

# *Homem da Câmera de Filmar:* o cinema ou uma história do cotidiano?

José da Silva Ribeiro

*Quando vemos O Homem da Câmera de Filmar, podemos ver, neste olho refletido pela objetiva da câmera, Vertov delimitando, pela subversão sistemática das certezas da ilusão, um certo patamar no desenvolvimento da consciência. “Tornando a incerteza mais certa”, convidava a câmera a aceder à idade da razão e fazia-a passar por um amplo movimento cartesiano.*

Annette Michelson

*O Homem da Câmera de Filmar: da magia à epistemologia*

*Os nossos olhos movendo-se como hélices partem rumo ao futuro no vôo das hipóteses.*

Dziga Vertov

**Resumo:** Tomamos o filme *O Homem da Câmera de Filmar* — de Vertov, para abordar a temática cinema e história contemporânea, procurando perspectivar as múltiplas relações entre esse filme e a sociedade soviética dos anos 1920. Abordaremos o filme, o autor e os contextos de produção; a temática do filme e o contexto histórico e sócio-político que representa; o filme como processo criativo e social e como ritual de passagem; e, finalmente, o destino do filme, do autor e do processo criativo no contexto tecnológico e artístico em que foi produzido e suas retomadas em novos contextos sociais, tecnológicos e artísticos.

**Palavras-chave:** cinema e história; contextos de produção; cinema e rituais de passagem; filme como processo; pós-cinema

**Abstract:** The Man with the Movie Camera: *cinema or a story of everyday life?* — We have chosen Vertov’s 1929 film *The Man with the Movie Camera* to discuss the theme of Cinema and Contemporary History, seeking to put into perspective the multiple

relationships between this film and Soviet society in the 1920s. We discuss the movie, the author and the context of its production, as well as the film's theme and its historical and sociopolitical background. We focus on the film as a creative and social process and as a rite of passage, and lastly, on the destination of the film, its author and its creative process within the artistic and technological context in which it was produced. Lastly, we discuss its applicability to new social, technological and artistic contexts.

**Keywords:** cinema and history; production contexts; cinema and rites of passage; film as a process; post cinema

## Introdução

Hoje, a fotografia e o cinema ocupam lugar de relevo na história e nas ciências sociais em geral. Desde o início da história da fotografia e do cinema, da “era da reprodutibilidade técnica” (W. Benjamin), a câmera seria o olho da história, conforme o teria afirmado Mathew Brady, ao propor-se documentar a Guerra Civil americana (SONTAG, 2003); não apenas as fotografias e o cinema industrial ou institucional, mas também as fotografias e os filmes de família são processos de autodocumentação da vida privada, constituindo documentos preciosos para investigação das histórias da vida privada, da vida das instituições etc. (RIBEIRO, 2003). Nem sempre é fácil estabelecer essa relação entre a história ou as ciências sociais e o cinema. São incontáveis as situações de resistência em relação à entrada do cinema nos currículos escolares como legítimo objeto de estudo ou como documento para o estudo de problemáticas da história e das ciências sociais. Essas relações nem sempre são levadas a sério no âmbito da atividade científica, acadêmica ou universitária. O cinema parece ser visto apenas pelo lado do entretenimento, da arte popular ou do espetáculo de feira, de “cultura baixa”, enquanto permanece na sombra a sua outra face, a de “alta cultura”, de parceiro da ciência e da literatura (SHOHAT; STAM, 2002). Representa ainda, para alguns autores, uma terceira dimensão, nem sempre prestigiosa: a de documento visual das tendências visualizantes<sup>1</sup> do discurso científico que emergem em meados do século XIX. O cinema, antes de ser entretenimento, foi parte da instrumentação científica. Hoje, são realmente inseparáveis as representações e os discursos acerca da sociedade construídos pela ciência e pelo cinema.

Nem sempre é fácil entender a resistência da academia à pouca receptividade dos estudantes e o alheamento das instituições à abordagem do cinema

<sup>1</sup> Ver a este respeito James Clifford e Georges Marcus (1986) e Rony Fatimah Tobing (1996).

a partir das ciências sociais. Lembremos porém o que nos dizem Aumont, Bergala e outros, no final de *Estética do Cinema* (1989, p. 296):

concluiremos modestamente deste percurso pelas teorias do cinema, destacando como esta diversificação que aparece hoje demonstra uma vez mais a dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos, e sua necessidade de entrecruzá-los com as ciências sociais.

Desde os anos 1980, temos tentado desenvolver uma utilização sistemática do cinema na escola. Primeiro, no ensino da história, no terceiro ciclo do ensino básico, depois, na universidade<sup>2</sup>, no âmbito dos estudos das migrações, da guerra colonial e de outras problemáticas africanas, como a cidade, os rituais etc. Para tanto, lançamos mão não apenas do cinema industrial mas das imagens produzidas localmente pelas famílias e pelas instituições. Pretendemos sobretudo levar os estudantes e os colegas a utilizarem sistematicamente a panóplia de meios visuais, audiovisuais e digitais atualmente disponíveis. Hoje, com uma simples câmera fotográfica digital<sup>3</sup> e um computador portátil, é possível a produção de um filme com razoável qualidade técnica de som e de imagem, mas sobretudo com valias científicas notáveis. Os últimos anos trouxeram-nos quantidade e qualidade tecnológica para embasar projetos de pesquisa. É diante dessa experiência de trabalho sobre e com as imagens que escolhi tratar do filme de Dziga Vertov, *O Homem da Câmera de Filmar*, apresentado pela primeira vez na antiga URSS em 1929. Trata-se de um produto experimental de um jovem audacioso!

