Pertencer ao movimento

Marcia Paterman Brasil

Todos aqueles que amam a sua arte buscam
a essência profunda da sua própria técnica"
Dziga Vertov, *Manifesto Nós*, 1919

Dziga Vertov[1] foi o primeiro cineasta a cultivar abertamente o cinema como espetáculo, ferramenta do ver e do mostrar o que ocorria na realidade soviética. O cinema, em Vertov, é uma nova arte a serviço da vida. Por isso, a prática de Vertov é impensável sem duas determinações iniciais: a revolução de outubro e a implementação do socialismo. "Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial, esta é a fórmula elementar dos kinoks" (Vertov, 1972: 9). Ver e mostrar, em Vertov, apresenta já dois âmbitos essenciais de sua obra: observação do mundo e apresentação de um real que passa pela ideologia; a informação – por isso o caráter jornalístico de sua prática – e a propaganda, contida em "em nome da revolução".

Para isso, observação e a apresentação deveriam se dar pela visão correta da estrutura econômica e social da nova nação socialista. Vertov conta o movimento da vida baseando-se na força da seqüência de planos (por isso, a emoção reside na realidade) e articulada, orquestrada pela montagem, empenhando-se na tentativa de desvendar o quanto o cinema é capaz de reproduzir a vida através de imagens que falam por si mesmas. Imagens capturadas do real, sem interferência do documentarista, para, na montagem, serem inseridas – e alteradas – em uma construção nova, diferente da possibilitada pelo olho humano, como afirma ele: "A câmara 'dirige' o olho do espectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc., na ordem que mais lhe favoreça,

e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada" (Vertov, 1972: 29).

Para Vertov, em duas décadas desde a invenção do cinematógrafo, suas potencialidades expressivas permaneciam inexploradas, desperdiçadas e subjugadas a estruturas artísticas. Eram elas as inimigas do cineasta e contra as quais o cinema deveria se insurgir para que se constituísse enquanto nova potencialidade expressiva, longe da arte pre-revolucionária. Vertov defendia a urgência de construção de uma nova linguagem propriamente cinematográfica diante do impacto da grande mudança social soviética, capaz de representar o mundo através da nova perspectiva de sociedade comunista, de um novo homem no contexto pós-revolução de 1917. Glorificou, através do clamor e do ritmo das máquinas, o dinamismo de um mundo em mudança. Suas obras clamam pela inclusão de mecanismos de obtenção dos símbolos da vida moderna. Para a influência da arte cinematográfica e da representação que escapava ao que Vertov via como inimigos nos "cine-dramas burgueses", opunha as autênticas atualidades *kinoks* como única e verdadeira via de representação revolucionária de uma sociedade em movimento, por isso, de um cinema não determinado pela imagem em movimento, mas do movimento entre as imagens, do movimento entre os fragmentos do real.

Diante do processo de modernização, imprescindível em Vertov era o ajuste dos ponteiros com o novo tempo em constante mudança e com a máquina para que fosse possível enxergar a vida, mais especificamente, a nova vida soviética. O cameraman é o novo ser capaz de capturar, através da fusão homem+máquina, a nova era. É a partir dessa perspectiva que Vertov afirma: "Eu sou o cinema-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você um mundo que só eu posso ver" (Vertov, 1972: 30).

A solução era documentar a realidade socialista. "Venham para a vida (...). Fujam da prosa da vida" (Vertov, 1972: 9), chamava ele, propondo o olhar para a poesia do real urbano-industrial em constante movimento. O cinema proletário deveria ser baseado na verdade, nos fragmentos de atualidade, e organizado pelo olho amadurecido: a câmera, possuidora da capacidade e da versatilidade superior à humana para explorar o caos do fenômeno visual.

> O cinema-olho, junção da ciência e das atualidades cinematográficas, com o objetivo de nos batermos pelo cine-decifrамento comunista do mundo (...). Rejeitamos a arte à periferia da cons-

> ciência, já que é a vida mesma que colocamos no centro de nossa atenção e de nosso trabalho (Vertov, 1972: 9).

