

A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920:

Erika Savernini

Mestre e doutora em Artes Visuais (EBA-UFG); professora do Centro Universitário de Belo Horizonte; coordenadora da coleção mídia@arte (Editora UFG); autora do livro *Índices de um cinema de poesia*.

RESUMO
Em torno do filme *Câmera-olho* (*Kino-glaz* – Rússia, 1924) do diretor Dziga Vertov, pode-se analisar a construção de um discurso político localizado na interlocução entre a imagem cinematográfica e os intertítulos.

relações intra e extratextuais no filme *Câmera-olho* (1924) de Dziga Vertov

O lugar do cinema e da vanguarda russa dos anos 1920

Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001) propõem que, na passagem do século XIX para o século XX, o cinema sintetiza uma mudança radical no ser e estar no mundo do homem. Nesse período, chegou-se a um alto interesse do leigo pela tecnologia, talvez por essas inovações estarem interferindo tão diretamente em seu cotidiano. Assim é que o trem de ferro e a expansão das rodovias, o telégrafo e logo o telefone alteraram a percepção de espaço e tempo. Há uma pulverização da coincidência entre espaço e tempo empreendida pelo fato de ser agora possível um grande deslocamento espacial num tempo curto (representado pela velocidade do trem e dos veículos de locomoção motorizados); tem-se também uma aproximação da "presença" das pessoas sem o deslocamento espacial e num tempo percebido como imediato (o que se processará plenamente com o telefone, prenunciado pelo telégrafo). A experiência cotidiana de espaço e tempo do indivíduo do final do século XIX transforma-se, começa a preparar o homem não só para a fragmentação da unidade espaciotemporal, mas para sua fragmentação seguida de uma reconstituição própria (não mais na relação coincidente).

O cinema seria por isso a grande arte do século XX, ao dar concretude a registros espaciotemporais fragmentados, mas convencionalizados desde o início numa percepção de unidade. Nesse sentido destaca-se o papel da montagem como momento da articulação narrativa, mas também da construção de novas relações espaciotemporais – a partir do registro daquilo que se coloca frente às câmeras, sim, mas construindo um universo próprio, em relações espaciotemporais não acessíveis ao indivíduo em sua experiência

cotidiana. Não é à toa que o marco da definitiva autonomização do cinema em relação às artes de que é tributário (teatro e literatura sobremaneira) é a capacidade de decupar, dividir uma cena em planos que variam de ângulo, de posicionamento, de recorte do espaço de encenação. O espectador passa a ter então uma possibilidade de visão que não teria se estivesse fisicamente presente diante de tal encenação (teatro), pois não poderia se deslocar na plateia e no palco com liberdade e, mesmo que o pudesse, há ângulos e posições e formas de visualização que o corpo não está equipado para prover. Além disso, há a questão do deslocamento temporal, o avançar e o retroceder no tempo, e o mostrar duas ações ao mesmo tempo, que estão fora do alcance do corpo do espectador.

Especificamente quanto ao espaço, o cinema articula diversas percepções: o espaço da encenação (*set* de filmagem), o espaço narrativo, o espaço do quadro (planos, posicionamentos e ângulos de câmera) – tudo isso em relação ao espectador, que ocupa o espaço concreto de sua existência (na sala) e em relação ao discurso apresentado a ele. Dessa forma, o cinema recolocaria o homem no mundo – dependendo da sua configuração (clássica ou de ruptura) – numa relação de ação endógena (uma reação e resposta emocional ao filme) ou numa relação de ação exógena (através do filme, a resposta é ao mundo atual).

Essa forma de abordagem do cinema entra em consonância com a proposta do construtivismo russo, movimento artístico predecessor e influenciador direto do movimento cinematográfico que surgiria nos anos 1920. Os artistas profetizaram a revolução ao desejarem uma mudança radical na estrutura social como único modo de realização do projeto construtivista. Segundo Albera

(2002), o pensamento construtivista entende-se como uma concepção, uma visão de mundo e da arte mais que um inventário de procedimentos e técnicas. Os construtivistas propuseram assim o fim da "arte de cavalete", que objetiva decorar o mundo, e buscaram práticas artísticas que organizam ou reconstróem a vida. Enfatizaram assim a dimensão social das práticas artísticas – em vez da composição, a construção – implicando aí a ideia de processo de busca artística.

