



A MÁQUINA PERCEPTIVA: UMA VISÃO DE «O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR» DE DZIGA VERTOV

Maria Teresa Mendes

O filme de Dziga Vertov «O Homem da Câmara de Filmar» (1929) é uma (cine)demonstração da percepção maquínica pura do cinema. Demonstração que trabalha contra a naturalidade, tantas vezes enaltecida, do olho humano, e fá-lo através e pelos meios específicos do «motor cinematográfico» e do seu «Ciné-Olho».

Este filme é uma afirmação dessa especificidade não naturalista nem antropomórfica da visão cinematográfica, ao contrário do que a sua matriz de imagem semelhante tende a fazer pensar. Esta afirmação – verdadeiro «Manifesto» do cineasta – entra, declaradamente, em choque com as concepções romanceadas do cinema que constituíam já nos anos 20 o modelo dominante, e que visam eliminar tudo o que impeça o espectador de se identificar com o que vê, numa espécie de eliminação de todo o «grão» da imagem. O que equivale, de um ponto de vista vertoviano, à eliminação do próprio carácter cinematográfico da imagem. O seu filme é, por isso, muito mais do que uma representação da vida de uma grande cidade moderna, desde o amanhecer ao cair da noite, para se tornar num ensaio autoreflexivo sobre a visão cinematográfica que o próprio filme institui.¹ A imagem revela aqui a sua dimensão mental e o modo como essa dimensão é supra-humana². Todo o filme é, na verdade, uma «maquinação» (e a verdade como maquinação!).

A relação do homem com a máquina (a de filmar, mas também as outras), enunciada logo no título do filme, é central a um novo e vibrante universo da experiência – que podemos chamar “moderna” –, de que este filme faz parte, ao mesmo tempo que constitui essa experiência, cinematográfica e moderna, como o seu próprio tema. Em «O Homem da Câmara de Filmar» a experiência da vida moderna é pensada como inseparável da experiência cinematográfica. O filme mostra como o cinema mostra a vida moderna, como permite pensá-la, ao mesmo tempo que a constitui e restitui enquanto experienciável.

A vida moderna é inseparável da mobilidade (do corpo, da voz, da visão) possibilitada por um novo conjunto de tecnologias, capazes de penetrar o tecido social como nunca antes até aí. Entre elas, o próprio cinema, cujas características específicas de tecnologia da visão, de captador e acelerador de imagens, o tornam também o meio natural não só para constituir uma visibilidade moderna, mas também uma consciência

¹ É frequente comparar-se «O Homem da Câmara de Filmar» com o filme de 1927, «Berlin, Sinfonia de uma Capital» do alemão Walter Ruttmann. Como nota Frédérique Devaux (1990: 13) os críticos alemães receberam o filme de Vertov como um prolongamento, embora mais “fanático”, dos princípios das obras de Ruttmann. No entanto, como defende Devaux, o filme do alemão é uma construção linear e sem ambiguidades, situa-nos inequivocamente no espaço e no tempo: uma cidade de manhã à noite. Ora se de certa maneira estes elementos também se encontram no «Homem da Câmara» eles não são escurantistas e o retorno incessante à fabricação do próprio filme afastam-nos da unidade linear do filme de Ruttmann. Outros dois filmes que se encontram nesta «linha» de trabalho é o de Jean Vigo «À propos de Nice» (1929-30), influenciado por Vertov e que conta com a participação do seu irmão Boris Kaufman, na direcção de fotografia, e o filme de Manoel de Oliveira, «Douro, fama fluvial» (1951).

² A sua construção resulta do «incoerente óptico» revelado pelas câmaras, como refere Walter Benjamin a propósito da câmara fotográfica, que permite discernir um espaço e tempo desconhecidos do nosso olhar. Em Vertov trata-se também da utilização do cinema para aprofundar o conhecimento desse «incoerente óptico».

dos tempos modernos.