Começaremos por uma notícia sobre a produção do filme — equipe de trabalho e de realização, equipe de pesquisa do contexto histórico e sociopolítico, ambiente tecnológico (história do cinema) e as polêmicas suscitadas. Apresentaremos, em seguida, as temáticas central e periféricas que nos remetem ao tópico central — o cinema e a cidade. Veremos o filme como rito de passagem, como processo mais do que como produto — elementos distintivos do cinema de Vertov — e, finalmente, o percurso do filme e do seu autor desde o final dos anos 1920 até hoje (MANOVICH, 2000). Gostaríamos ainda de referir sua influência sobre o documentário e a antropologia visual,

<sup>2</sup> Ver em [http://www.univ-ab.pt/disciplinas/dcsp/pagina\\_dcsp/avvisual.html](http://www.univ-ab.pt/disciplinas/dcsp/pagina_dcsp/avvisual.html) programas e projectos de investigação do Laboratório de Antropologia Visual do Centro de Estudos das Migrações e das relações Interculturais da Universidade Aberta.

<sup>3</sup> As experiências que realizamos com esses meios são muito recentes. Realizaram-se conjuntamente com o professor Sérgio Bairon no âmbito de um projecto de cooperação entre o Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta e o Núcleo de Pesquisa em Hipermedia do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

sobretudo no âmbito da jovem geração de documentaristas e de utilizadores de tecnologias digitais e da hipermídia.

## O filme, o autor e os contextos de produção

O filme foi produzido pela Administração Ucraniana do Filme e Fotografia (VUKFU), sediada em Kiev, e realizado por Dionigin (ou Denis) Arkadievitch Kaufman, mais conhecido como Dziga Vertov. Feito em preto e branco, é mudo e tem 67 minutos duração. Em 1996, foi sonorizado pela Alloy Orchestra de Cambridge<sup>4</sup>, seguindo indicações deixadas pelo próprio realizador. Está estruturado em quatro partes: o prólogo (2min45), que introduz o tópico principal — o homem da câmera de filmar e o ambiente — o teatro, terminando com a exibição da orquestra; a primeira parte (33min12), que trata do amanhecer na cidade, das atividades do homem da câmera, do nascimento, casamento; a segunda parte (27min50), com várias situações de trabalho culminando com a seqüência das máquinas em movimento, acontecimentos desportivos, execuções musicais (representação visual das sonoridades) e a presença constante do homem da câmera; finalmente, o epílogo (7min05), que, num breve resumo, leva o espectador de volta à abertura, recapitulando todo o anterior, numa alusão ao princípio do “cinema-verdade”, estruturado pelo método do “filme-olhar”<sup>5</sup> (PETRIC, 1993).

Dziga Vertov nasceu na Polônia, Bialystock, em 1896, estudou psicologia e neurologia (medicina), dedicou-se à pesquisa musical — criou o “laboratório do ouvido”, onde registrava e montava ruídos de todo tipo, com um velho fonógrafo Pathéphone. É apontado como inventor da “música concreta”, apoiando-se nas escolas futuristas da época. Em 1918, trabalha nas primeiras atividades soviéticas, montando cenas filmadas por operadores (*kinonedelia*). Em 1922, propõe-se realizar “jornais filmados”. Realizou 23 números do chamado *Kino-Pravda* – Cinema-Verdade. Seus escritos foram durante muito tempo mais conhecidos e apreciados do que seus filmes, já que foram adotados por escolas do “cinema verdade”, de Jean Rouch às teorias modernas do construtivismo. Teórico, não abandonou, contudo, o trabalho de laboratório e a pesquisa, sen-

<sup>4</sup> <http://www.alloyorchestra.com/> (consultado em janeiro de 2007).

<sup>5</sup> Na abertura do filme Vertov define esse cine-olho ou filme-olhar: “este filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais. Sem a ajuda de lendas intercalares. Sem a ajuda de um argumento. Sem a ajuda do teatro. Este trabalho experimental tem o objectivo de criar uma linguagem de cinema absoluto e verdadeiramente internacional baseada no seu total afastamento da linguagem do teatro e da literatura”.

do entusiasta dos *Kinoks* (grupo revolucionário de trabalho em cinema) num país e numa época em que não era fácil a aventura da inovação e da pesquisa.

À câmara usada para divertir (introduzida por Meliès), que funcionava como produtora de dramas cinematográficos baseados no argumento literário e no autor, fazendo apelo à montagem prévia e ao ator treinado e dirigido, numa espécie de “cine-jogo” (VERTOV em GRANJA, 1981, p. 45), Vertov contrapõe uma nova prática cinematográfica: um cinema do olhar ou um cine-olho. Ele se baseia em três princípios fundamentais: o cinema como processo de desvelar o real, a atualidade, a vida cotidiana, utilizando todas as técnicas de filmagem, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos, demonstrando a superioridade da câmara em relação ao olhar humano e uma nova concepção de montagem.

À percepção caótica do olhar humano e às limitações impostas pela imobilidade, esse novo cinema quer contrapor as possibilidades do olhar mecânico e móvel da câmara. Para Vertov, ela é um olho mecânico em perpétuo movimento, que liberta o homem da sua imobilidade, aproximando-se e afastando-se das coisas, penetrando nelas, deslocando-se, atravessando multidões, caindo e levantando ao ritmo de seus próprios movimentos. O olhar mecânico organiza a percepção:

se fotografarmos o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, será ainda melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada a partir das impressões de um olhar vulgar [...] O olho mecânico procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano” (Ibid., p. 45).