O profetismo social procede das premissas estéticas que valorizam a construção: esta implica um domínio do espírito sobre a matéria (a arte, princípio ativo, faculdade mental, em oposição à natureza, o dado, princípio passivo), um verdadeiro 'realismo' (da essência) que, ao fazer caducar todo naturalismo e todo impressionismo (cópia das aparências), expulsa o referente exterior e a submissão à visão empírica, e promove um espaço autônomo, a obra de arte como 'objeto' (e não como 'janela', escreve Viktor Chklovski) que é sua única realidade: material (cores, sons, palavras), organização (construção), procedimentos. (ALBERA, 2002, p. 170)

A tarefa de representação atribuída à arte até então, desde a Idade Média, principalmente na arte burguesa, teria significado a perda de sua essência social-técnica num processo de alienação (ARVATOV *apud* ALBERA, 2002). Além disso, a representação é o que atribui à arte uma função ideológica. Tal arte "só pode produzir uma ilusão ligada a um prazer passivo e, qualquer que seja seu lema, ela não pode subsistir em uma sociedade proletária" (ALBERA, 2002, p.173). Como os construtivistas russos desejavam exatamente a instauração de uma sociedade que permitisse a inscrição da arte no social, sua reconstituição social e técnica, propuseram a produção de objetos, não de ideias e representações.

A Vanguarda Cinematográfica Russa dos anos 1920 foi tributária desse pensamento, propondo experiências e reflexões de um cinema engajado com o movimento histórico, social, ideológico e político da revolução russa de 1917. Mesmo que a relação não seja direta, a ênfase dada à montagem como o específico cinematográfico (isto é, o que delimita o cinema em relação a todas as outras artes) encontra eco direto na proposição do processo de construção em vez do de composição na produção da obra de arte. Por seu caráter fotorrealístico, a tão propalada impressão de realidade do cinema, o filme se apresentaria ainda mais facilmente ao espectador como um objeto e não a representação das ideias do seu autor. Quanto à ainda hoje difícil e polêmica definição de quem seria esse autor, posto que é uma arte de produção coletiva, a própria forma de produção do cinema forneceu terreno fértil para esses realizadores russos no que concerne à ênfase ao coletivo, à necessidade de colaboração dos indivíduos para a construção de algum bem para a sociedade (ideal perseguido pelo socialismo e que se buscou instaurar na mentalidade da população russa do período pós-revolução).

Entretanto, o cinema russo dos anos 1920 distingue-se das demais vanguardas artísticas desse período por certa "heteronomia da Rússia em relação às tradições europeias" para a qual Albera (2002, p.171) chama a atenção no tocante exclusivamente às artes plásticas, mas que se pode projetar para o cinema. Enquanto realizadores, artistas e teóricos europeus buscavam a definição do cinema como arte autônoma, como mais uma forma de expressão artística, enfatizando assim o artista como indivíduo, o cinema russo dos anos 1920 propõe-se a produzir um objeto (o filme) recolocado numa dimensão social-técnica

¹ Cujo marco final internacional é o lançamento do filme O cantor de jazz (The jazz singer – EUA – 1927), dirigido por Alan Crosland.

(conforme ideário do construtivismo, que prenunciara nesse aspecto o ideário da revolução socialista).

Os principais realizadores dessa vanguarda tinham experiência anterior em teatro, artes gráficas e música, que aplicaram posteriormente aos seus filmes e serviram de base para suas reflexões acerca do cinema.

O destaque gráfico do construtivismo russo, refletido no desenvolvimento de uma maestria na produção de materiais como cartazes e livros, influenciou diretamente na forma de adoção do intertítulo no cinema de vanguarda dos anos 1920. Atuando ainda no cinema mudo,¹ os realizadores russos

O INTERTÍTULO TEM AÍ A FUNÇÃO PRIMORDIAL DE AMPLIAR A SIGNIFICAÇÃO (...). DESSA FORMA, VERTOV CONSTRUIRIA UM DISCURSO ARGUMENTATIVO ENTRE IMAGEM E TEXTO.

buscaram uma forma diferenciada de inserção do código escrito numa articulação até então exclusivamente visual.

Tal oposição ao letreiro – que se perpetua nos discursos ulteriores sobre o cinema mudo – pode ser facilmente compreendida se pensarmos que o letreiro, como traçado gráfico que diz respeito à língua como um código arbitrário, quebra o caráter analógico da imagem cinematográfica.