A idéia de imagem em movimento, percebida pelo olho humano, era frágil, em Vertov, já que sua observação correspondente à percepção humana era falha e restrita. O cine-olho, superado das limitações humanas, vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de maneira totalmente diversa daquela possível pelo olho humano.

> Até hoje, nós violentávamos a câmara forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmara estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia. No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido (...) Nem um exame mais atento pôde revelar filme ou pesquisa que traduzisse a aspiração legítima de libertar a câmara reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano (Vertov, 1972: X).

Para isso, Vertov utiliza-se de sucessivas metáforas da deficiência do olhar humano, como na seqüência em que uma mulher abre e fecha os olhos, intercalada pelo abrir e fechar das persianas da janela de seu quarto. O olhar deficiente do homem aparece aí como o obstáculo que impede a visão total que a cortina propicia. Esta idéia aparece, novamente, no sono da cidade. A câmera e as bonecas das vitrines enxergam o nascer do dia enquanto a cidade dorme, enquanto os homens dormem. A câmera, deste modo, enxerga o que o olhar ignora.

A questão que movia o cinema soviético era encontrar um método de fazer com que o cinema participasse da formação do novo homem e, consequentemente, da adaptação à nova sociedade industrial socialista. "O cinema é a mais importante das artes", afirma Lenin (Barnouw, 1977: 55), já demonstrando a preocupação do regime soviético com o domínio deste que viria a ser veiculo de informação, entretenimento, educação e propaganda do regime. Ele é, a partir da revolução soviética, o maior de todos os meios de expressão, e sem o qual, "não pode existir uma grande nação" (Alberto Cavalcanti, 1951: 80). "O

cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. (...) A sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas" (Trotsky in: Ferro, 1992: 27).

Mas, para explicar a "vida como ela é", não bastavam as aptidões humanas. Para Vertov, a percepção humana é limitada, por isso, dever-se-ia libertar a câmera do vício do olhar. Seu pressuposto, e do qual parte sua obra, é o de que era preciso educar as massas e criar, para isso, uma linguagem essencialmente cinematográfica, excluída dos ranços de outras linguagens, para alcançar a tão necessária e desejada aproximação com o ícone moderno: a máquina.

O princípio básico de seu cinema parte de uma proposta dual. Uma em relação à filmagem – portanto, da relação da máquina com o real – outra, em relação à montagem, que denota a construção intelectual e, por isso, remete à qualidade humana. A primeira refere-se à vida pega de surpresa, despreparada, espontânea. A segunda, ao agenciamento dos fragmentos da realidade. A primeira, o cinema do "eu vejo", como ele afirma em seus manifestos. A segunda, o cinema do "eu penso".

> Vertov deu uma forma eminentemente pessoal a seus filmes de reportagem e documentários: queria traduzir o visível em comunismo e assim fez em documentários que misturavam fatos, sentimentos e propaganda numa espécie de surrealismo político. Foi o primeiro a trabalhar propositalmente sobre a idéia de montagem (Furhammar e Isaksson, 1976: 15).

Para Vertov, era necessário gestar uma "cine-sensação do mundo", por isso, o papel do cineasta é, antes, o papel de cidadão. Deveria utilizar, para isso, a câmera máquina que enxerga aquilo que o olhar humano, falho, não capta. Movia-se pela proposta de transformar em visível o invisível a olho humano. Mas o olho nem estava no homem nem na máquina. Estava, de fato, na matéria.

O objeto fílmico era um cine-objeto, à luz do olhar da câmera. "O que faz a montagem, segundo Vertov, é trazer a percepção nas coisas, pôr percepção na matéria" (Deleuze, 2004: 117). Neste sentido, Vertov funde homem e máquina dentro de uma perspectiva de transformação da percepção cinematográfica e social pela educação do olhar.