A observação da câmara é resultado das experiências e da confiança dos operadores e contribui assim para desvendar o real e para educar ou organizar o olhar do espectador.

O trabalho de produção de *O Homem da Câmera de Filmar* pode ser assim descrito: a) uma equipe dirigida por Dziga Vertov, autor e supervisor da experiência, incluindo Elizaveta Svilova, sua mulher, a montadora ou assistente de montagem, e o seu irmão, Mikhail Kaufman, o principal operador de câmara, responsável pela fotografia; b) uma filosofia ou teoria e prática do cinema que marcou profundamente a história, abrindo espaço para uma reflexão aprofundada sobre a arte do cinema, que provocou debates acalorados e influenciou muitos

cineastas (Jean Luc Godard, Chris Marker etc.); c) um grupo de pesquisa, reflexão e intervenção artística — *kikoks* — que formaliza os princípios (manifestos) dessa teoria e dessa prática, fundada no registro da vida cotidiana e freqüentemente denominada, nos termos da estética vertoviana, “a vida no imprevisto”; d) um ambiente tecnológico<sup>6</sup> (tecnosfera), próprio do final dos anos 1920, com câmeras de corda [*magazines*<sup>7</sup> pequenos], possibilidades de registro de cada tomada de apenas 1,5 minuto (Lumière 55min) ausência de som síncrono<sup>8</sup>; e) finalmente, um contexto histórico e sociopolítico da revolução soviética.

O filme *O Homem da Câmera de Filmar* marca incontestavelmente uma data na história do cinema de vanguarda. Foi também uma das últimas manifestações da agitação e efervescência criativas que se seguiu à revolução bolchevique<sup>9</sup>, antes que os entraves do realismo socialista viessem reprimir a sétima arte (SADOUL, 1971). Em 1929, ano da apresentação pública do filme, a situação política<sup>10</sup> na URSS evoluiu. A época heróica da revolução terminara para dar lugar a uma outra, mais limitadora, senão mais trágica, que a primeira, que vai marcar profundamente o futuro do cineasta. Sobre o pretexto da coletivização e da industrialização, declara-se uma verdadeira guerra civil. O voluntarismo e a mobilização popular da primeira fase da revolução chegara ao fim. A “vida no imprevisto” não tinha mais sentido e os objetivos do cinema definidos por Lênin também não. Nem mesmo “as boas atualidades e os filmes educativos sérios” (SCHMULEVITCH apud ESQUENAZI, 1997, p. 74) tinham mais lugar. Os objetivos do realizador não correspondiam mais à situação social do momento. A arte do regime totalitário recusa claramente a “vida no imprevisto”.

<sup>6</sup> Em 2003, Wim Wenders retoma a tecnologia dos anos 1920, uma câmera de manivela, no filme *The soul of a man*.

<sup>7</sup> Caixa em que se insere a película a fim de que seja introduzida na câmera de filmar.

<sup>8</sup> A primeira entrevista da história do cinema mundial com som síncrono foi realizada por Vertov — entrevista com Belik — a mulher que falava com Béton no filme *Três Cantos sobre Lênin* (1934).

<sup>9</sup> Para compreender o filme e a época histórica talvez seja interessante retomar 3 experiências cinematográficas de desigual valor mas que permitem compreender estes contextos. Em primeiro lugar, a experiência do *novo-cinema-verdade* desenvolvida por Jean Rouch e Edgar Morin no filme *Chronique d'un été*, em seguida, dois documentários recentes, *Outro País* de Serge Tréfaut, e *Kuxa Kanema, nascimento do cinema* de Margarida Cardoso.

<sup>10</sup> Após a morte de Lênin (1924) e contrariamente a sua sugestão de afastamento de Stálin, este foi solidificando seu poder e diminuindo o de Trótski, Zinoviev e Kamenev. A partir de 1927, com o poder consolidado, lança o primeiro plano quinquenal. Em 1929, decreta a coletivização da agricultura, utilizando métodos extraordinariamente violentos na liquidação dos Kulacs (camponeses ricos). Seguem-se a guerra e o expansionismo, com a ocupação de numerosos territórios.

Cineastas, críticos, historiadores e teóricos de cinema são unânimes em dizer que o filme tem uma história singular de trinta anos de esquecimento, de desconfiança, de hostilidades gerais na URSS e de enorme interesse no exterior. Jay Leida resume assim a recepção negativa:

Os teóricos, muitas vezes, adoram mais suas teorias do que um pai um filho único [...] Para pôr em prática suas idéias, Vertov confrontou-se com o seu material e os seus instrumentos (a realidade e a câmera) em combates selvagens, veementes, desesperados. Mas falhou. Também já tinha falhado, no tempo do mudo, apesar de cem exemplos de astúcia e de artifício, dando-nos milagres de acrobacias poéticas, maravilhas de prestidigitação e de associações fílmicas que nunca, no entanto, constituíram uma obra acabada ou a uma linha diretora bem definida. Os seus esforços para dar a cada detalhe toda a sua força não lhe deixavam mais nenhum sopro para a construção do todo. Os seus arabescos mascaravam a estrutura da obra, as suas fugas destruíam qualquer melodia.