Ao reivindicar o letreiro, em contrapartida, os cineastas russos de vanguarda respondem, antes de tudo, ao *slogan*, ao cartaz, à fala ou à escritura socializada na revolução. Por outro lado, essa atitude depara com a dos pintores e gráficos construtivistas, que, abandonando o quadro de cavalete, ganharam os territórios do grafismo, da publicidade e da propaganda – livros, jornais, cartazes, logotipos, tabuletas. A tipografia – notadamente com Gan, Rodtchenko e Lissitzki – foi um dos campos em que o trabalho dos construtivistas foi mais fundamental. (ALBERA, 2002, p. 257)

No filme *Câmera-olho* (*Kino-glaz* – 1924), como em praticamente toda a obra de Vertov, observa-se uma proposta fílmica inovadora. O documentário não como registro, mas explicitação analítica a partir de métodos sintéticos. O intertítulo tem aí a função primordial de ampliar a significação (em comparação com sua função predominantemente informativa da narrativa clássica). Dessa forma, Vertov construiria um discurso argumentativo entre imagem e texto.

Relações intra e extratextuais em *Câmera-olho*

Vertov notabilizou-se desde os primeiros momentos do cinema revolucionário, coordenando a produção dos filmes de instrução e propaganda socialista (os *agitki*) e cinejornais em curta-metragem. Sua proposta de produção cinematográfica está registrada em seus manifestos fílmicos e escritos, onde relata inclusive o próprio processo de produção destes (SLATER, 1992).

Num texto de 1926, chamado *Câmera-olho*, Vertov (1995) explica a forma de produção do filme, as intenções com sua produção, o funcionamento em equipe e também faz uma breve avaliação da apresentação da primeira parte (que, na verdade, foi a única realizada da série planejada; é um longa-metragem de 78 minutos). Vertov relata que, no momento, estava encarregado do trem-cinema, viajando pelos vilarejos russos exibindo filmes e filmando.² Então descreve a forma de planejamento do filme: o ambiente e as pessoas são observados, atentamente, buscando-se um sentido em sua existência. Tenta-se "conectar fenômenos independentes e isolados de acordo com características gerais ou distintivas" (VERTOV, 1995, p.69), a partir de um tema predefinido. Na montagem, então, do material coletado, buscava-se não apenas a explicitação do sentido velado da realidade do trabalhador e do camponês, mas Vertov propunha mesmo que o filme organizasse o mundo visível.³ Portanto, na própria proposta de produção de Vertov verifica-se a ideia de construção de um discurso sobre o mundo e não apenas sua representação ou das ideias do autor. Por isso, ele ressaltava a importância da observação atenta ao que acontecia ao redor, pois se a montagem ordenava e construía os fragmentos filmados da realidade, era na leitura sensível do ambiente e das pessoas que se encontrava a definição do discurso a ser construído. Vertov enfatizava que o próprio material já propunha uma interpretação e, conseqüentemente, uma montagem e ordenação – a que o realizador deveria ser sensível.

O filme *Câmera-olho* (*Kino-glaz* – Rússia, 1924) inicia-se com um texto similar ao do filme posterior e, talvez, o mais famoso de Vertov, *O homem com a câmera* (*Chelovk s kinoapparatom* – Rússia, 1929). Antes de qualquer imagem, Vertov apresenta um breve manifesto que resume sua proposta de produção fílmica.⁴

Os créditos iniciais de *Câmera-olho* avisam que este seria o primeiro reconhecimento da câmera-olho (*Kino-Glaz*), da série "Tapeçaria da vida". Além de apresentar a Goskino como estúdio produtor, Vertov como seu

² Alexander Medvedkin, realizador que atuou desde o cinema imediatamente pós-revolução de 1917 até o realismo socialista de Stálin, notabilizou-se por essa ação. Patrocinado pelo Estado, que, desde a revolução, detinha todos os meios de produção cinematográficos, Medvedkin percorria a ferrovia Trans-siberiana exibindo e realizando filmes documentais, com inclusão de efeitos de animação, para e com os camponeses da Rússia. Foi também um realizador que experimentou nos filmes a partir de uma proposta de produção, registrada em textos reflexivos e teóricos. Cf. MEDVEDKIN, 1973.

³ "The kinoks attribute a completely different significance to editing and regard it as the organization of the visible world" (VERTOV, 1995, p. 72).

⁴ A cópia de ambos os filmes usada para este trabalho é a versão vendida no mercado brasileiro pela distribuidora Continental. Embora a qualidade da imagem não seja boa, são as cópias disponíveis mais facilmente para o público brasileiro. Os intertítulos dessas cópias são apresentados no original em russo, com legendas em português ou, como se preferiu usar para este artigo, em inglês. Neste artigo, todas as referências aos textos dos intertítulos estão baseadas na legenda em inglês, traduzida livremente pela autora

⁵ Transcrição da legenda em inglês: “KINO-EYE / On its first reconnaissance. / First series of a cycle. / “Tapestry of life” / Production of the Film Office of Goskino. / THE FIRST / Non-fiction film thing / Without a script / Without actors / Outside the studio. / Film organized by Dziga Vertov / Camera operator: Mikhail Kaufman”. 0:00:00 a 0:00:20.