Este aspecto é central no filme de Vertov que salienta o contraste entre a era anterior ao cinema e a era do cinema e da sua «acção». No início do filme, logo depois do prólogo, vemos um conjunto de planos de ruas vazias, objectos, montras e fábricas em imobilidade, que com a entrada em cena do homem da câmara, «despertam» do seu mutismo e «ganham vida»³. É a cidade que desperta, mas é também um outro lugar que nasce: uma «cidade cinematográfica», um «algures» numa dada duração, resultante das operações de recomposição e transformação perceptiva da máquina do cinema sobre o espaço e o tempo. Ao associar imobilidade e movimento, esta sequência pode ser lida como o nascimento do cinema e da tecnologia que torna visível, ao mesmo tempo que variável e manipulável, o movimento das coisas. Por contraste com um certo aristotelismo, o movimento passa a ser uma positividade que integra uma nova compreensão do mundo. Torna-se observável e verificável⁴.

Esta mobilidade que as máquinas permitem produz, correlativamente, a dissolução da unidade do corpo, do espaço-tempo, da representação e do pensamento.

Como diz Paul Virilio em Esthétique de la Disparition, com o «motor cinematográfico um novo sol se levantou» (Virilio, 1980: 55). Com as máquinas tudo se tornou dissociável, diabólico, divisível, separável: este corpo, esta voz, este olhar perdem a unidade tradicional, fragmentam-se, abstraem-se, tornam-se realidades desligáveis: abrem-se à uma multiplicidade de interações e de sentidos. Com o cinema, tudo se pode voltar a unir, a recompor, a planificar. Mas entrar numa nova duração qualquer é sempre entrar numa nova forma de separação e de dissociação.

Em tudo isto reside para Vertov o potencial do cinema, a sua grande liberdade e a possibilidade de se constituir como uma linguagem «internacional», exclusivamente visual, não dependente da linguagem verbal nem da causalidade tipificada das narrativas. Uma linguagem autónoma, possuidora de uma liberdade (ubiquidade) criativa avassaladora, desde que utilizada para realizar a verdade do próprio medium. E que verdade é esta?

Todo o trabalho de Dziga Vertov, e em especial este «Homem da Câmara de Filmar», pode ser visto como uma resposta a esta pergunta, como a constituição de uma verdade do cinema (e de um «Cinema-Verdade»), que não podemos dissociar do ponto de vista ideológico do autor⁵. Para o realizador, a independência face a uma cultura literária é a grande novidade estética e ideológica do cinema, a sua grande vantagem

³ Anette Melchison diz que Vertov teve esta ideia a partir do visionamento do filme de René Clair «Paris qui dort», um filme de ficção científica onde um cientista mau descobre um raio paradisíaco, in «The Man With the Movie Camera. From Magician to Epistemologist», *Artforum* 10, n.º 7, 1972, pp. 62-72.

⁴ Referimo-nos aqui à ideia aristotélica de que o movimento resulta do percurso dos objectos em direcção ao seu lugar natural, que seria um ponto fixo. Trata-se da controvérsia sobre o valor ontológico do movimento (do devir), que já ocupava os pré-socráticos (vide oposição entre Parménides e Heráclito). Mas próximo da nossa temática, não é por acaso que a cinematografia resulta das investigações da chamada «fotografia do movimento» do fisiologista francês Étienne Jules Marey e do inglês radicado na América, Edward Muybridge, que investigavam o problema da locomoção animal.

como meio de comunicação de massas, capaz de se dirigir a todos, incluindo aqueles que não sabem ler.

Daí a sua defesa de um cinema exclusivamente visual e sem intertítulos – lembremo-nos que os anos 20 foram a época de ouro do cinema mudo –, onde a imagem seria a única integradora de todos os elementos e onde todas as formas e associações de ideias surgissem da imagem (das imagens) e, obviamente, de um elaborado trabalho de montagem.