Já Eisenstein, eterno rival de Vertov, considerava que *O Homem da Câmera de Filmar* era uma composição de “saltos formalistas e de brincadeiras gratuitas no emprego da câmera”. Rejeita o filme de Vertov, como o faria também com seu próprio filme *A Greve* (1924), considerado muito próximo da estética vertoviana, identificando-o como uma “doença infantil”.

Leyda, porém, haveria de afirmar, mais tarde:

Foi uma experiência tão fascinante que precisei de dois ou três filmes soviéticos com intriga “normal” para me persuadir de que a câmera (de Vertov) não se entregava somente a jogos de artifício complicados. Espero que me perdoem se não dei uma idéia precisa do filme. Quando ele acabou, estava perplexo demais para ficar numa segunda sessão.

No exterior, não obstante, a obra desventurada de Vertov — um homem fora do tempo e de lugar (de volta à profissão de montador de filmes de atualidades em seu país, a partir de meados dos anos 1930) — vai ganhando importância e relevo nos festivais de cinema. Em companhia de Elisaveta Svilova, ele viaja ao exterior, participando de festivais e fazendo conferências. Representa até mesmo oficialmente a URSS no Festival Internacional “Filme e Fotografia” de Stuttgart, apresentando *O Homem da Câmera de Filmar* e seguindo para o congresso internacional de cinema independente realizado no Château La Sarraz, perto de Lausanne. Maior paradoxo é o fato de seus filmes serem recusados pela arte oficial — retirados da programação e banidos das escolas — e contribuírem “largamente para reforçar os cânones do grande estilo cinematográfico da épo-

ca totalitária” (SEPMAN apud ESQUENAZI, 1997, p. 263). Para Vertov, “mostrar a vida como ela é” não impede de “criar obras cinematográficas dotadas de uma grande poder de propaganda”. No manifesto cine-olho, ele formula assim seu objetivo: “ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial — tal é a forma elementar dos kinoks”. Mais tarde (1925), precisaria o método: “os fatos captados pelos kinoks-observadores [...] são organizados pelos cinemotores segundo as diretrizes do partido”.

Em Esquenazi (1997), Sepman afirma que Vertov fundou os principais mitos sobre os quais se construiu a arte soviética da época totalitária: o mito do chefe — o grande e genial Lênin infinitamente amado pelo povo (*Três Cantos sobre Lênin*), o mito do Estado — sua grandeza, poder e riqueza (*A sexta parte do mundo*), o mito do trabalho livre e alegre — evocado no filme *Entusiasmo*, e o mito do homem comum (*O Homem da Câmera de Filmar*). Todos estão presentes neste último.



Fig. 1. Banco de Lênin em *Três Cantos sobre Lênin*, 1934

## Temática do filme

Num primeiro vislumbre, o filme é uma brilhante exposição de locais de produção fílmica numa sociedade industrializada, uma exibição magistral dos



códigos formais e retóricos da representação cinemática e uma montagem politemática complexa do cotidiano na Rússia Soviética. É também a demonstração visual mais completa do método Kino-eye (cinema olho ou cinema olhar) não apenas como “resultado prático” mas também, e essencialmente, como “manifestação teórica no écran”. É cinema ensaio, um “discurso no sentido forte” (CHATEAU apud ESQUENAZI, 1997), não apenas porque enuncia um propósito mas porque revela o modo de condicionamento textual da forma de discurso.

A cidade e o cinema são os temas centrais do filme. Não se trata porém de uma cidade, mas da cidade como entidade. Os lugares mostrados e filmado em diferentes cidades — Moscou, Odessa e Kiev — são justapostos indistintamente, a co-presença sugere o conceito de cidade ou de cidade soviética moderna. Modernidade das máquinas, das comunicações, do trabalho, do movimento, das contradições e da oposição entre contrários é verificada ao longo do dia (acordar, trabalhar, divertir-se...). As atividades do cotidiano da “vida do imprevisto” (mais *communitas* que estrutura<sup>11</sup>) mas também, por exemplo, a seqüência de ritos de passagem — nascimento, morte, casamento, divórcio etc.

Uma temática onipresente no filme é a crença inabalável na máquina — como transporte, como comunicação (cartazes, telefones, correio, sinais de trânsito, sinaleiros) — que irriga e ordena toda a dinâmica da cidade, como indústria (modernidade) que anima a vida social. E, finalmente, com lugar de destaque, o próprio cinema, como parte de toda a dinâmica do processo social.

O que fundamentalmente distingue os filmes de Vertov dos filmes do seu grande rival Sergei Eisentein é precisamente o seu centro de interesse. Para Vertov, trata-se do cotidiano (a vida enquanto tal) da Rússia soviética e a tentativa de o captar criticamente em termos cinemáticos, isto é, em termos de uma tecnologia de representação, ela própria produto complexo do ambiente social captado. A sua riqueza e singularidade etnográfica residem no fato de representar uma tentativa consciente e reflexiva de construção social da percepção visual de modo a acompanhar a mudança social e política (DAVID TOMAS apud TAYLOR, 1994).

Em termos formais, é espantosa a combinação entre o brotar imprevisto da vida e o admirável domínio técnico. Sadoul (1971) chama a atenção para isso, notando também a elaboração fina e perspicaz das relações entre as imagens, baseada numa “teoria dos intervalos” a que Vertov dá três formulações sucessivas, distinguindo entre os lugares no espaço, os momentos no tempo e os ruídos no universo sonoro, quer dizer, sensível (PIAULT, 2002):

---

<sup>11</sup> Na “perspectiva de quem se interessa pela continuidade da «estrutura», todas as manifestações prolongadas de *communitas* devem parecer perigosas e anárquicas, pelo que devem ser balizadas através de prescrições, proibições e condições” (TURNER, 1988, p.115).