⁶ Embora o filme fosse mudo, Vertov compôs um roteiro sonoro, com músicas e efeitos, a ser executado durante a sua exibição – roteiro que serviu de base para as cópias restauradas disponíveis em DVD no mercado mundial atualmente.

⁷ O que está implícito no manifesto inicial de *O homem com a câmera* e Vertov enfatiza em seus textos é que o cinema só tinha diálogo legítimo com a música – por isso a trilha sonora não é descartada do filme, como orgulha-se o realizador em dizer com relação ao texto literário/roteiro, à encenação/teatro.

organizador e Mikhail Kaufman como operador de câmera, ressalta-se que essa é a primeira espécie de filme de não-ficção sem roteiro, sem atores e fora de estúdio.⁵

Também *O homem com a câmera* inicia-se com um manifesto a favor da busca do específico cinematográfico: um filme sem roteiro, sem atores, sem cenário, um filme construído nas relações entre a imagem cinefotográfica e uma trilha sonora.⁶ A diferença fundamental é que, em *Câmera-olho*, Vertov utiliza o recurso do intertítulo ou letreiro, que no cinema mudo tinha as funções de complementar a informação visual, informar falas, introduzir novos blocos narrativos, bem como comentar (como se vê com frequência nos filmes políticos mais panfletários).

O momento de produção de ambos os filmes é determinante. *Câmera-olho* foi produzido ainda nos primeiros anos pós-revolução, em que o cinema fora conclamado para atuar como meio massivo de educação do povo quanto aos ideais e princípios da revolução, num período em que o cinema ainda não dispunha de som sincrônico. Já *O homem com a câmera*, embora ainda mudo, foi produzido no período do cinema sonoro e com uma intenção e finalidade diferente do *Câmera-olho*, permitindo a Vertov liberdade na experimentação da estruturação fílmica unicamente visual, pensando em ritmos visuais.⁷

De qualquer forma, é interessante observar que, para uma declaração explícita de intenções, o diretor recorreu em ambos os casos ao texto escrito, no início do filme. Afinal, Vertov não era avesso ao texto (sua produção de artigos e manifestos o prova), mas ao imiscuir de outros códigos na articulação fílmica, principalmente quando estes se sobrepõem ao cinematográfico.

Vertov apela para a consciência do espectador, antes mesmo de iniciar a narrativa documental a que se propõe. O título de “Tapeçaria da vida” escolhido para a primeira série de *Câmera-olho* explicita seu modo de produção e alerta o espectador, ainda que inconscientemente, quanto ao formato de painel da realidade a que irá assistir. O que se cumpre logo em seguida.

Observando-se com exclusividade as imagens, não se percebe, em sua maioria, um sentido narrativo, político ou ideológico facilmente identificável. Parecem apenas cenas cotidianas de um vilarejo e da cidade de Moscou. O papel do realizador, declarado por Vertov, é justamente extrair e explicitar o que há por trás dessas imagens, o que não se revela facilmente no presente da existência do homem. Imagens que parecem inclusive repetitivas

em si – vários ângulos e enquadramentos das mesmas ações cotidianas, corriqueiras – ganham nova dimensão em sua estrutura fílmica final. Os intertítulos têm aí função fundamental, sendo empregados não apenas de modo informativo, mas argumentativo, na construção paulatina de um diálogo com o espectador.

Os intertítulos auxiliaram Vertov na tarefa monumental de estabelecer relações entre imagens e situações tão díspares quanto as que se apresentam: crianças camponesas engajadas, feira de alimentos do vilarejo, abatedouro de bois, campos, colheita e manejo de trigo, pessoas alcoolizadas e trânsito da cidade de Moscou. E, no entanto, tudo isso, essa fragmentação, relaciona-se de maneira fluida ao longo de *Câmera-olho*.

Na ausência do som sincrônico, a inclusão de telas com texto escrito, os intertítulos ou letreiros representaram nos primeiros anos do cinema a possibilidade de estruturação de narrativas mais complexas do que os primeiros filmes. Nos primeiros cinco a oito anos do cinema, muitos filmes restringiam-se a registros documentais ou encenados de cenas cotidianas, esquetes cômicos ou fantasias passíveis de serem mostradas apenas visualmente. Baseados em ações simples, esses filmes duravam em torno de um a oito minutos.

