



Neamp

De outubros não encenados

Mauro Luiz Rovai *

nosso olhar movido a hélice se
perde no futuro

Dziga Vertov

Resumo: A proposta deste texto é abordar a relação cinema e sociedade tendo como ponto de partida alguns escritos de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, bem como um pequeno trecho dos filmes *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *O homem com a câmera* (1929). A idéia central é realizar um pequeno exercício acerca do trabalho de ambos, pois, a despeito de terem vivido, produzido e militado política e artisticamente na mesma época, por uma causa comum, ambos articularam modos distintos de lidar com as possibilidades que acreditavam revolucionárias no campo do cinema.

Abstract :The aim of this paper is to show the relationship between cinema and society based on selected theoretical texts by Sergei Eisenstein and Dziga Vertov, as well as by using parts of the movies *Battleship Potemkin* (1925) and *Man with the movie camera* (1929). My main idea is to develop a short essay on the work of these two film makers, given that, in spite of the fact that they lived, worked and shared similar political and artistic thoughts in the same period of history, they dealt in very different ways with the revolutionary possibilities they believed to be present in cinema.

* Doutor em Sociologia – USP. Professor de Sociologia da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos. É autor dos livros *Os saberes de si* (São Paulo, Annablume-Fapesp, 2001) e *Imagem, tempo e movimento* (São Paulo, Humanitas -USP-Fapesp, 2005). Endereço eletrônico: mauro.rovai@unifesp.br.



Neamp

Este texto aborda a relação cinema e sociedade tendo como ponto de partida alguns escritos de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. No caso de Eisenstein, trata-se de explorar o uso do conceito de *grande plano* presente no escrito “Dickens, Griffith e nós”, relacionando-o a um trecho de *O encouraçado Potemkin*. No caso de Vertov, a relação se estabelecerá entre um trecho de *O homem com a câmera* e alguns de seus escritos presentes no livro *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier. A razão desse recorte, que pode parecer estrito demais, é antes de tudo a prudência. Em primeiro lugar, por se tratar de dois cineastas importantes para a história e para a teoria do cinema. Em segundo, por terem sido objeto de pesquisa (seus escritos e seus filmes) de muitos estudiosos. Levando em conta esse cuidado, pretende-se abordar o trabalho de dois artistas que, a despeito de terem vivido, produzido e militado política e artisticamente na mesma época por uma causa comum, articulam modos distintos de lidar com as possibilidades que acreditavam revolucionárias no campo do cinema¹.

* * *

O cinema que normalmente associamos à Revolução de 1917 elabora uma temática fortemente marcada pelos acontecimentos sociais e políticos que culminaram com a chegada de Lênin ao poder. Entretanto, se o assunto, a história e a trama que apareciam nessas obras refletiam, de algum modo, a luta pela consolidação ideológica do movimento, não menos importante foi a forma como os cineastas mais significativos do período se dispuseram a trabalhar tais temas. Longe da pregação da arte pela arte, vista como essencialmente contra-revolucionária, havia a tendência clara, nos esforços das pessoas (dos artistas) envolvidas(os) com o cinema, de identificar a arte em uma sociedade revolucionária com uma forma também revolucionária. Isso não significa afirmar que o cinema soviético tenha sido apenas montagem ou escola de montagem. Para Vance Kepley Jr, (1990), por exemplo, na década de 1920, tomar como certo que a montagem era sinônimo de cinema soviético já trazia problemas, pois havia a presença de

¹ O texto é fruto das discussões realizadas com os alunos do IFCH da Unicamp (2004-2006) e com os alunos que, atualmente, participam do grupo de estudo e discussão sobre as Ciências Humanas e a Imagem na Unifesp – Campus Guarulhos.



Neamp

muitos filmes estrangeiros comerciais, assim como a influência do modelo deste cinema era marcante. Para o autor, a montagem como protocolo do cinema soviético foi uma construção de intelectuais ocidentais.²

No entanto, mesmo levando em consideração que a escola de montagem não representava a produção soviética como um todo, é possível identificar o pronunciado corte promovido à época pelas reflexões dos cineastas “teóricos soviéticos da montagem”, conforme expressão de Stam, que “realizaram seu trabalho no contexto do notável florescimento de diversas tendências vanguardistas no teatro, na pintura, na literatura e no cinema (em boa parte financiados pelo Estado) da União Soviética” (STAM, 2003, p. 54).