Se o cinema-olho, como ele indica, é a montagem do "eu vejo" efetuado pela câmera, este "eu vejo" já é trabalhado, orientado para a montagem, que seria o emprego da qualidade humana de pensar, seguida da utilização da

qualidade da máquina na captação da imagem. Como elemento de embasamento dessa montagem capaz de dar sentido à imagem super-captada, ou cuja apreensão se dá pelo excessivo caráter de aperfeiçoamento da câmera, Vertov se utiliza da noção de intervalo:

> A progressão entre as imagens (intervalo visual, correlação visual entre as imagens) é (para o Cinema-Olho) uma unidade complexa. Ela é formada da soma das diferentes correlações de planos, de ângulos, de movimentos dentro das imagens, das luzes, das sombras, de velocidades de mudança (Vertov, 1972: 131).

Desta forma dialética, o movimento é pensado por Vertov já como contradição dentro da própria perspectiva de que o cinema seja imagem em movimento, fotograma em movimento. Afirma ele: "A matéria primária da arte não é absolutamente o próprio movimento, mas os intervalos, a passagem de um movimento a outro. São eles (os intervalos) que conduzem a ação em direção à solução cinética" (Vertov, 1972: 18).

O intervalo, nesse sentido, é o plano negativo, a armadura oca de desdobramento dos planos e das seqüências, espaçamento original, a distância produtiva de organização do deslizamento, da sobreposição. Tudo está nos intervalos. O preenchimento das diferentes partes do filme, dos diferentes intervalos entre dois planos. É o vazio a origem e a causa do movimento no cinema de Vertov, e é neste vazio que o russo opera os cruzamentos de junção e separação dos elementos que compõem o filme. Trata-se, portanto, de devolver à matéria o intervalo através de um agenciamento das coisas possível mediante a máquina. Mas também é o intervalo o mecanismo a partir do qual Vertov pode afirmar o casamento dos fragmentos para composição do real:

> Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrade a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara) (Vertov, 1972: 29-30).

Por outro lado, é também através da montagem que o novo será criado: "De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito" (Vertov, 1972: 30).

Graças a esta estrutura, será possível que Vertov afirme a montagem de uma só vez. O filme não está pronto em sua cabeça. Ele poderá ser construído não por partes a partir do momento em que será a produção instantânea de um numero infinito de operações combinatórias entre as imagens, resumidas numa soma cumulativa. Sobre seu método de montagem, descreve ele:

> Não é suficiente mostrar fragmentos de verdade na tela, separados da verdade. Estes fragmentos devem ser tematicamente organizados, assim, o todo é também uma verdade (...) Faço entrar de uma só vez os pedaços de que disponho. Todas as imagens se encontram em estado de translação contínua até o fim do processo de montagem, que constitui, em si, uma repetição extremamente abrangente de todos os estágios anteriores, de toda a história desse processo desde a construção primitiva do velho Pathé Journal até as construções muito complexas das montagens de hoje (Vertov, 1972: 23).

Neste sentido, o real exposto por Vertov se submete a essa complexa operação de manipulação na montagem. A verdade, em *O homem com a câmera* (1929), não é a verdade das imagens captadas pela câmera, mas a verdade que está inserida dentro de uma interação dialética entre a filmagem mecânica e a utilização de seu produto. É, portanto, o resultado de um atrito entre os objetos (ou cine-objetos), porque o real estaria nas coisas, e os seus discursos dispostos pelo intervalo. Portanto, a realidade está inserida em uma estrutura ficcional, pois é um dos elementos do processo. A verdade, em Vertov, está em processo de montagem, pois que o cinema-verdade, para ele, é a verdade do cinema, e não no cinema, já que não se trata do exercício de levar a ele a verdade do olho humano, mas da nova arte, ou melhor, pois que o essencial é a "cine-sensação do mundo" (Vertov, 1972: 27).

> Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos

> do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido (Vertov, 1972: 30).

Enquanto o explorador Robert Flaherty praticava a continuidade das imagens para criar uma ilusão do espaço-tempo, situando-se entre os relatos de viajantes das atualidades fílmicas e a ficção, Vertov percorria o caminho oposto: descontinuidade, desorientação imagética e sonora para construir uma narrativa cinematográfica interpretativa do real, com ritmo moderno e superposição de imagens. A montagem vertoviana caracteriza-se pela construção de um mundo novo a partir de material de origem variada, interligando pontos distintos do universo, justaponho todos os pontos do universo onde quer que ele os tenha apreendido, obtendo um resumo organizado das impressões visuais que o olho humano é parcialmente capaz de apreender.