1. Rítmica – os intervalos são passagens de um movimento a outro, a dinâmica do filme funda-se menos nos movimentos internos das imagens que na relação construída pela montagem;
2. Espaço-temporal – os intervalos resultam da combinação de imagens tomadas em ambientes e momentos diferentes (mulher que dorme e cartaz que recomenda o silêncio);
3. Paramétrico – A progressão entre as imagens, a ligação visual entre as imagens é, para o “cine-olho” ou cinema do olhar uma unidade complexa e formada de diferentes correlações — de planos (grandes e pequenos...), de ângulos de tomada de vista, de movimentos no interior da imagem, de luz e sombra, de velocidade da filmagem.

Para Vertov, nenhum plano vale por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos, como sublinha Marc-Henri Pault (2000, p. 64):

Não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas torna-se expressivo do conjunto na relação estabelecida com os outros. Um pouco como um indivíduo isolado de todo o universo seria reduzido ao insignificante social e cultural e não se conceberia fora de determinações puramente biológicas, tornar-se-ia pelo contrário representativo, exprimiria à sua maneira, original, irredutível, um ou vários conjuntos se a observação fosse susceptível de o ligar a eles. Enfim, a sua própria existência só se situaria necessariamente e ganharia sentido na relação constantemente estabelecida com este ambiente no qual só pode agir sendo a expressão agida. A construção de um filme poderia ser considerada como um empreendimento metafórico da produção do sentido pelo homem na dinâmica da sociedade que exprime e sobre a qual exerce a sua ação.

## O filme como rito de passagem

*O Homem da Câmera de Filmar* tem, para os antropólogos, um duplo valor etnográfico. O de produto documental da construção de uma nova sociedade e de obra resultante de um novo modo de olhar (cinema) e representar (teorização, construção discursiva, montagem). Constitui também um rito de passagem<sup>12</sup> (TOMAS apud TAYLOR, 1994). Porque produzida no limiar da revolução soviética,

<sup>12</sup> Segundo o esquema traçado por Van Gennep, em 1909, os ritos de passagem, apresentam três fases distintas: o da separação ou ruptura com a ordem simbólica que lhe serve de referência, a marginalização ou fase liminar (vida liminar), como um jogo social vivido entre a crise do questionamento da coesão social e o consenso ou negociação entre oponentes, a agregação ou reintegração, ou regresso à situação de normalidade, como forma de inserção na nova sociedade receptora (novo grupo, com outro estatuto) (RIBEIRO, 2001).

mas também porque o próprio desenvolvimento do filme apresenta claramente três momentos (como nos rituais de iniciação ou de passagem): separação ou ruptura, passagem ou fase liminar e de agregação ou reintegração.

1. A primeira parte do filme introduz, reflexivamente, o espectador/audiência no próprio contexto de produção do filme. Primeiro, por meio da categorização e da apresentação do manifesto cinematográfico subjacente à produção — um excerto do diário do homem da câmera e de uma experiência de comunicação cinematográfica dos acontecimentos reais: “sem a ajuda de legendas (um filme sem legendas), sem a ajuda de um argumento (um filme sem roteiro), sem a ajuda do teatro (um filme sem cenários, atores etc..), este trabalho experimental foi realizado com a intenção de criar uma verdadeira linguagem internacional e fundamental do cinema, com base na total separação da linguagem do teatro e da literatura”. Este manifesto inicial é comum a alguns outros filmes que apresentam, na abertura, a mesma ruptura com outras formas de cinema. Citem-se, entre outros, *Nannok of the North* (1922), de Robert Flaherty, e *Chronique d’un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. Tal advertência propõe ao espectador que rompa com qualquer expectativa de vir a confrontar-se com um filme de ficção convencional e, ao mesmo tempo, coloca-o imediatamente diante de uma história invulgar, que começa a desenrolar-se perante os seus olhos: a da magia da câmera, uma câmera gigante que serve de plataforma para o aparecimento (introdução) do operador e de seu instrumento (o filme é sempre claro quanto à prioridade desta distinção); o interior de uma sala de cinema, uma sala vazia, cortinas, candelabros, audiência, orquestra, projetores e operador de cinema.

Esta fase parece apontar para o que Vertov chama cine-jogo. Não se trata do cinema como arte que atrai espectadores seduzidos pelo que se passa no écran, segundo “os velhos modelos artísticos (narrativas)” da literatura ou do teatro, baseados “num esboço literário acrescido de ilustrações fílmicas”. Não seria esse o seu filme. A isso ele contrapõe uma nova prática cinematográfica: um cinema do olhar.

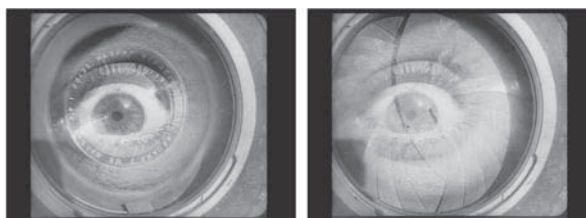
2. A fase liminar desse rito cinematográfico de iniciação, introduzida pelo numeral 1, é orientada por um símbolo “dominante”, a câmera-olho (ver imagem acima), que é periodicamente colocada em primeiro plano, durante o filme, quer sob a forma de uma objetiva, quer como sobreposição da objetiva e do olho humano. Nessa fase, o filme articula a sua “visão” socialista de acordo com uma série de vinhetas temáticas de temas paradigmáticos virtuais de iniciação (nascimento, casamento,

morte), entre outros; uma série de temas sociais (trabalho e lazer); e questões políticas (o contraste entre o comportamento socialista e resíduos do comportamento burguês); e o faz de acordo com um puro filme semiológico baseado nas possibilidades espaçotemporais únicas oferecidas pela tecnologia cinematográfica quando usada fora do estúdio e no contexto do “real”. É, por conseguinte, a habilidade da câmera-olho para testemunhar o âmbito completo da vida social que é aqui celebrada.