Conquanto o objetivo deste texto não seja fazer um levantamento extenso e comparativo dos trabalhos de Kulechov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov, para não mencionar outros nomes, como o de Dovjenko, a questão central deste trabalho é destacar alguns aspectos do modo como dois desses cineastas, Vertov e Eisenstein, lidaram com a questão da forma do filme e do cinema revolucionário.

Embora se possa dizer que os dois filmes escolhidos não representam a produção como um todo de Vertov e Eisenstein – não representam nem mesmo o momento vivido pela Rússia na década de 1920 –, a escolha dos filmes é estratégica por duas razões práticas: a primeira é que são bem conhecidos, sendo familiares a boa parte dos leitores. A segunda é que o período em que são realizados (entre 1925 e 1929) ainda oferecia oportunidades para a experimentação, a pesquisa e a discussão teórica aí mobilizada³. Momento em que fazer cinema era também dotá-lo da dialética que lhe faltava, com um esforço que pretendia consumir, no seio dessa nova arte, o potencial revolucionário que lhe seria próprio.

² “The common assumption that the montage canon is synonymous with soviet silent cinema is already problematical. The soviet film market was actually dominated by foreign commercial films or soviet productions that imitated foreign models. The canon of montage films with which we are so familiar was constructed by Western intellectuals who took little note of the original viewing tastes of soviet audiences” (VANCE JR., 1990, p. 123).

³ Segundo Robert Stam, “todos [os teóricos da montagem] passaram a enfrentar problemas após 1935 (...) passando a ser atacados por seu ‘idealismo’, ‘formalismo’ e ‘elitismo’ ” (cf. STAM, 2003. p. 63).



Neamp

1. Eisenstein

Tomo o texto “Dickens, Griffith e nós” como um exemplo do esforço de Eisenstein em conjugar a discussão teórica com as experimentações que realizava em vários campos da arte, na tentativa de identificar a contribuição do cinema para com a dialética e, assim, para com a revolução. O esforço do autor, ao mesmo tempo estético e sociológico, em elaborar a caracterização da escola soviética como a negação da herança que a havia tornado possível, a americana, representada por D. W. Griffith, é uma pista para compreendermos o encontro entre o cinema e a Revolução Russa de 1917. Nesse texto, o cineasta mobiliza referências da lingüística e da literatura, entre outras, para melhor reconhecer e destacar a importância de Griffith para o cinema soviético, no mesmo passo em que aprofunda e procura elucidar como se manifesta, na forma do filme, a dissonância estética e política que separa duas sociedades tão distintas como a estadunidense e a soviética.

Em “Dickens, Griffith e nós” o diretor americano é caracterizado não apenas como o mestre da montagem paralela e criador de uma “escola do *tempo*” (EISENSTEIN, 1990, p. 198, grifo do autor), mas, fundamentalmente, como o ponto limite de uma forma de fazer cinema que deveria ser superada no seio da nova arte. Isso porque, para Eisenstein, “o pensamento de montagem é inseparável do conteúdo geral do pensamento como um todo”. E como “a estrutura que é refletida no conceito de montagem de Griffith é a estrutura da sociedade burguesa (...)”, configurada pelo “*contraste entre os possuidores e despossuídos*”, tal configuração “se reflete na consciência de Griffith de um modo não mais profundo do que a imagem de uma complicada corrida entre duas linhas paralelas” (EISENSTEIN, 1990, p. 198, grifos do autor). A montagem paralela, portanto, era um conceito que “refletia a visão dualística de mundo, em que ricos e pobres correm (...) em direção a um ponto de convergência inexistente – bem como a reconciliação entre as classes” (EISENSTEIN, 1990, p. 198).