Assim, à língua escrita pode ser, em parte, creditada a transformação do curioso aparelho de registro de imagens em movimento na atração, no veículo de comunicação, na nova arte de cunho predominantemente narrativo. Junte-se a isso a introdução da decupagem e da montagem potencializadas, como o fez D.W. Griffith, e o cinema passou a estruturar narrativas longas e complexas (em trama, peripécias, diálogos, situações). O intertítulo substituíu os diálogos (que não podiam ser apresentados diretamente pela falta do recurso do som sincrônico), expunha situações, contextualizava a narrativa, fazia a passagem temporal ou de ação, algumas vezes ainda apresentava argumentação e estabelecia diálogo com o espectador.

Entretanto, os realizadores do cinema mudo clássico ressentiam-se da interferência de um código diverso da imagem cinematográfica. A inserção da tela do intertítulo interrompia constantemente a narrativa, produzindo fragmentação, quebra do ritmo e interferência na fluência do discurso visual. Para o cinema clássico, devotado ao objetivo de envolvimento do espectador e otimização dos recursos narrativos com invisibilidade da técnica, o intertítulo era uma anomalia.

Por causa da maestria gráfica dos construtivistas e do interesse dos cineastas em construir um discurso político, o intertítulo foi assimilado de forma diversa pela vanguarda russa dos anos 1920.

Às telas-padrão para inserção do texto do intertítulo contrapuseram-se as variações de tipo,

PARA VERTOV, ERA FUNDAMENTAL QUE O FILME INSTRUMENTALIZASSE O ESPECTADOR PARA SUA DECODIFICAÇÃO – DAÍ A CONSTANTE EXPLICITAÇÃO DO RECURSO.

tamanho, tons (do fundo e das letras), a inclusão da animação e tantos outros recursos inventivos nos filmes russos. Pode-se verificar isso nos intertítulos do filme *Câmera-olho*.

A variação do tamanho da fonte enfatiza valores e personagens. Assim acontece com a explicitação do recurso – a câmera é tratada como personagem observador e estruturador da realidade, vide as frases que se referem diretamente ao equipamento. Para Vertov, era fundamental que o filme instrumentalizasse o espectador para sua decodificação – daí a constante explicitação do recurso. O que acontece também em *O homem com a câmera*, talvez de uma forma ainda mais integrada à narrativa documental.⁸

Em outros momentos, a não naturalização do discurso é alcançada com a variação na sequência de telas de intertítulo. Depois de uma tela de fundo branco e letra preta, surge em cortina (efeito de transição entre planos bem marcado) nova tela de intertítulos com tonalidade invertida (fundo preto e tela branca).

Os intertítulos que apresentam as falas dos personagens, camponeses e operários, são animados: as palavras aparecem na tela uma a uma, como se simulassem o ritmo da fala e suas nuances de

hesitação, ênfase ou empolgação. Isso acontece a ponto de a fala de um personagem chinês ter uma grafia propositalmente errada para indicar seu forte sotaque e dificuldade de pronúncia de certas letras.⁹ O texto escrito deixa de ser, portanto, uma informação apenas do código escrito, mas precisa de uma decodificação visual, cinematográfica. O modo de inserção desse texto aproveita-se da tradição de articulação do cinema mudo. Relacionam-se personagem e tela com sua fala, empregando-se a montagem alternada entre imagem do personagem e sua fala escrita na tela/intertítulo. Estabelece-se assim uma correlação visual entre dois códigos distintos.

Também quanto ao seu conteúdo esses intertítulos merecem destaque: Vertov literalmente reserva local de voz para camponeses e operários, atendendo a seu objetivo de que os espectadores reconhecessem tais personagens como sujeitos ativos no processo de consolidação da revolução

⁸ Nesse filme são intercaladas as imagens de espectadores entrando no cinema e assistindo a um filme do qual vemos algumas cenas, mas também a sua própria produção, desde a filmagem à finalização com a montagem, os efeitos visuais e a sonorização.

⁹ O tradutor de legendas do russo para o inglês inseriu nota no filme explicando que a palavra “Wook” refere-se à palavra “Look”, grafada daquela forma na tradução para manter o jogo estabelecido no original em russo.

e também que se identificassem com tais personagens, vendo-se, portanto, a si mesmos, espectadores, como cidadãos, sujeitos ativos na construção da nova sociedade e do homem socialista (latente em todo trabalhador).

Tanto quanto os filmes ficcionais, *Câmera-olho* apresenta muitos intertítulos explicativos e complementares à imagem. Isso se faz necessário para a criação de certa narratividade – afinal é um cinema que objetiva alcançar o público e que se recusa à autonomização como obra de arte. O filme não é pensado como obra de arte, mas como objeto a serviço da causa da revolução, da concretização do projeto de uma nova sociedade e de um novo homem.