3. Na terceira fase, ou epílogo, a audiência é reintroduzida, por meio de um processo cinematográfico de reincorporação ou de agregação perceptiva, às condições de representação em cinema: como audiência e como atores sociais do processo representado, isto é como representação e auto-representação.



Nessa situação, a câmera é apresentada à audiência de forma antropomorfizada. Atuando diante do espectador, ela parece reivindicar um papel central na encenação deste acontecimento cinemático — reivindicação aparentemente confirmada pela subsequente recapitulação dos termos principais, entremeada por abundantes referências à mecânica do cinema e representação cinemática realçada por uma constante montagem da audiência, do écran, do operador da câmera e do montador. Essa montagem garante que o filme e a audiência se entrecruzem num *mise en abyme* perceptivo espetacular, em que a audiência se torna espectadora de uma platéia, num filme que se verifica ser *O Homem da Câmera de Filmar* — uma associação que não tinha sido feita durante a seqüência de abertura. O filme termina com a câmera-olho olhando fixamente a audiência, com o seu diafragma fechado em luz total e depois na obscuridade.



Resumindo, *O Homem da Câmera de Filmar* poderá ser apreendido, visto sob a forma de um rito de passagem que serve de mediador entre duas plataformas sociais de visão ou da representação cinematográfica. Uma realidade pré-revolucionária cujo modelo dominante Vertov isolou e definiu em termos de aceitação natural ou inconsciente de um ilusionismo não problematizado. E uma outra realidade pós-revolucionária, cubo-futurista, que se constitui numa representação cinematográfica dinâmica, dialética, “não-representada” (no sentido de atuar), mas apresentada dentro de uma nova lógica de percepção ou de um novo método de construção de um filme — a montagem ininterrupta (TOMAS apud TAYLOR, 1994).

## Filme como processo

A teoria dos intervalos acima referida e a montagem ininterrupta, isto é, a montagem como atitude permanente em todas as fases de concepção e de realização fílmica, constituem os dois conceitos fundamentais da ação cinematográfica de desvelamento do mundo e em tudo se assemelha à atitude analítica das ciências sociais.

A montagem no “cinema artístico” é, para Vertov, a colagem das cenas rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. À montagem num filme sem atores e sem argumento são atribuídas uma nova significação e uma nova importância. É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até o filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem, depois da rodagem, organização *grosso modo* daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das seqüências, montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a idéia chave do filme. Vertov apresentaria assim as seis etapas da montagem (SADOUL, 1971):

- a) Montagem no momento da observação – observação do olho desarmado em qualquer lugar ou momento.
- b) Montagem depois da observação – organização mental do que se viu em função de determinados indícios característicos (específicos).
- c) Montagem durante a rodagem – orientação da câmera para o lugar inspecionado (observado/analísado) na primeira fase e adaptação às condições modificadas.

- d) Montagem depois da rodagem – organização geral (em grosso) do que se filmou em função dos índices de base.
- e) A Olhada – busca de fragmentos de montagem, orientação instantânea das imagens de ligação precisa (necessárias). A regra de ouro que se recomenda é tríplice: Olhada, velocidade, precisão.
- f) Montagem definitiva – reorganização de todo o material na melhor sucessão possível e cálculo cifrado de agrupamentos de montagem (intervalos).

O *Homem da Câmera de Filmar* constitui como que uma lição visual sobre a metodologia de utilização da câmera, do processo de montagem, da atividade e do saber fazer cinematográficos tais como propostos por Vertov. Apresenta um duplo discurso, os olhares sobre uma cidade desde que amanhece até o cair da tarde<sup>13</sup> — auto-encenação da cidade, “a representação do cotidiano”, e a encenação do cineasta, os bastidores do cinema, “os gestos cinematográficos” (GUÉRONNET: 1987) desde a preparação da rodagem até a montagem, desde a preparação minuciosa do projetor até a projeção do filme. O filme volta-se sobre si mesmo. É ao mesmo tempo realista e formalista. Apresenta-se como filme dentro do filme, écran dentro do écran, comunica com o público ao mesmo tempo em que realiza uma desconstrução completa do cinema pelo cinema. Procura dizer a verdade — “cinema verdade” — e dizer como a produz, indicando o modo de captá-la. Poderíamos ainda afirmar que o filme seduz e procura a identificação e a adesão do público, ao mesmo tempo em que se distancia dele, solicitando um olhar crítico, ou talvez mais do que isso, um olhar capaz de compreender a própria produção do filme, a própria linguagem cinematográfica, pela visão dos próprios mecanismos de criação. O filme constitui um documento etnográfico do cotidiano da cidade e da criação cinematográfica.