Neamp

Visto por esse ângulo, a diferença que a escola soviética aportava ao conceito de montagem dizia respeito não apenas à revolução de 1917, mas à maneira como o novo pensamento deveria estar estruturado, isto é, dialeticamente. O referencial explícito de Eisenstein é o trabalho de Karl Marx e, depois, seus continuadores, que encontraram em *O Capital* as leis do processo que regem o mundo capitalista. Os fatos que apareciam isolados e dispostos em uma configuração caótica, graças a Marx e à poderosa abstração permitida pelo pensamento dialético, puderam ser apreendidos em seus vínculos mais gerais. Alertada, pois, sobre a possibilidade da síntese, a escola soviética se deu conta de que “(...) o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo” (EISENSTEIN, 1990, p. 199). Destarte, se Griffith e a sua tática para imprimir ritmo ao filme lograram obter ganhos apenas quantitativos, isso não se deu por deficiência técnica ou profissional do diretor, mas por uma postura presa aos protocolos ideológicos da sociedade americana.

Um dos exemplos de Eisenstein para destacar a diferença das duas escolas é a maneira pela qual elas se referem ao “primeiro-plano”. Tomada pela sua principal característica, a capacidade de “criar uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas” o cinema soviético vê o primeiro-plano como “grande plano”, que significa “*grande* na tela”. Na perspectiva do autor, a idéia de grande tem o sentido de “*significar*”, dotar algo de “*significado*” ou “*expressar*” relacionando-se com o “*valor do que é visto*” (EISENSTEIN, 1990, p. 200 – grifos do autor). O grande plano significa assim um avanço rumo a uma “ *fusão fundamentalmente qualitativa, que emerge do processo de justaposição*”, possibilitando, talvez, um salto qualitativo nessa arte que ele definia como “a arte da justaposição” (EISENSTEIN, 1990, p. 201). Por outro lado, entre os americanos ele é entendido como *near* ou *close-up*. Seu registro é o da visão, algo sobre o que a objetiva “*fecha*” ou se aproxima, com a intenção de “*mostrar* ou *apresentar*”. Por isso, conquanto Griffith tenha percebido que o todo era muito maior que a soma das partes, ao acumular planos quantitativamente, fez do primeiro-plano uma antecipação “ao futuro diálogo sincronizado”.



O cinema de Griffith não conhece este tipo de estrutura de montagem. Seus primeiros planos criam a atmosfera, esboçam traços dos personagens, se alternam nos diálogos dos principais personagens, e os primeiros planos de perseguidor e do perseguido aumentam o ritmo da perseguição. Mas Griffith sempre permanece num nível de *representação e objetividade* e nunca tenta, através da *justaposição* de planos, exprimir *sentido e imagem*. (EISENSTEIN, 1990, p. 202 – grifos do autor).

Sob a perspectiva de Eisenstein, o sentido, em Griffith, ocorre nos “fragmentos de representação da montagem” e não na “esfera da justaposição de montagem”. Por essa razão, Griffith teria estacionado em um “drama de comparações”, enquanto a pretensão de Eisenstein era obter “*uma imagem unificada, poderosa, sintética*” (Eisenstein, 1990, p. 203 – grifos do autor). A montagem deve “produzir choques – um plano conflitando com outro – para arrancar o espectador da ‘atitude cotidiana’”⁴. Daí a força do método proposto por Eisenstein para a feitura de um filme operário: “Para a realização de qualquer filme existe apenas um método: a montagem de atrações” (EISENSTEIN, 2003b, p. 199).

A atração, contudo, nada tem em comum com o truque (*trick*), que “significa algo absoluto e acabado *em si*, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador” (EISENSTEIN, 2003a, p. 190-191). A montagem de atrações seria um procedimento que altera “radicalmente” os princípios de construção do “espetáculo em sua totalidade”. Assim,

(...) em lugar do reflexo ‘estático’ de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações (EISENSTEIN, 2003a, p. 191 – grifos do autor).

Segundo o autor, a atração, em teatro, é o elemento agressivo que, se bem utilizado (pois isso já teria sido verificado, por meio da experiência, e calculado matematicamente) “submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”, o qual determina “em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua

⁴ Sobre esse aspecto, cf. EISENSTEIN, 1990, p. 51-52 e comentário de XAVIER, 1977, p. 110.