Seu "cinema intelectual" não queria apenas mostrar, mas organizar as imagens como um pensamento linear construído por imagens desconstruídas e combinadas. Buscava aliar a mensagem propagandística a uma experimentação da linguagem. Defendia uma perspectiva epistemológica, que queria decifrar o mundo, mas, também, ensinar a ver. Segundo o cineasta Silvio Da-Rin: "Se o projeto de uma 'cine-língua' contém a marca de um certo idealismo formalista, contém também um raro ímpeto inventivo, associado à determinação de formular as bases de um mundo de expressão autenticamente cinematográfico" (2004: 131).

Vertov via no cinema um meio de revelar o mundo – uma nova percepção do mundo – percepção cinematográfica, nas atualidades Kinoks, um mergulho nos acontecimentos visuais decifrados pela câmera, fragmentos de energia real. Por isso, Vertov propunha todas as inovações de montagem, sendo um entusiasta do movimento, dos intervalos entre uma e outra imagem, quando a real capacidade do cinema se manifesta: a experimentação para alcance de uma cine-língua munida de toda a potencialidade da máquina:

> O *kinokismo* é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que

> conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (Vertov, 1972: 85).

O ritmo do cinema, para ele, está nos próprios objetos captados do real, mas, para organizá-los no espaço, é necessário empregar entre duas imagens o ritmo adequado a elas. Organizar os movimentos de cada cine-objeto é organizar seus movimentos internos e empregá-los com um movimento intercinético adequado. Mais que uma obra de imagens – ou uma frase de palavras – Vertov vê no cinema a potencialidade de descoberta de uma escritura dos silêncios, dos espaços e das vírgulas. A arte propriamente cinematográfica, a arte do artesão do cinema, em Vertov, está, portanto, naquilo que não é necessariamente real, porque excede as imagens, mas, sim, na forma, na organização.

> Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento. Nós estamos em busca da cine-gama. Nós caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em elipse, à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço. O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço (Vertov, 1972: 19).

Esta cine-gramática que ele propõe que seja criada fora estabelecida, para a ficção, por Griffith, em 1908. Era necessário, segundo Vertov, encontrar as ferramentas para encontrar o real espontâneo e o submeter a mecanismos autenticamente comprometidos com a representação da realidade.

Sobretudo em *O homem com a câmera,* Dziga Vertov demonstra como a impressão de realidade é construída ao apresentar uma cena do cameraman, Mikhail Kaufman filmando pessoas nas ruas. Corta. Sala de montagem: a montadora Elizaveta Svilova manipula as imagens, representando o evento

que acabamos de ver. Vemos, ao mesmo tempo, o *making off* da filmagem, o filme e o filme sendo construído na montagem. Lembra-nos, sempre, de que é um filme. Em *O homem com a câmera,* Vertov revela os mistérios do cinema. Os mistérios da construção (da montagem) e da captação (da filmagem) expondo, em uma perspectiva anti-ilusionista, o método de apreensão do real espontâneo e da montagem. O filme possui em si a auto-revelação de seu percurso. O espectador assiste à ação de um cineasta que constrói o próprio filme, como de um escritor que revela os meandros do processo de elaboração do texto ou de um pintor referindo-se ao método de aplicar suas pinceladas.

É impossível assistir *O homem com a câmera* sem perder de vista que todo filme é uma construção. Vertov, com sua transparência da construção, relaciona-se com a mesma força com o espectador e com o tema. Como afirma Bill Nichols em *Introduction to Documentary* (2001), diferentemente dos modos expositivo, observacional, poético, performático e participativo, a auto-reflexividade no documentário apresenta aquilo que, de fato, todo filme é: uma construção. Baseada no real e a ele vinculado, mas, sempre, uma construção que tem em si a construção de um argumento (sobre a forma, sobre o objeto ou sobre a motivação ideológica) e a autoria do realizador. "Nós assistimos ao engajamento do cineasta conosco, falando não somente sobre o mundo histórico, mas sobre os problemas e as questões da representação ela mesma" (Nichols, 2001: 125).