O «Homem da Câmara de Filmar» é o primeiro filme mudo soviético sem intertítulos. O que aliás, consta do cartaz que anuncia o filme. Tratar-se-ia pois, de pura linguagem visual e, segundo acreditava Vertov, «internacional».⁶

« Todos os elementos “escritos” do filme, são elementos orgânicos da imagem: os cartazes de cinema, os escritos nas montras das lojas; os grandes planos dos certificados de casamento e de divórcio; a indicação do “Clube de Trabalhadores «Lenine»” situado numa antiga Igreja, as etiquetas colocadas sobre os rolos de filme pela editora de imagem, etc... »

A apresentação destes elementos lisíveis como parte da própria realidade filmada, e o modo como são integrados na montagem, dando pistas de decifração ao mesmo nível dos objectos da realidade, constitui um passo fundamental para o desenvolvimento de uma lógica da comunicação visual propriamente dita (uma lógica da montagem, que obviamente, orienta já a captação das imagens; aliás, como veremos, o sentido de montagem para Vertov, é bastante amplo)⁷.

« Esta organicidade vai no sentido da confluência entre a imagem cin-

ematográfica e a realidade material, ambas afectadas por um devir dialéctico. A aproximação que o cinema faz da realidade é, para Vertov, um aprofundamento desta natureza dialéctica comum – um meio de produzir a consciência desse processo dialéctico. E é também, ao nível da consciência, um corte com as ilusões (da representação) da arte pré-moderna, que ele vê prevalecer na maioria dos filmes»⁸.

O seu ponto de vista ideológico cimenta-se, tal como para Marx, na industrialização da sociedade e numa produção em massa, colectiva e serial possibilitada pelas máquinas, e assente numa base social proletária, em que todas as profissões se igualam, se proletarizam (num sentido positivo), e à qual corresponde também um novo pensamento: o pensamento dialéctico que a nova base material das sociedades industriais exigiria.

Ao acreditar no poder transformador do cinema – na sua modernidade – Vertov vê nele o meio privilegiado de expressão desse pensamento dialéctico. Meio de expressão de um homem novo e de uma nova sociedade industrial de operários. Pare ele, o cinema poderia constituir essa nova consciência material da realidade desde que se introduzisse na vida que palpita nas cidades e por toda a parte à nossa volta, constituindo-se como uma ruptura face às formas tradicionais e face aos filmes encaçados. Por isso, Dziga Vertov recusa todas as formas herdadas da tradição literária e teatral e pretende libertar o cinema da arte dramática e da representação. Filmar directamente a realidade, sem manipulação dos elementos que se colocam à frente da câmara, realçando o papel do operador de câmara no seu «ataque ao visível» e privilegiando o trabalho da montagem, como momento de produção de sentido e de constituição de um olhar sobre as coisas, são alguns dos princípios de uma atitude documentarista a que Vertov está ligado e de que é também um precursor.

Mas este olhar documental é aqui indissociável da reflexão crítica sobre os procedimentos deste mesmo olhar, que deve desconstruir os seus mecanismos de fabricação da ilusão. O que corresponde ao programa específico deste filme, mas é, em geral, uma exigência da própria lógica dialéctica entendida como desvendamento das falsas ilusões (e portanto, também ela parte do processo moderno de desmistificação). Para o realizador soviético, o cinema é, por isso, a máquina revolucionária por excelência, porque se aproxima da natureza dialéctica das próprias coisas, sem ter de depender de nenhuma herança.

Interessado em explorar as verdadeiras potencialidades técnicas do novo meio, e alimentado por um espírito crítico face ao «velho cinema» (os cine-dramas psicológicos), Vertov aproxima-se dos ideais defendidos pelos movimentos de vanguarda do seu tempo, em especial pelos futu-

ristas – que proclamavam a beleza e a força das máquinas –, e pelos constructivistas – que defendiam a obra «em processo», a obra que se faz com a colaboração activa do público.

Esta atitude revolucionária é própria das vanguardas dos anos 20, que se assumem como contra-cultura, como uma espécie de momento dialéctico para a transformação da vida (da arte, da política, da economia). A experimentação de novas vias próprias ao medium torna-se essencial, embora por vezes confundida com meros ensaios formais, vazios de sentido (e foi esse o sentido da crítica de Eisenstein a este filme).

As vanguardas acreditaram no poder transformador da arte e contribuíram para lançar o projecto de emancipação do homem, se bem que reforçando a sua fusão com as máquinas (ou seja, acabaram por indeterminal os próprios contornos do humano que a modernidade tanto se esforçara por delinear).