Neamp

conclusão lógica final” (EISENSTEIN, 2003, p. 189). Trata-se, para Eisenstein, do próprio “processo do conhecimento – ‘através do jogo vivo das paixões’ – específico ao teatro” (EISENSTEIN, 2003, p. 191).

Segundo Xavier, a atração, conforme definida por Eisenstein, é a “defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis, no sentido de promover um discurso que rompe com o projeto ilusionista”, esvaziando a história representada do “caráter de totalidade independente e auto-determinada, contida em si mesma” (XAVIER, 1977, p. 107). Não é o registro da vida que é cinematográfico, mas os “elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador” (ANDREW, 1989, p. 58).

2. Vertov

Diz Deleuze, que “Como cineasta soviético, Vertov tem, da montagem, uma concepção dialética, mas torna-se evidente que a montagem dialética é menos um traço de união que um lugar de confronto, de oposição” em relação a Eisenstein. Uma razão para a oposição é que para esse último a dialética é “do homem e da natureza, do homem na natureza e da natureza no homem”. Para Vertov a dialética “é matéria, e só pode unir a percepção não-humana ao além-do-homem do futuro (...)” (DELEUZE, 1985, p. 110). Assim, quando Eisenstein se refere ao uso da câmera lenta, definida no texto “fora de quadro” como “desintegração do processo do movimento” e menciona o filme *O homem com a câmera* como exemplo de “distrações formalistas e desvios de câmera imotivados” (EISENSTEIN, 1990, p. 45), o que está em jogo são dois modos distintos de pensar o cinema: a montagem e, em decorrência, a dialética.

Empolgado com as possibilidades estéticas que a câmera permitia, tomado pelo futurismo – que havia decretado, na Itália de Marinetti, que “o Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”, Dziga Vertov estabeleceu que a matéria-prima da arte do movimento não está no movimento em si, mas nos intervalos de um movimento ao outro. Para ele, a organização do movimento é a organização de seus elementos, cabendo ao cineasta, pois,



Neamp

não se preocupar propriamente com o movimento, mas em organizar o que está na passagem, no intervalo de um movimento a outro. Esse intervalo, preenchido pelo caos de fenômenos visuais e que não pode ser captado pela capacidade do olho humano, pode ser percebido pelo olho-câmera (um “cineolho”), cuja mobilidade permite colher e fixar sensações desconhecidas pelo olho humano (VERTOV, 2003b, p. 253).

Intervalo que, diz Aumont, é uma questão que Eisenstein negligencia “sintomaticamente”, pois, para ele, o problema é o tornar pleno, entendendo a “distância como diferença a ser preenchida”. Por outro lado, Vertov respondeu a questão historicamente, considerando o intervalo “uma noção de saída bem mais geral, podendo atuar, notadamente, na sobreposição (...)”, o que lhe permitiu perceber o intervalo como “visual”, que deve ser mantido, não como “intelectual”, devendo ser preenchido (AUMONT, 2004, pp. 104-106).

Vertov utilizava o termo “kinoks”, em vez de cineasta, para diferenciar-se destes, um “bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias” (VERTOV, 2003a, p. 247), atuando como mercadores daquilo que viria a ser o verdadeiro “kinokismo”. Contra a produção dos cineastas, a saber, os dramas psicológicos russo-alemães (agravados, diz, pelas recordações da infância) e o filme de ação americano, os kinoks defendem a pena de morte a todos os filmes, ainda que agradeçam aos filmes americanos e aos seus cineastas “pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos”, que, mesmo banais, ainda assim são melhores que os filmes psicológicos⁵.

Como se vê, há também por parte de Vertov e seu grupo o reconhecimento da montagem e do uso do *close-up* desenvolvido na América. Entretanto, a proposta dialética de Vertov e seu grupo, ao que parece, aposta numa síntese que não se dá no presente, isto é, numa escola soviética da montagem, como acreditava Eisenstein. A síntese só pode ocorrer no futuro, pois “o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. / A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver. [por isso] / **NÓS os concitamos a acelerar sua morte**” (VERTOV, 2003a, p. 248, grifos do autor).