Os intertítulos sobre a câmera-olho, por outro lado, fogem do padrão de utilização do recurso; são assumidamente interferência e explicitação da técnica.

Os intertítulos sobre o papel da câmera-olho, além de explicitar a técnica, marcam e auxiliam na estruturação do filme como uma argumentação sólida a respeito da inter-relação entre campo e cidade, da oposição entre o velho e o novo, do papel de cada camponês e operário diante dos obstáculos à concretização da sociedade socialista.

O filme *Câmera-olho* é dividido em cinco rolos. Ao final de cada um aparece uma tela branca e uma mão entra em cena para escrever essa informação. Por exemplo, aos quinze minutos e vinte segundos de filme, entra a tela branca e a mão escreve, em preto, sobre a tela: “Fim do primeiro rolo” (*End of first reel*). Essa marcação do fim do rolo cumpre a função estrutural de propiciar saltos narrativos sem se perder a unidade. Aproveita-se a interrupção para retomar ou apresentar novos argumentos.

O primeiro rolo começa apresentando o velho: mulheres velhas do vilarejo bebendo vodka caseira na festa da Igreja. Em oposição, mostra-se em seguida o novo, as crianças, os jovens pioneiros, organizados e engajados no projeto da revolução, na luta por seus direitos, pela organização e sucesso da cooperativa. Eles pregam cartazes sobre a cooperativa, saem em missão de investigar os preços do mercado local, recebem ordeira e alegremente alimentos na “cooperativa das crianças”.

Então, uma das mães que acabara de comprar carne no mercado vê um dos cartazes afixados pelas crianças: “Não compre do setor privado. Compre da cooperativa” (*Don't buy from the private sector – Buy from the cooperative*).¹⁰ No primeiro momento de explicitação dos recursos não-naturalistas do cinema, a imagem da mãe retrocede (a ação de caminhar até o mercado é mostrada agora de trás para a frente). Entra um intertítulo que destaca parte

¹⁰ Que faz eco, na verdade, a cartaz em que se lê anteriormente: “A cooperativa está lutando contra o alto custo de vida. Você vai ajudar?” (The cooperative is fighting the high cost of living – will you help it?)

do que fora “dito” anteriormente: “Na cooperativa” (*At the cooperative*) – com letras grandes e que se afunilam sutilmente da direita para a esquerda, como se fosse a representação gráfica do movimento retrocedido visualmente.

A imagem da mãe caminhando retrocede até que entre na cooperativa. Então, em *wipe/cortina*, entra intertítulo informando que a cooperativa recebe carne diretamente do matadouro. Depois de novo *wipe*, surge o primeiro intertítulo ao longo do filme sobre a câmera-olho, que faz o tempo retroceder (*KINO-EYE moves time backwards*). Começa então uma sequência que intercala a imagem que retrocede e o intertítulo que marca cada estágio desse retrocesso. Da carne pendurada no matadouro (intertítulo: “O que vinte minutos atrás era um touro” – *What twenty minutes ago was a bull*), passa-se para imagem das entranhas retroativamente recolocadas no interior daquela carne vista anteriormente (intertítulo: “Nós devolvemos as entranhas ao touro” – *We give the bull back his entrails*), para a pele sendo recomposta (intertítulo: “Nós vestimos o touro com sua pele” – *We dress the bull in his skin*), para o touro vivo, esperneando enquanto o açougueiro amola a faca (intertítulo: “O touro volta à vida” – *The bull comes back to life*), para o touro de volta à cerca (intertítulo: “No cercado” – *In the stockyards*), para a manada sendo retirada do vagão em movimento retrocedido como se estivesse voltando (intertítulo: “Nos vagões do trem” – *In the railroad cars*), para paisagens e cenas rurais (intertítulo: “De volta para os pastos” – *Back to the herds*). Nos pastos, onde camponesa cuida de galinhas, surge o jovem pioneiro Latishov, destacado no início desse primeiro rolo; ele entrega carta para a camponesa. Surge então a tela branca e a mão que informa: “Fim do primeiro rolo”.

O segundo rolo é inteiramente dedicado à organização dos camponeses e seus discursos em intertítulos. Dos camponeses reunidos discursando, o terceiro rolo passa para a cidade onde o chinês Chan-Gi-Wan “ganha seu pão” (*earns his bread*) fazendo mágica. “É aqui que está a mágica” (*Here is where the magic is*); o intertítulo explicita o truque de mágica e não a trucagem cinematográfica, pois o filme mostra sem cortes o truque das argolas inteiras que, no entanto, entrelaçam-se umas às outras e do rato que volta à vida. Vertov aproveita essa cena do mágico tanto para marcar que a trucagem não é mágica (mas um código cinematográfico), quanto para passar ao que se segue – o chinês ganha pão por seus truques de mágica.