Para J. Rouch (1966, p. 444-447), que tem em Vertov um de seus mestres, as suas teorias contêm em potência todo o cinema de hoje, todos os problemas do filme etnográfico e antropológico, todos os problemas do filme-inquérito de televisão e todo o emprego das câmeras vivas de hoje. Não tendo realizado filmes sociológicos ou etnográficos, Vertov desempenhou, no entanto, papel determinante na reflexão e evolução do cinema documentário.

<sup>13</sup> Neste sentido *The Man With a Movie Camera* (1929) parece aproximar-se do filme de Rutman, *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), no entanto este filme só é visto por Vertov dois anos depois de apresentado *The Man With a Movie Camera*, em 1931, ano em que Manoel de Oliveira realiza *Douro Faina Fluvial*.

## O destino dos filmes de Vertov — do drama de um artista ao olhar apontado para a modernidade

No correr de 1930, embora o regime político na URSS tenha se transformado com o advento do stalinismo, Vertov ainda mantém contatos internacionais e realiza algumas das suas obras mais importantes, a exemplo de *Entusiasmo* (1931, filme admirado por Chaplin) e *Três Cantos sobre Lênin* (1934).

Nos anos 1940 e 1950, a etiqueta de “formalista” era colada às suas audaciosas experiências no domínio da linguagem cinematográfica. O ciclo de amigos restringe-se — uns são fuzilados, como o jornalista Mikhail Koltsov, que está na origem da sua carreira. Dziga Vertov está livre mas sem trabalho, apenas de tempos em tempos recebe alguma encomenda para rodar um filme como *Allemagne* (Esquenazi: 1997).

Nos anos de 1960, o seu nome sai do esquecimento e recuperam-se os temas de Vertov documentarista. Para os cineastas dessa década, a importância de Vertov devia-se às experiências de entrevista com som síncrono, realizadas pela primeira vez na história do cinema no filme *Três Cantos sobre Lênin*; ao trabalho realizado sobre materiais brutos e não sobre argumentos intermediários entre o documento e a câmera; finalmente, a toda uma metodologia de produção que era apresentada em três etapas:

- a) O plano temático – inventário de todos os dados documentais que tenham uma relação direta ou indireta com o tema tratado. Com eles se cristaliza o plano de rodagem.
- b) Plano da rodagem – resumo das observações realizadas. É o resultado das diretrizes do plano temático e das propriedades particulares do “olho-máquina”.
- c) Montagem central – resumo das observações inscritas na celulóide pelo cine-olho. Cálculo cifrado dos agrupamentos de montagem. Associação (soma, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parêntesis) dos fragmentos (blocos) filmados de idêntica natureza. Permutação incessante destes blocos/imagens até que todos estejam colocados numa ordem rítmica cujos encadeamentos de sentidos coincidirão com os encadeamentos visuais. Como resultado final de todas essas misturas, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de forma visual. Ora, essa fórmula, essa equação, obtida como resultado da montagem geral dos cine-documentos fixados na película é o filme 100%, o extrato, o concentrado do “eu vejo”, o “cinema-eu-vejo”.

Também nos anos de 1960, o novo *cinema-real* de Jean Rouch e Edgar Morin remete ao cinema verdade de Vertov.

Mais recentemente, em seu livro *Language of New Media*, Manovich (2000) remete-nos às novas mídias:

A nova avant-garde não está mais preocupada em ver e representar o mundo de novas formas mas sim em aceder e utilizar as mídias previamente existente de novos modos. Neste sentido as novas mídias constitui-se como uma pós-mídias ou super-mídias, na medida em que usa as mídias antigas como fonte primária. De “Nova Visão,” Nova Tipografia, Nova Arquitetura da década de vinte de 1900 viramo-nos para as Novas Mídias dos anos noventa de 1900; de “O Homem da Câmera de Filmar” para o utilizador com um “browser” (motor de busca), programas de composição, programas de análise de imagem, programas de visualização; do cinema, a tecnologia do olhar para o computador, a tecnologia da memória<sup>14</sup> (MANOVICH, 2000).



No que nos toca mais de perto (Laboratório de Antropologia Visual), Vertov constitui uma referência incontornável. Em primeiro lugar, porque, com Flaherty, é considerado pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch como referência central

<sup>14</sup> Ver “Digital Constructivism”, Lições a partir de Vertov, de Lev Manovich <http://www.manovich.net/Vertov/digitalconstruct.html> (consultado em Janeiro de 2007).



do filme etnográfico e da antropologia visual, seu *pai totêmico*. Em segundo lugar, constitui um ponto de partida para os cursos que realizamos, sobretudo para o curso/workshop/disciplina/oficina – *Trabalho de Campo e Narrativas Visuais Digitais*. A teoria inscrita no filme *O Homem da Câmera de Filmar* e em *Câmera-Olho* revela-se indispensável para nossos estudantes quando partem para o trabalho de campo em antropologia ou em documentação. Finalmente, constitui inevitável ponto de passagem para o pós-cinema, para as novas mídias, para as bases de dados, para a hipermídia, que sempre apelam à fonte primária dos arquivos dos velhos mídias.

Proponho pois que se veja e reveja *O Homem da Câmera de Filmar* para que se perceba melhor, pela experimentação e desenvolvimento de competências de prática do fazer, como Vertov conceitualizou e relacionou a magia e a epistemologia no cinema e, conseqüentemente, na montagem. O passo seguinte poderá ser a utilização sistemática da câmera de filmar no trabalho de campo e do computador na organização dos bancos de dados visuais e sonoros e na montagem final do filme; ou de um *software* de autoria para que o utilizador experimente e comece a ver e a sentir a atualidade de muitos dos princípios da estética, ou melhor, da prática ou da experiência vertoviana de pesquisa visual e sonora e da construção da linguagem cinematográfica e hipermidiática.