O documentário que apresenta seus mistérios de construção apresenta não só o conteúdo, mas a forma do filme. O formalismo vertoviano, neste sentido, ultrapassa as questões da construção, interferindo em articulações éticas da construção da imagem. Ao apresentar a cena (captada do real) e sua manipulação na montagem, Vertov "desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida o espectador a refletir sobre o processo pelo qual a impressão é ela mesma construída através da edição" (Nichols, 2001: 127). Para Nichols, o modo reflexivo é o mais consciente da construção cinematográfica e o mais questionador da própria representação. Ele subverte noções imprescindíveis ao ilusionismo cinematográfico, como a evidência persuasiva, as provas incontestáveis, a solenidade, o compromisso indexical da imagem e o que ela representa enquanto fragmento da realidade.

Segundo Nichols, através de suas estratégias de desconstrução da ilusão no cinema, o modo reflexivo empurra o espectador a alcançar um nível mais elevado de consciência a respeito de sua relação com o documentário e com o que ele representa. Vertov, ao desmontar seu brinquedo dentro do próprio

brinquedo, mostrando cada engrenagem, questiona também a formação e a captação do conhecimento do mundo. Problematiza o fetichismo da representação.

Deste modo, o cinema vertoviano, segundo Nichols, dirige a atenção do espectador para suas próprias expectativas a respeito da construção documental e, ainda, para as expectativas que temos sobre o próprio mundo. Torna estranho o que nos é familiar (a imagem) e subverte nossa mecânica aceitação de convenções e códigos.

Para Barnouw, Vertov não se pensava como um propagandista, mas como um repórter: sua missão era buscar as novidades da nova realidade em transformação. Foi o primeiro, segundo o autor, a implementar o papel do documentarista enquanto repórter, criando com o jornalismo uma das possíveis fronteiras do cinema documentário, como viriam representar no cinema o documentarista como pintor, explorador, catalisador do evento (cinema antropológico), ou como mero observador. Já Bill Nichols o apresenta como criador de uma estratégia de construção do filme, a auto-reflexividade.

Mais que isso, em *O homem com a câmera,* não é apenas a vida soviética que Vertov aponta, mas o olho. *O homem com a câmera de filmar* é um filme sobre o olho filmado, sobre o olho que filma, e sobre aquele que assiste. Neste sentido, o filme ultrapassa o mero recurso à auto-referência como estratégia de estilo. O cinegrafista, o momento da filmagem e o processo de montagem são os exatos mecanismos através dos quais Vertov insere a realidade revolucionária soviética que apurou.

Sua influência, de fato, excede a inovação da linguagem e as barreiras do documentário. Vertov foi um visionário: propôs um "roteiro" e uma "escrita" para o cinema. Em relação à auto-reflexividade de Vertov, trata-se, portanto, do exato confronto que o cinema de observação norte-americano provoca em filmes como *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles, ou *Primary* (1960), de Robert Drew. *Salesman* e *Primary* são filmes que não se revelam. Não revelam sua construção, mascaram o "martelo" e a "vassoura", no sentido em que escondem o processo de construção e de elaboração. Não à toa. Essa é a máxima do cinema de observação (distinta da lógica de observação da vida espontânea que Vertov grita). Um cinema que observa, ouve, esconde, escamoteia sua construção e seu discurso por trás da película. Vertov opta pelo gesto, pela ação, pela interferência do artista, enquanto os filmes de Maysles, Pennebaker, Wiseman e Drew recusam. Recusam a ação no cinema, optando pela mera observação cinematográfica. Vertov quer revelar sua ação, enquanto

Drew e Maysles a escondem, buscando a invisibilidade da câmera, do cineasta e da observação.