O procedimento de retroceder a imagem para mostrar o trabalho e os esforços de camponeses investidos naquele alimento que o trabalhador adquire é empregado novamente na metade final do terceiro rolo. Os intertítulos intercalados com as imagens em ação retrocedida (movimento de trás para a frente) apresentam as etapas de produção do pão e de seus ingredientes. “Do diário do jovem pioneiro: se o relógio pudesse retroceder, então o pão retornaria para a padaria” (*From the Young Pioneer's diary: "... If the clock could go backwards, then the bread would return to the bakery..."*). Mostram-se em seguida os ponteiros de um relógio correndo acelerados no sentido horário, então vão se desacelerando até pararem e começam a correr no sentido anti-horário. Aquilo que seria o sonho do revolucionário (o jovem pioneiro), alterar as relações de tempo e espaço para facilmente mostrar o que está implícito, não disponível à compreensão de todos, é facilmente alcançado pelo cinema e de forma sintética e acessível à compreensão de todos. Em seguida, vem o intertítulo “A Câmera-olho continua o pensamento pionei-

ro" (*KINO-EYE continues the Pioneer's thought*). Os sacos de farinha voltam às carroças e ao moinho. Os feixes de trigo retornam aos vagões do trem e de volta ao campo. Então mostra-se o trabalho da camponesa, mãe de cinco jovens pioneiros, e seus jovens ajudantes. "Depois do trabalho, eles tomam banho" (*After work, they bath*) – informa o intertítulo, que prossegue – "A Câmera-olho mostra como se mergulha apropriadamente" (*KINO-EYE shows how one dives properly*). Então veem-se crianças mergulhando no rio e saltos ornamentais de trampolins – Fim do terceiro rolo.

Aqui, nos três intertítulos sobre a *Câmera-olho* e no procedimento de retroceder a imagem, observa-se formalmente o ideal de ordenação e atribuição de significado à realidade. O filme busca mostrar ao espectador as relações de trabalho envolvidas na produção do que este consome. Objetiva-se assim sua consciência como cidadão e não apenas seu entretenimento como espectador. A estruturação estimula o papel ativo de decodificação do argumento cinematográfico que se lhe apresenta, em oposição ao usualmente passivo papel do espectador de cinema. Um longo processo de explicação das relações de trabalho, do coletivo e da inter-relação com o bem-estar das classes é sintetizado em poucos minutos. Essa demonstração dá-se, sim, pelos intertítulos, mas unicamente na relação com a imagem e sua manipulação. Com a explicitação da técnica, Vertov analisa o processo de produção de bens e produtos, demonstrando o potencial do cinema como instrumento de síntese e sua capacidade de remodelagem da realidade do espectador. No intertítulo, ele explicita a manipulação do tempo, mas pode-se observar o mesmo com relação ao espaço – ambos sintetizados em torno da demonstração de um argumento extraído do material coletado.

Se o terceiro rolo termina com os mergulhos, para dar continuidade à narrativa, como desejado por Vertov a fim de garantir unidade a seu discurso, o quarto rolo começa com a câmera-olho subindo o rio em direção a outro vilarejo, onde testemunha e registra o nascimento de tropas de jovens leninistas (*KINO-EYE witnesses the birth of the village troop of Young Leninists*). O próprio presente sugerindo o futuro.

No final do quarto rolo, vemos Latishov no trem, depois de a *Câmera-olho* despedir-se do campo. Com imagens e intertítulos, anuncia-se o local da próxima visita e assunto do quinto e último rolo do filme: a cidade, Moscou. "Ao mesmo tempo, um elefante visita os jovens pioneiros em Moscou" (*At the same time, an elephant visits the Young Pioneers in Moscow*).

Em Moscou, a *Câmera-olho* mostra o problema do alcoolismo e da loucura – associados ao antigo regime – e a organização dos jovens, o atendimento médico, a educação e a tecnologia a serviço do trabalhador do campo e da cidade – parte da nova ordem socialista. E termina o filme com novo manifesto: o intertítulo destaca que foram dois mil metros de filme sobre as batalhas entre o novo e o velho.