## O filme

### *O Homem da Câmera de Filmar*

URSS/1929

Realização: Dziga Vertov (Dionigim (ou Denis) Arkadievitch Kaufman)

Montagem: Dziga Vertov e Elisaveta Svilova

Produção: Administração Ucraniana do Filme e Fotografia (WUFKU)

Preto-e-branco. 67 minutos. Mudo.

O cinema ou a vida da cidade, com o seu cotidiano desvendado através de múltiplas trucagens, efeitos de câmera e destreza de montagem. É, verdadeiramente, uma “sinfonia visual” sobre a cidade soviética, mais do que um documentário clássico que capte sem divagações o cotidiano das pessoas. Primeira obra soviética sem interlúdios, não foi construída a partir de um argumento, no sentido em que estamos acostumados a definir a escrita dos fatos e dos gestos que posteriormente devem aparecer nos “écrans”. É composto de um número pouco habitual de planos (1.712 ou 1.716 planos), multiplicando mini-acontecimentos, pelo que a montagem, mais do que em qualquer outro filme, assegura a coerência permitindo aperceber-se um ordenamento cronológico. Paradoxalmente, essa singularidade proíbe descrever o filme em apenas algumas frases simples. Como dar conta, na realidade, de um desfile ultra-rápido de imagens sem trair o propósito visual inicial do artista?

Um dos filmes emblemáticos da história do cinema. Dziga Vertov, futurista russo, desenvolveu a teoria do “cinema-verdade”, isto é, o cinema como captação do real, recusando a narrativa fantasista.

A música do filme de Vertov da versão apresentada foi composta e interpretada pela Alloy Orchestra (em 1995), segundo indicações deixadas pelo próprio realizador soviético. Essa banda ganhou um importante prêmio num festival de cinema italiano. A Alloy Orchestra é constituída por três músicos e tem se especializado nos últimos anos na composição de música para filmes mudos. O grupo é constituído por: Roger Miller (sintetizador); Ken Winokur (percussão e clarinete); Terry Donahue (acordeão, banjo).

## Filmografia

Dziga Vertov (1924). *Câmera Olho*. Edição em DVD – Continental Home Vídeo.

Dziga Vertov (1929). *O Homem da Câmera de Filmar*. Edição em DVD – Publicações Costa do Castelo.

Dziga Vertov (1934). *Three Songs About Lenin*. Edição em DVD – Continental Home Vídeo.

Flaherty, Robert (1922). *Nannok of the North*. Edição em DVD – Porto 2001.

Rouch, Jean e Morin, Edgar (1960). *Chronique d'un été*, Emissão RTP2 – Odisséia nas Imagens.

Tréfaut, Serge (2002). *Outro País*. Emissão RTP2 – Docs.

Margarida Cardoso (2002). *Kuxa Kanema, nascimento do cinema em Moçambique*. Emissão RTP2 – Docs.

## Bibliografia

ALBERA, François (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify.

AUMONT, J.; BERGAGLA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1989). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

CLIFFORD, James; MARCUS, Georges (1986). *Writing the culture*. Berkeley: University of California Press.

COMOLLI, Jean-Louis (1996). Pouvoirs du regard (le sujet du cinéma). *Cinergon*, n. 2, p. 35-49.

COMOLLI, Jean-Louis; ATHABE, Gérard (1994). *Regards sur ville*. Paris: Centre Georges Pompidou.

ESQUENAZI, Jean-Pierre (1997). *Vertov, l'invention du reel*, Paris: L'Harmattan.

GRANJA, Vasco (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.

HACKING, Ian (2001). *Entre science et réalité, la construction sociale de quoi?* Paris: Éditions de la Découverte.

- ISHAGHPOUR, Youssef (1982). *D'une image à l'autre*. Paris: Denoel/Gonthier.
- MANOVICH, Lev (2000). *The language of new media*. Massachusetts: MIT Press.
- MICHELSON, Annette (1972). The Man with the Movie Camera: from magician to epistemologist. *Art Forum*, n. 7, p. 60-72.
- NICHOLS, Bill (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- PETRIC, Vlada (1993). *Constructivism in film: the Man with the Movie Camera: a cinematic analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIAULT, Marc-Henri (2000). *Antropologie et cinéma*. Paris: Nathan Cinéma.
- RIBEIRO, José da Silva (2004). *Antropologia visual: da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Afrontamento.
- \_\_\_\_ (2003). *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*, Lisboa: Universidade Aberta.
- \_\_\_\_ (2000). *Colá S. Jon oh que sabe! As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual*. Porto: Afrontamento.
- RIBEIRO, José da Silva; BAIRON, Sérgio (2006). *Antropologia visual e hipermedia*. Porto: Afrontamento.
- SADOUL, Georges (1971). *Dziga vertov*. Paris: Editions Champ Libré.
- SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (2001). *Cinema and the city*. Massachusetts: Blackwell.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona: Ed. Paidós.
- SONTAG, Susan (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*, Lisboa: Gótica
- TAYLOR, Lucien (Ed.) (1994). *Visualizing theory: selected essays from V.A.R., 1990-1994*. New York/London: Routledge.
- TOBING, Rony Faitmah (1996). *The third eye*. London: Duke University Press.

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO é professor de antropologia visual, pesquisador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais e coordenador do Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta de Portugal.

jribeiro@univ-ab.pt