Quando Robert Drew afirma que os documentaristas até a década de 1960 (refere-se aí, basicamente, a Vertov, Flaherty e Grierson) sonhavam com as possibilidades cinematográficas que eles agora possuíam, mas, diante da impossibilidade causada pela tecnologia, acabavam recorrendo a encenações, ele traz à tona a importância da simplificação do equipamento e da descoberta – ou criação – do som direto. De fato, para a observação espontânea do mundo a que Vertov se propunha era imprescindível que a câmera e o cameraman fossem invisíveis e, para isso, o aprimoramento técnico era essencial. No caso de Flaherty, se realmente há encenação da vida de seu *Nanook*, é porque não havia a preocupação em documentar o espontâneo, mas sim a vida nativa. Em Grierson, a documentação da realidade passava pela perspectiva de um cinema capaz de educar para a ideal cidadania das massas e valorização das estruturas sociais. Seu cinema é propaganda e sua presença – do cineasta e da câmera – não busca a invisibilidade.

O documentário na década de 1960 em geral e excluindo escolas e tendências, a grande importância do cubano Santiago Alvarez e dos demais autores deste "cinema guerrilha" (Barnouw, 1972) surgido na década de 1960, é o fato de que se chocam com essa tendência "neutralista" ou "purista" de ocultar, atrás da objetividade jornalística e da pretensa invisibilidade da câmera, a ideologia inerente a qualquer discurso, seja ele um discurso de propaganda (e, dentro disso, de denúncia em relação ao inimigo, de panfletagem do regime comunista ou de saudação aos aliados comunistas) ou simples pretensão de retratação da realidade.

Santiago Alvarez, na década de 1960, criou uma linguagem cinematográfica que problematizou as bases do cinema documentário através da construção do real a partir da militância e utilizando material inovador. Sua obra funde o panfleto de militância política, a video-arte e o documentário, e destaca-se por sua amplitude: foram cerca de 600 cinejornais, 96 filmes e 3 vídeos. Raramente lança mão de narração *off* como recurso explicativo da imagem e de seu discurso, deixando à musica e aos efeitos visuais o papel de guia dramático dentro de um discurso coerente e direto. Os letreiros servem-lhe apenas para informar ou panfletar (dados ou frases-manifestos).

A obra de Santiago Alvarez nasceu a partir da Revolução cubana. Assim como Leni Riefenstahl e Dziga Vertov, Alvarez é um documentarista que nasceu à sombra (ou à luz) de regimes políticos de exceção e suas cinema-

tografias não podem ser compreendidas fora desses contextos, tendo suas obras implicadas e implicadoras da formação ou da propagação ideológica e educação das massas. Enquanto Alvarez e Vertov propagandeiam revoluções de "caráter positivo", e, por isso, em busca do progresso social, Leni propagandeia a ascensão do extermínio.

Mas, enquanto suas trajetórias coincidem, eles seguem no cinema de forma distinta, apesar da militância comum a ambos. Enquanto Vertov constrói um mundo a partir de material captado pela câmera e constrói as imagens kinok na montagem, sempre respeitado o caráter espontâneo do real, Alvarez se utiliza, segundo Labaki, de material de origem heterogênea em um discurso militante homogêneo, para defesa de um ponto de vista sobre o real. A razão para a colagem de seus filmes decorre da necessidade. Ele tratava de reprocessar o material disponível, e que, às vezes, era mínimo. Neste sentido, enquanto a realidade, em Vertov, estava nas coisas, nos cine-objetos capturados pela câmera, na obra de Alvarez, a realidade está no discurso ideológico. Para o cronista cubano, a realidade no cinema não se capta, mas, sim, se constrói: "Gosto mais do filme documentário, pois, para mim, a realidade é uma ficção constante. Gosto de filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade. Não gosto que alguém me conte a história, gosto de participar dela" (Labaki, 1994: 71).

Ele assume a subjetividade autoral, transportando-a assumidamente para a informação de caráter propagandístico, panfletário e acusador. "Nos documentários que eu faço, acontecem muitas surpresas. Não acontece o que todos pensam, pois acontece o que quero que aconteça, a verdade dos fatos" (Santiago Alvarez em Labaki, 1994: 77). Assim, para Alvarez, a verdade no cinema não corresponde ao real experimentado. O documentário seria, nesse sentido, resultado de um atrito entre a tendenciosidade do pensamento do autor e o real objetivo. Segundo o próprio Santiago Alvarez, seus filmes informam dos acontecimentos a partir das idéias que ele mesmo tem sobre os acontecimentos. Sua obra se vincula ao real, mas o utiliza como material primário para construção de um discurso ideológico sobre o real. É, portanto, a documentação ideológica do real. Dziga Vertov, analogamente, afirma, em um de seus polêmicos manifestos do Conselho dos Três, que o sistema de significação que propõe não se pretende retrato do real, mas sua adequação à nova – e, para ele, revolucionária – ferramenta de representação.