É pois, uma enorme esperança nesse projecto, o que encontramos em «O Homem da Câmara de Filmar», e na sua fusão entre o cinema e a própria vida como operação desse também novo «homem cinematográfico».

O «Ciné-Olho»

O carácter de excepção e experimentação de «O Homem da câmara de Filmar» é assinalado por Vertov num curioso e significativo «Aviso aos Espectadores», que antecede o filme: «ATENÇÃO ESPECTADORES este filme experimental foi rodado na U.R.S.S. com o objectivo de reproduzir imagens da vida SEM A AJUDA DE INTERTÍTULOS (Um filme sem Intertítulos). SEM A AJUDA DE UM ARGUMENTO (Um filme sem argumento): SEM A AJUDA DO TEATRO (Um filme sem decóres nem actores): Este trabalho experimental destina-se à criação de uma VERDADEIRA LINGUAGEM INTERNACIONAL DO CINEMA a partir da sua separação completa da linguagem do teatro e da literatura».

Dez anos antes desta declaração, em 1919, Vertov fundara o movimento do Kinoglaz e dos seus Kinoks – neologismos formados das palavras Kino (cinema), Glaz (olhar) e Oko (olho), ou seja, «Cine-Olhar» e «Ciné-Olho» –, um movimento artístico destinado a protagonizar um verdadeiro «ataque ao visível», com a intenção de fazer juz à verdade da máquina, às virtualidades mecânicas do «cine-olho», como corte com as visões anteriores. A afirmação plena das potencialidades do «olho-câmara» na observação da vida.

Em 1922 publica um Manifesto, ao estilo do futurista Marinetti, intitulado «Nós»: «Chamamo-nos os Kinoks para nos distinguirmos dos cineastas, rebanho de trapeiros que mal conseguem esconder as suas velharias (...). O cine-drama psicológico russo-alemão é para nós uma népcia. Nós declaramos que os velhos filmes romancesados, teatralizados e outros têm lepra. (...) Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da cinematografia é indispensável para que viva a arte cinematográfica» (Vertov, 1922). A

⁶ Em 1919 Lenine nacionaliza a indústria cinematográfica, subordinando-a à tutela do Commissariado do Povo para a Instrução Pública com o objectivo de reforçar o uso do cinema na educação científica, no desenvolvimento cultural e na Propaganda. Vertov trabalha desde 1918 no Comité Cinematográfico de Moscovo onde dirige a actividade dos operadores de câmara e é responsável pela composição e montagem de 49 números do primeiro jornal cinematográfico soviético (o Kinovedeba), editado no ano seguinte. Depois disso, realiza os filmes O Aniversário da Revolução (1919) e Os Combates frente a Tzaritzyne (1920) com imagens recolhidas durante as guerras revolucionárias, vindo depois a trabalhar para o jornal Pravda (Verdade), para realizar filmes de actualidades. Um jornal filmado a que chamou Kino-Pravda (Cinema-Verdade) e que é origem da expressão de a Nova-Via francesa recuperaria, anos mais tarde, como símbolo de um cinema consistente de si próprio.

⁷ Porém, a «facilidade de acesso» que Vertov preconizava esteve longe de se cumprir e o filme, considerado demasiado difícil, acabará numa prateleira, praticamente até aos anos 60. Prova de que o carácter visual e fotográfico das imagens não assegura por si leituras mediáticas. Estas resultam antes, de um trabalho de «formação» desse desequilíbrio básico das coordenadas perceptivas que, mais ainda que a fotografia, o cinema implica. Este trabalho tornou-se, na maior parte, o estabelecimento de uma lógica de continuidade narrativa e dramática, que o experimentalista Vertov contestava, já ele via aí a não utilização de uma estética específica do medium cinematográfico. Vertov bate-se justamente contra o tipo de «formações» que naturalizam as imagens, reificando a ilusão. «Contra o modelo da identificação. Para ele, numa alusão à famosa frase de Marx a propósito da religião: «O ciné-drama é o ópio do povo» (Vertov, 1926: 101).