⁵ Cf. Manifesto *Nós*, VERTOV, 2003a, p. 248.



Neamp

Os passos nessa direção já teriam sido dados pelos kinokistas⁶ com o afastamento definitivo do teatro, da literatura, do romance psicológico e da música, e a tentativa de se aproximar cada vez mais do ritmo presente no movimento das coisas. A idéia é filmar homens que estejam já adequados às máquinas. O tema dos filmes deve ser o homem e a mulher, o operário, a camponesa e o maquinista “dotados dos movimentos precisos e suaves das máquinas”. Caberia aos *kinoks* revelar a alma da máquina e, assim, aproximar o trabalhador do seu instrumento (VERTOV, 2003a, p. 249). Captar o movimento das coisas significa, pois, captar-lhes o movimento mecânico e maquinal, e isso vale inclusive para o homem e para a mulher. Mas como fazê-lo? Como a máquina, o olho-máquina, a câmera é “que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada” (VERTOV, 2003b, p. 254), diferente do olho humano, que não pode ser aperfeiçoado indefinidamente. O homem com a câmera, o homem com a tesoura, o homem com o fotograma construirá o que pode ou não ser visto, mostrado ou escondido, criado ou modificado, pela montagem.

Essa montagem aparece definida no “Extrato do ABC dos *Kinoks*”, de 1929. “Montar” é organizar as imagens (os pedaços filmados) de maneira a poder “escrever” o filme por intermédio desses pedaços. Em outras palavras, numa definição negativa, montar, no cinema, não é escolher pedaços para construir cenas (o que é um desvio teatral), muito menos para construir legendas (desvio literário): “Todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação” (VERTOV, 2003d, p. 263), e se constrói sobre os intervalos, apresentando-os de modo limpo e claro ao olho do espectador⁷.

3. Eisenstein e Vertov

⁶ *Kinoks* foi a denominação original do movimento. Mais tarde ficaram também conhecidos por *Rarioks*.

⁷ Sobre as fases da montagem, “a correlação visual das imagens” (pois o filme é construído sobre o movimento entre as imagens), a correlação de planos, enquadramentos, movimentos no interior do plano, luminosidade e velocidade de filmagem, bem como as dificuldades do autor-montador em “encontrar o ‘itinerário’ mais racional para o olho do espectador (...)”, cf. VERTOV, 2003, p. 263 e segs..



Neamp

Destacam-se dois momentos, um de *Um homem com a câmera* e outro de *O encouraçado Potemkin*. Em ambos há um elemento comum predominante: as mãos. Em Vertov, trata-se do momento em que o trabalho, a habilidade e o movimento automatizado das mãos estão sublinhados pelo ritmo de montagem e pelo olho-câmera. Em Eisenstein, trata-se do final da terceira parte, momento em que as mãos das pessoas que velam o marinheiro morto pelo oficial do Potemkin aparecem em diversos planos (em primeiro plano, em conjunto com outras partes do corpo, em tomadas distantes etc.) e realizando diferentes movimentos.

Conforme descrição do próprio diretor, a parte III é marcada, inicialmente, pela neblina e pela chegada do cadáver de Vakulinchuk ao porto de Odessa. Localizada próxima ao meio do filme, é o momento em que a ação perde força, preparando a sua retomada. O que começa com o choro e a indignação termina com o “içamento da bandeira vermelha”⁸. Do alto, em uma tomada distante, uma mulher gesticula. Em seguida, um jovem, em plano aproximado, discursa e soca o ar. O destaque dado às mãos muda paulatinamente. Os planos que as mostravam cruzadas, inertes, sobre o corpo do cadáver, são seguidos por novos planos, nos quais aparecem em movimento, compondo, de modo geral, o quadro de tristeza (a mão que esconde o pranto ou enxuga as lágrimas do rosto de duas pessoas idosas). Várias tomadas em plano aproximado, com diferentes posturas e gestos, colaboram na alteração do ritmo da montagem que se verifica: o que parecia a insegurança, expressa nas duas mãos que seguravam uma boina, dá lugar à mão nervosa que agarra o tecido da roupa e, em seguida, às mãos crispadas. Planos mais abertos dos vários conjuntos da população, ora com o punho em riste, ora segurando a mão de um companheiro, sugerem a contenção de um movimento que está prestes a explodir.