Em *O homem com a câmera de filmar* (1929), o russo apresenta um argumento do mundo com base nas imagens do cotidiano da cidade (ou melhor, da constância de mudança da cidade e, por isso, é um cinema do movimento das e entre imagens, e não das imagens) durante um dia, ou seja, transfere

o discurso às imagens, recusando abertamente a narração e o texto (que, segundo ele, traziam os ranços das linguagens literária e teatral ao cinema) logo na abertura do filme.

Articulava as imagens que registrava, criava técnicas e inventava material fílmico, formando rimas imagéticas – como na seqüência inicial de 79 primaveras (1969) – e sonoras – usando a letra da música cantada por Lena Horne em Now (1965) para narrar e explicar as imagens em seu discurso – em uma montagem metafórica. Os recursos como condutores da fala do autor voltam a aparecer em LBJ e na homenagem ao líder vietnamita Ho Chi-Minh em *79 Primaveras,* desta vez usando uma alegoria entre sua idade ao morrer e o bombardeio norte-americano a Hanói. Anti-ilusionismo em *79 primaveras,* ao rasgar o negativo do filme quando narra, nas palavras de Ho Chi-Minh, a separação do campo comunista. Neste momento, não só a experimentação na imagem – que apresenta o cinema, se retrata enquanto construção e mostra seu mistério de construção – mas também a utilização de ruídos, sons de tiros como recurso de caos visual e sonoro para representação de um impacto no bloco comunista e no filme enquanto parte de seu discurso. Os letreiros servem-lhe para informar e ilustrar (sempre através de fragmentos de discursos do vietnamita) através de uma analogia. Neste sentido, real e representação se fundem. As imagens captadas da visita de Alvarez ao Vietnam são complementadas pela intervenção do autor.

O cinema de Santiago Alvarez não apenas opta pela militância e pela propagação da e através da ideologia, como nasceu dessa opção. Além disso, Alvarez propicia ao cinema documentário a ampliação das possibilidades de material imagético e sonoro para o gênero, dando-lhe novos materiais, novas formas de trabalhá-lo e nova linguagem, ágil, objetiva, direta, mas, sobretudo, assumidamente militante.

O cinema-guerrilha de Alvarez aparece em toda América Latina na década de 1960. É uma representação do grito das revoluções da década que estoura em obras de cineastas como Miguel Littin, Fernando Solanas, Jorge Sanjines, Fernando Birri, Mario Handler, na Europa, nas mãos de Chris Marker e Joris Ivens, todos, especialmente, preocupados em retratar o imperialismo norte-americano e a oposição à Guerra do Vietnam. Surge em todo mundo um cinema engajado, que podia não ter os recursos técnicos de que dispunha o cinema norte-americano, mas que tinha muito a dizer, e utilizava a persuasão do cinema para documentar o real e, ao mesmo tempo, construir uma relação de conscientização com o espectador. "A força de persuasão é a verdadeira

qualidade do documentário" (Ivens, 1979: 56).

Em Vertov, o caráter propagandístico se detinha na urgência de retratar o mundo pela perspectiva revolucionária do governo soviético. No cinema da década de 1960, a realidade invariavelmente passava pela ideologia política, em geral, em conflito com o regime. "Ele é um cinema-guerrilha-militante. São obras de todos, assinados por muitos. Coquetéis Molotov caseiros com importância fundamental para a militância política dentro de regimes totalitários" (Furhammar e Isaksson, 1976: 6).