⁸ Vertov tinha já tentado muitos filmes jogar com os elementos escritos dos intertítulos, de forma mais orgânica, como em «Ciné-Olho» e em «Quatro canções para Lenine» dando-lhe formas significativas, animando-os, ou não os fazendo corresponder às falas dos personagens, ou a comentários recitativos, para avançar a acção. Mas é em «O Homem da Câmara de Filmar» que culminam as suas pesquisas e que se excluem completamente os intertítulos. É um problema semelhante ao da Ópera e ao que está em causa, por exemplo, nas óperas de Wagner ao pretender tornar a música o único elemento aglutinador, sem as distorções típicas da ópera italiana, entre recitativo que faz avançar a acção – e que em Mozart muitas vezes não era musicado, era declamado –, e as árias, que são momentos meramente expressivos, e geralmente harmoniosos, mas que não fazem avançar a acção (os grandes planos).

⁸ Aqui reside uma diferença relativamente a Sergei Eisenstein, que não atribui esta força dialéctica à natureza, mas apenas ao pensamento e à arte, vindo no cinema e naquilo que ele chama a «montagem vertical» o meio de realizar um cinema intelectual. Está portanto, em desacordo com a insistência de Vertov relativamente ao desenvolvimento cinematográfico da matéria cinética da realidade (a observação do que nos rodeia), e considerará este filme um mero exercício formalista (Devaux, 1990).



procura de um «cinema puro» leva-o a recusar influências de outras artes: "O cinema dos Kinoks, NÓS o depuramos dos intrusos: música, literatura e teatro" (Vertov, 1922), isto porque, "nós procuramos o nosso ritmo próprio que não terá sido roubado em qualquer parte e que encontramos nos movimentos das próprias coisas" (Vertov, 1922).

Vertov defende um cinema sem argumento, o que não quer dizer que não obedeça a uma observação planificada, e opta por expor a câmara ao imprevisível da vida e aos seus perigos. A força da «câmara de filmar» está no seu carácter documental, na possibilidade de registar o que existe, prescindindo de actores e argumentos porque pode observar e registar as pessoas reais nas suas próprias vidas quotidianas: captar «a vida como ela é», sem controlar o visível. Observar.

Aqui o enquadramento corresponde a uma perturbação infrigida à realidade, não manipulada previamente. Trata-se de um corte espaço-temporal nessa realidade, e não já a partir de uma representação preparada entre os limites de um décor.

Se o cinema implica sempre esse desequilíbrio fundamental das coordenadas perceptivas, e uma consequente desterritorialização, o não controlo do visível potencia essa característica, tornando-o uma fenomenologia. O sentido "documental" em Vertov está relacionado com essa liberdade de construção que vai além da "face humana" das coisas.

Neste sentido, a concepção de Vertov trabalha a categoria da actualidade porque trabalha o «interior» do tempo (da sua consciência; da sua história), e do tempo como percepção (abandono da solidez de um ponto de vista único). Nesta concepção de cinema, encerrar a câmara num estúdio é um procedimento limitador do seu poder perturbador, da possibilidade de pôr em relação todo um conjunto variável e imenso de objectos e matérias que pré-existem no mundo. A confinamento da câmara ao espaço «exíguo» de um estúdio é para o «Ciné-Olho», uma sua conformação ao "já visto", um empobrecimento das suas potencialidades e da sua radicalidade em nome de concepções habituais do mundo e da vida, geralmente, para atender a objectivos comerciais ou pretensamente artísticos⁹. Os Kinoks – à semelhança dos fotógrafos – têm então, de captar «a vida de improviso». Sair para a rua com a sua máquina de filmar. Lançar uma verdadeira campanha de captura: "O que fazer com a minha câmara? Qual é o seu papel na ofensiva que lanço contra o mundo visível?" (Vertov, 1924b:61). A sua resposta encontra-se mais explicitamente neste «O Homem da Câmara de Filmar», com os variados golpes ao olho «demasiado humano»: contra a narrativa para poder alcançar a plena liberdade da montagem, as associações livres de ideias e a compreensão autêntica do movimento das coisas.