Certamente não há na parte selecionada apenas os planos das mãos. Justapostos aos grandes planos em que são destacadas, estão outros em que o destaque são os rostos, um pequeno grupo de pessoas, a multidão. A colisão de diferentes planos, ângulos e situações, dão à imagem da mão um significado que a ultrapassa, que a torna portadora de

⁸ Cf. EISENSTEIN, 1990, p. 145 e segs.



Neamp

um afeto como a tristeza, que, paulatinamente, se transforma em indignação e força para a revolta. Para que a composição da parte III de *O encouraçado Potemkin*, que teve início com a neblina no porto de Odessa, fosse, de fato, a pausa necessária para a retomada da ação, o primeiro-plano da mão, para além da força visível que possui, deve tornar-se uma figura expressiva para ser utilizada na linguagem elaborada no trabalho do montador.

Em *O homem com a câmera* o bloco selecionado, de aproximadamente três minutos (entre os minutos 36 e 39), também se destacam as mãos. Ele começa com uma mulher fazendo as unhas. Na tela, as mãos de uma mulher e as da manicure. Ao fundo há uma caixa aberta, que acomoda vários instrumentos utilizados pela manicure. O novo plano é o da mão trabalhando naquilo que parece ser o pedaço de um filme (do próprio filme). No seguinte, o primeiro plano dos dedos trabalhando em uma engrenagem. Novo corte, a mão toma um pincel, que poderia ser para esmaltar as unhas, mas é usado na máquina. Em seguida, justapostos, aparece o trabalho das mãos da manicure e o de uma mulher trabalhando na costura de um tecido; o olho “na” câmera e a mão do homem rodando a manivela; a mão de uma mulher girando a roda da máquina de costura; a mão que segura e acerta a direção do pano que passa pela batida automática da agulha; o pedaço de filme que passa pela luz.

A roda da máquina que gira empurrada pela mão, a mão que recebe a linha da máquina, a mão do guarda de trânsito, que segura o sinalizador, a mão separando as contas, a máquina separando as estampas das embalagens de cigarro, a mulher bem penteada que faz as embalagens em movimentos automáticos, conversa com alguém fora do campo e sorri para a câmera.

Não parece ser importante se a moça sabe que está diante da câmera ou se o seu sorriso é para o aparelho. O que chama a atenção não são os trejeitos da moça, mas os diferentes movimentos de suas mãos, mais precisamente dos seus dedos, que atuam sobre as mãos de outra mulher (na manicure), no pedaço de filme, nas engrenagens das máquinas e na produção da fábrica. É como se a câmera flagrasse não apenas o trabalho da mulher, mas surpreendesse (e trouxesse isso para a tela) a inscrição do novo hábito no seu corpo, o do trabalho repetitivo. Não se trata de mostrar o trabalho na linha de



Neamp

montagem, mas a inscrição nas mãos do movimento hábil, repetitivo, automatizado, sobre-humano, maquinal, que continua fazendo embalagens mesmo enquanto a mulher conversa ou é filmada. A novidade não é a câmera interrompendo ou produzindo o estranhamento no ambiente de trabalho, mas o flagrante do que pode o corpo em contato com a máquina, a indústria, a tecnologia. O olho-máquina toma de surpresa e traz para a tela uma das dimensões do cotidiano: corpos “dotados dos movimentos precisos e suaves das máquinas”. Como disse François Zourabichvili, o que encantava Vertov não era a mecanização da vida pelas máquinas, mas a precisão destas, a oportunidade que traziam de devolver às pessoas o movimento que lhes havia sido separado pela subjetividade (ZOURABICHVILI, 2000, p. 149).