Cinema utópico

Essa atitude [não se contentar com as palavras – querer o reconhecimento e o convencimento] explica a recusa de qualquer isolamento, de todo "elitismo", mas é inseparável de uma concepção de vanguarda como "consciência" exterior à classe operária (que, no entanto, é por vezes ela mesma qualificada de "classe de vanguarda"). (ALBERA, 2002, p.179)

O questionamento de Albera sobre as artes plásticas aplica-se diretamente também ao cinema de vanguarda. A experimentação desse cinema foi depois qualificada negativamente pelo Partido Comunista como formalista, querendo dizer de uma preocupação elitista com a forma da obra. Tanto que as propostas formais foram substituídas pelo chamado realismo socialista.

Pode-se observar nesse cinema de vanguarda a projeção de um homem soviético idealizado na tela, para um espectador igualmente idealizado na sala de cinema. Algumas das estruturas filmicas propostas são complexas ainda hoje para o entendimento do espectador cinematográfico, o que dirá para o homem russo nos anos 1920, quando o próprio cinema tinha menos de trinta anos de existência – isto é, quando ainda não se tinha a formação do que alguns teóricos e cineastas vão chamar de gramática cinematográfica. O filme não parece ter sido feito para o espectador, camponês ou operário russo, mas para o homem soviético que ainda se buscava formar. As estratégias argumentativas adotadas por Vertov em *Câmera-olho* são exemplares disso, pois não basta a compreensão de uma mensagem explicitada pela trama, é preciso que o espectador decodifique o código cinematográfico, entenda o que a forma está dizendo. A ação exógena desejada por esse cinema só seria alcançada junto ao espectador capaz de decodificar o filme em seus aspectos visuais e escritos e na inter-relação entre imagem e intertítulo, nas relações e propostas do construtivismo e do próprio cineasta.

Por outro lado, além de não haver dados que comprovem a eficácia ou não desses filmes, não se pode dizer que não produziram qualquer efeito junto ao espectador ou que não tenham cumprido em parte a função que o Partido tinha desig-

nado ao cinema. Há um questionamento sobre se não teriam preparado na verdade a entrada do realismo socialista, imposta posteriormente por Stálin. É que conseguiram demonstrar a capacidade do cinema de criar realidades, projetar utopias conforme direcionamento ideológico do produtor. Justamente o que vai colocar em xeque a proposta construtivista (o fato de acabar por estruturar um discurso sobre o trabalhador ideal e não um discurso do trabalhador sobre seu ideal) é o que vai demonstrar seu caráter utópico.

Na acepção de Thomas More, Utopia é o local não-existente (PAQUOT, 1999). O que pode remeter ao espaço no cinema, construído de fragmentos de imagens do real buscando a aparência de unidade; um espaço não acessível ao corpo do espectador, mas que simula a imersão do espectador no espaço de encenação pela multiplicidade de posições e ângulos de câmera; um espaço reconstruído pela mente do espectador que, assim, sente-se participante da trama. Se isso era já corrente no cinema de linguagem clássica, a Vanguarda Russa acrescentou outra dimensão ao envolvimento do espectador com uma realidade projetada como ideal. Lembrando-se que a Utopia é pensada muitas vezes mais como um diagnóstico do atual do que como um projeto a ser plenamente realizado.

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Parte I e II - p. 165-268.

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 224p.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 576p.

CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (Ed.). *The film factory: Russian and Soviet cinema in documents – 1896-1939*. Translated by Richard Taylor. London: Routledge, 1994. 458p.

FRAGOSO, Suelly. *O espaço em perspectiva*. Rio de Janeiro: e-papers, 2005. 90p.

LEYDA, Jay. *Kino: historia del film ruso y soviético*. Tradução de Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965. 617p.

MEDVEDKIN, Alexander. *El cine como propaganda política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1973.

PAQUOT, Thierry. *A Utopia: ensaio acerca do ideal*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 1999. 112p.

RAMIÓ, Joaquim Romaguera i; THEVENET, Homero Alsina (Ed.). *Textos y manifiestos del cine; estética. escuelas. movimientos. disciplinas. innovaciones*. 3. ed. Madrid: Catedra, 1998. 586p. (Signo e Imagem).

SAVERNINI, Erika. *Cinema e utopia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (catálogo *De olhos bem abertos* – Mostra Internacional de Cinema Engajado).

SLATER, Thomas J. (Ed.). *Handbook of Soviet and East European Films and filmmakers*. Westport, Connecticut, 1992. p. 1-67.

TSIVIAN, Yuri. *Immaterial world: a cultural anatomy of early Russian films*. Los Angeles: University of Southern California, 1999. (CD-ROM).

VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson. Translated by Kevin O'Brien. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1995. 344p.