⁹ Um caso paradigmático é o dos defensores do chamado «film d'art», que, perante o debate em torno da artisticidade do cinema, procuravam elevar o cinema à condição de arte «superior» (e não apenas popular) através da utilização do teatro e da literatura. Uma via diametralmente oposta à de Vertov.

O tema do filme, um homem que sai para as ruas de uma «cidade qualquer»¹⁰ munido da sua câmara de filmar pronta a captar «a vida de improviso», é, pois, o próprio programa do Kinokismo em acção.

A atitude do homem da câmara é a atitude de qualquer kinok: perscrutar a própria vida no seu movimento; as pessoas reais nas suas actividades; encontrar os melhores e mais inusitados pontos de vista, geralmente de acordo com um tema ou princípio geral, que se estabeleceu para orientar a "tomada de vistas" (este significado temático é um dos elementos chave da montagem associativa, muito utilizada neste filme); encontrar o nunca visto. E a condição moderna é essa que permite e incentiva o aparecimento do novo¹¹.

Reflecte-se neste filme, a consciência moderna da relatividade das dimensões e percepção humanas que, como vimos, as máquinas permitiram tornar evidente. E é com um grande plano de uma máquina que o filme se inicia. A imagem de uma câmara de filmar que de repente se torna gigante, quando aparece no seu topo um pequeno homem com uma segunda câmara de filmar, começando a dar à manivela. Metáfora do próprio filme¹² e do voyeurismo generalizado que se torna, desde o século XIX, uma prática social vulgarizada pelas tecnologias, de que o cinema é um dos aparatos: o lugar paradigmático de um olhar anónimo, ausente no escuro, e que se torna uma forma autónoma de consumo. Um olhar que, como o do flâneur baudelairiano, é um olhar inconsequente, em trânsito e distante, já que mobilizado virtualmente pelas imagens. Aqui, o operador de câmara é o primeiro dos voyeurs: a sua posição activa é-o apenas com o objectivo de ver.

E são as máquinas que, de facto, dominam o filme. Dos transportes (eléctricos, comboios, automóveis, navios, ambulâncias e carros de bombeiros), às fábricas (metalúrgicas, têxteis), às telecomunicações (telefones, rádio) e comércio (as máquinas registadoras, as máquinas de escrever, a antiga máquina de calcular oriental, etc.), até ao desporto, ao lazer, aos institutos de beleza e aos rejuvenescedores banhos de lama, toda a vida gira em torno da máquina e dos homens na sua dimensão quotidiana e anónima. Tal como o próprio «homem da câmara de filmar», mais um entre muitos homens nas suas actividades diárias de relação com as máquinas (o grande tema futurista), numa sociedade crescentemente complexa e racionalizada.

Em busca do melhor plano, numa caça às imagens, Kaufman – o homem da câmara – sobe ao topo de uma chaminé, escava um buraco na linha de comboio para conseguir um plano do comboio a avançar sobre a câmara/o espectador (um tema do "nascimento do cinema" mas

¹⁰ E as filmagens deste filme decorreram em várias cidades soviéticas.

¹¹ Ver, por exemplo, o debate entre antigos e modernos em RCL, n.º 67, 1987, Moderno/Pos-Moderno.

¹² Metáfora também do domínio e superioridade das máquinas. Sinal também, da máquina que este filme é, por ser um filme dentro do filme. Esse dar à manivela inicia o filme, mas não o movia, quer dizer, não justifica (como no cinema «clássico») o plano seguinte. Esse, é quase sempre em corte (e um falso record) que por isso, fabrica uma experiência incomensurável, como as máquinas.

de um ponto de vista humanamente impossível), arriscando até a sua própria vida (e a noção de perigo é fundamental no cinema); coloca a câmara num automóvel em andamento ou sobre um telhado, instala-a em pleno trânsito, passeia-se com ela por entre a multidão; desce a uma mina; observa o trabalho das fábricas, as montas e os salões de beleza; as comunicações e o tráfego, e claro, esta "vontade documental de tudo ver" apanha o próprio cinema: os espectadores, a projecção, a montagem das imagens que desfilam perante os nossos olhos, a própria filmagem, a actividade de Kaufman nessa busca de imagens, numa complexa montagem que iguala todos os pontos de vista.