* * *

Em ambos os cineastas há a imagem das mãos. No caso de Eisenstein, a mão é uma figura estética, elemento de uma linguagem. No bloco selecionado do filme, não se trata da mão ou das mãos das pessoas, mas de afetos que, provocados e suportados, explodem na ação dos corpos dos habitantes de Odessa. Tem-se aqui um traço claro do trabalho de montagem, uma construção que deve encontrar seu significado no espectador que assiste a obra. Em Vertov a imagem das mãos é fruto do trabalho da câmera, que revela nela a inscrição de um movimento limpo, ajustado, hábil, um movimento máquina. A montagem de Vertov, ao que parece, aproxima atividades que, distantes e dispersas no cotidiano das pessoas, podem ser juntadas na montagem, deixando ver, permitindo decifrar um mundo que, sem o maquinário e a tecnologia, ultrapassa e suplanta a percepção humana.

Embora haja a montagem e seja nela que a dialética se expressa, seja para produzir sentido e retirar o espectador “de si”, caso de Eisenstein; seja para juntar o que, no mundo, aparece distante, caso de Vertov, há neste último uma atenção dada à câmera que não aparece ou não é tão decisiva em Eisenstein.

Se Aumont está certo quando diz, em *A teoria dos cineastas*, que Eisenstein visa mais o sentido do que a verdade – cinema não como “ferramenta de verdade”, mas “ferramenta de sentido” –, a busca do “cine-deciframeto comunista do mundo” (v.



Neamp

AUMONT, 2004b, p. 23 e 27) buscado por Vertov tem na câmera um poderoso instrumento para desentocar não as minúcias das coisas, mas as contradições de uma sociedade que não se revela ao olho humano. Nesse sentido, quando em *O homem com a câmera* a visão da câmera introduz a visão por ela produzida (DUBOIS, 2004), a “brincadeira” de Vertov parece ser um passo dado para desmobilizar, para usar uma expressão de Aumont, outro aspecto das “dinâmicas ocultas da realidade”: o fetiche da tecnologia, o próprio instrumento de filmagem que atua na produção de pontos de vista. Pode-se, claro, entender a crença de Vertov no deciframento da realidade como decorrente de um aspecto associado ao fetiche dos aparatos tecnológicos do cinema. Ainda assim, a sua preocupação expressa na frase “Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica” (VERTOV, 2003: 249a) deixaria uma porta aberta para o indeterminado, pois se a “essência profunda” da técnica talvez sequer exista, a sua “busca” aponta um presente que se abre para o futuro.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, Dudley J. Sergei Eisenstein. In *As principais teorias do cinema*. Uma introdução. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989, pp. 52 – 84.

AUMONT, Jacques. O olho interminável [Cinema e Pintura]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

_____. *A teoria dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004b.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.



Neamp

_____. Montagem de atrações. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003a, pp. 190 – 198.

_____. Método de realização de um filme operário. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003b, pp. 199 – 202.

KEPLEY Jr., Vance. Cinema and everyday life: soviet worker clubs of the 1920s. In *Resisting images. Essays on Cinema and History*. Ed. Robert Sklar and Charles Musser. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

STAM, Robert. Os teóricos soviéticos da montagem. In *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003, p. 54 – 63.

VERTOV, Dziga. Nós – variações do movimento. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003a, p. 247 – 251 (Antologia).

_____. Resolução do conselho dos três. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003b, p. 252 – 259 (Antologia).

_____. Nascimento do cine-olho. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003c, p. 260 – 262 (Antologia).

_____. Extrato do ABC dos Kinoks. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Antologia. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003d, p. 263 – 266.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 31 – 57.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. A Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZOURABICHVILI, François. The eye of montage. In Gregory Flaxman, Editor *The brain is the screen*. Deleuze and the philosophy of cinema. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2000, pp. 141 - 149.

Filmes citados



Neamp

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção Sergei Eisenstein. Ex-União Soviética, 1925. P & B, – título original *Bronenosets Potyomkin*. 75 min. (Fonte: IMDB - <http://www.imdb.com/>).

O HOMEM com a câmera. Direção Dziga Vertov. Ex-União Soviética, 1929. P & B, xx min. – título original *Chelovek s kino-apparatom*. 68 min. (Fonte IMDB - <http://www.imdb.com/>).