Kinomyśl 1920'kh godov*. Leningrado: Iskousstvo, 1972.

- SOURIAU, Etienne. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. *Revue Internationale de Filmologie*, n.7-8, 1951, p.231-240.
- STARR, Frederick. K. *Mel'nikov: le pavillon soviétique*. Paris 1925. Paris: L'Equerre, 1981.
- THÉRY, Gaston. L'homme à la caméra, film de Dziga Vertov. *Paris-Midi*, 26 jul. 1929a. _____ . Le Ciné-Œil. *Cinéma*, n.41, 1 ago. 1929b.
- TODE, Thomas; WURM, Barbara (orgs.). *Dziga Vertov: the Vertov*, Collection at the Austrian Film Museum. Viena: Austrian Film Museum, 2006.
- TRETIAKOV, Sergei. *Dans le front gauche de l'art*. Paris: Maspéro, 1976.
- TSIVIAN, Yuri. *Istorceskaïa recepsia kino*. Kinematograf v Rossii 1896-1930. Riga: Zinatne, 1991. _____ (org.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004.
- VERTOV, Dziga. L'école du Ciné-Œil. *L'Humanité*, 27 jul. 1929. _____ . Dziga Vertov on Kino-Eye: Excerpts from a Lecture Given in Paris 1929. *Film Front*, n.2, 7 jan. 1935.
- VERTOV, Dziga. De Charles Chaplin, dos operários de Hamburgo e das exortações do Doutor Wirth. *Proletarskoie kino*, mar. 1932. _____ . Kino-Pravda. *Sovietskoie Kino*, n.11-12, 1934. _____ . Russie années vingt. *Cahiers du Cinéma*, n.220-221, maio/jun. 1970. _____ . *Articles, journaux, projets*. Paris: UGE-Cahiers du Cinéma-10/18, 1972. _____ . *Tagebücher/Arbeitshefte*. Ed. Thomas Tode e Alexandra Gramatke. Constança: UVK Medien, 2000.
- VUILLERMOZ, Emile. A l'Est rien de nouveau. *Le Temps*, jul. 1929 (repris dans *Cinéa*, n.139, 1^a set. 1929).
- YAMPOLSKI, Mikhail. Reality at Second Hand. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v.11, n.2, 1991, p.161-171.
- ZALAMBANI, Maria. *L'arte nella produzione: avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni'20*. Ravenna: Longo, 1998. _____ . *La morte del romanzo: dall'avanguardia al realismo socialista*. Roma: Carocci, 2003.

Resumo

Inspirado nas técnicas visuais mais avançadas, o projeto cinematográfico de Dziga Vertov buscava capturar a “vida em flagrante”. Estudando-o em sua historicidade, o autor reconstitui suas linhas de força, o alcance e os limites do Cine-Olho, sua superação pelo Cine-Verdade, a importância da montagem, os debates em que Vertov se envolveu, suas relações com grupos de vanguarda (o construtivismo russo, em especial), as disputas políticas no campo cultural etc. Discute, ainda, a recepção na França do legado de Vertov para o cinema quando finalmente seu trabalho pôde ser reconhecido não apenas em contraposição ao de Eisenstein, mas a ele articulado.

Palavras-chave: filmagem; documentário; Cine-Olho; Cine-Verdade; combate cultural.

Abstract

Inspired by the most advanced visual techniques, the film project of Dziga Vertov sought to capture “life in itself”. Studying it in its historicity, the author reconstructs its lines of force, the scope and limits of the Cinema-Eye, its overcoming by Cinema Verité, the importance of film editing, the debates in which Vertov became involved, his relations with groups of vanguard (Russian constructivism in particular), the political disputes in the cultural field etc. He also discusses the reception in France of Vertov’s legacy for cinema when his work finally could be recognized, not only in opposition to Eisenstein, but also related to him.

Keywords: film; documentary; Cinema-Eye; Cinema Verité; cultural combat.