Preocuparam-se com a retratação do mundo a partir de um discurso diante do conflito e do subdesenvolvimento do terceiro mundo. Muitas vezes, não possuíam a tecnologia de que dispunham os realizadores norte-americanos entusiastas da observação, mas tinham muito o que dizer. Os cineastas do cinema direto provocaram grandes inovações no campo do telejornalismo. Tinham a tecnologia, mas o discurso dirigia-se à forma, não a qualquer conteúdo. Ao contrário de um projeto de construção formalista de que faz parte a observação e a apresentação do real para conscientização das massas em Vertov, por exemplo, o cinema direto norte-americano propunha-se à descoberta de uma estética do real. Em uma década de revoluções de toda ordem pelo mundo, preocuparam-se com o formalismo e desprezaram as potencialidades do cinema enquanto agente social. Construção ou retratação, representação ou apresentação, arte ou jornalismo, o cinema está contido em obras e autores.

Nota

1. Dziga Vertov, nascido Denis Kaufman, adota o pseudônimo Dziga Vertov em 1922. Vertov é derivado do verbo girar, rodar ou fazer rodar; Dziga, segundo o próprio, é a onomatopéia do girar da manivela em uma câmara (dziga, dziga,...). Dziga Vertov, como uma máquina que ainda não filma, mas registra e percorre o mundo com os olhos, um ser-máquina.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* São Paulo: Papirus. 2004.

BARNOUW, Erik. *Documentary* – A History of the Non-Fiction Film. Oxford University Press, 1977.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade.* Rio de Janeiro: CEB, 1951.

COMOLI, Jean Louis. El porvenir del hombre. In: *Filmar para Ver* – Escritos de Teoria y Critica de Cine. Buenos Aires, 2002.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido* – Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento.* Cinema 1. Lisboa: Assirio e Alvim, 2004.

FERRO, Marc. O cinema, agente da história – O poder soviético e o cinema. In: *Cinema e história.* São Paulo: Paz e Terra, 1992.
FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
IVENS, Joris. *Io-Cinema* – Autobiografia di un Cineasta. Milão: Longanesi & Co., 1979.
LABAKI, Amir. *O olho da revolução* – O cinema urgente de Santiago Alvarez. São Paulo: Iluminuras, 1994.
_____ e CEREGHINO, Mario. *Solanas por Solanas* – Um cineasta na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 1992.
NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary.* Blooming: Indiana University Press, 1981.
SADOUL, Georges. El hombre de la cámara. In: *El Cine de Dziga Vertov.* México: Cinecultura, 1973.
VERTOV, Dziga. *Articles*, *journaux, projects.* Paris: Coleção 10-18, 1972.

Resumo

O trabalho discorre sobre a proposta de cinema e sobre a obra do documentarista soviético Dziga Vertov, tendo em vista a conjugação de uma compreensão dos documentos do "Conselho dos Três" publicados em sua coletânea de ensaios e manifestos *Articles, Journaux, Projects,* análise de sua obra *O homem com a câmera de filmar* (1922) sob o viés de leitura de sua busca de engajamento da arte na realidade ontológica e a desconstrução do espetáculo fílmico operado na montagem, bem como uma apreciação do conceito de intervalo formulado pelo cineasta. Deste modo, o texto procura encontrar nos escritos-manifestos e nos filmes-manifestos de Vertov tanto sua disposição político-ideológica quanto as conceituações em sua teoria de cinema, de um lado poética e de outro, programática.

Palavras-chave
Intervalo; Ideologia; Cinema político.

Abstract
This text discusses the purpose and the work of Soviet documentarian Dziga Vertov, taking into account an understanding of the writings of the "Council of the Three", published in the 1920's in his collection of teachings and manifestos in Articles, Journaux, and Projects,(1972) and analysis of his film "The Man with the Camera" (1922) with respect to his bias and search of engagement of art in life and the deconstruction spectacle film shown in montage, much like the appreciation of the concept of intervals pioneered by the filmmaker. In this way, the text attempts to encounter, in his written manifestos and film manifestos, both Vertov's political and ideological position and the conceptions of his film theory from two sides, the poetic and the pragmatic.

Key-words
Interval; Ideology; Documentary; Political film.