Porém se, por um lado, o cinema é apenas mais uma dessas actividades de industrialização, por outro, ele é também o meio de mostrar a própria vida a partir desses mesmos princípios de abstracção e seriação, e meio de produzir a consciência disso. Daí o sentido paradoxal, extremamente interessante, que a defesa do documentário parece assumir, por parte de Vertov: o seu interesse em examinar os factos da vida é inseparável do seu reconhecimento da importância do medium nessa observação. Só a desigualdade entre o «olho-mecânico» e o nosso olho, a favor do primeiro, o torna um meio privilegiado de observação (e de memorização/arquivo). Funda por isso, uma nova verdade documental, sustentada enquanto «ciné-verdade», ou seja, a verdade "graças aos meios e possibilidades do «Ciné-Olho»" (Vertov, 1924:61). A obra cinematográfica vertoviana torna-se por isso, "o estudo completo da visão aperfeiçoada, precisa e aprofundada por todos os instrumentos ópticos existentes e principalmente pela câmara que experimenta o espaço e o tempo" (Vertov, 1923c:56). De tal forma que existe uma coincidência completa entre o que se vê e a própria vida: "O campo visual é a vida" (Vertov, 1923c:56).

Numa altura em que a verdade, como tantas outras coisas, perdeu o seu lugar absoluto, o pensamento vira-se inevitavelmente para a linguagem que o funda. O documentário assume-se então, como uma montagem de factos captados e não como uma (ilusória) recusa dos procedimentos de montagem ou quaisquer outros. Pelo contrário: a montagem torna-se um procedimento essencial do acto cinematográfico. Todo o acto cinematográfico é inteiramente uma montagem, é um acto de montagem.

Montagem/Mostragem: A teoria dos intervalos.

Vertov defende, como já referimos, um cinema não estabilizado pelo modelo narrativo dominante. Recusa a noção de montagem como a "colagem" de cenas filmadas separadamente, em função da reconstituição de um argumento previamente definido, pautada pelo objectivo de restituir as nossas coordenadas perceptivas.

Quer antes atingir a organicidade total da montagem – e da linguagem visual – em que cada imagem interage (choca) com todas as outras, numa recomposição participada pelo espectador. Uma montagem que



fabrique um todo especular cuja forma é a do próprio movimento como aberto.

Não há pois, em «o Homem da Câmara de Filmar» a preocupação de nos orientar no espaço-tempo como se as máquinas – todas elas – não estivessem lá. Elas estão lá e permitem fazer variar a nossa relação ao mundo. Mostrar essa variação é uma prioridade da reflexão sobre o cinema, que se faz neste filme.

Integrando a tradição formativa do cinema, Vertov defende que tudo é montagem. A montagem é a «organização do mundo visível» (Vertov, 1926:102), produzida a partir de um «assalto» planificado ao mundo: começa na observação atenta a «olho desarmado», prossegue no próprio momento da filmagem¹⁵, a qual fornece o material bruto para a montagem definitiva na mesa de montagem¹³.

Este assalto planificado apenas determina temas de observação, independentemente do que cada operador virá depois a encontrar, o que permite uma riqueza quase infinita de associações, comparações e contrastes entre temas, acções, formas com vista à elaboração de ideias. O abandono da lógica narrativa permite assim, tornar o cinema uma arte conceptual¹⁵. Por outro lado, cada imagem se relaciona com uma variabilidade de pontos de vista e de temáticas¹⁶, numa lógica multissociativa que interrelaciona formas, movimentos, temas: imobilização vs. movimento; descanso vs. trabalho vs. lazer, casamentos vs. divórcios; morte vs. nascimento (e este é o único nascimento que alguma vez vi e, atrevo-me a dizê-lo, que alguma vez se viu, no cinema ou fora dele!); pobres vs. ricos; mulheres vs. homens, etc.

Em suma, o Kinokismo é «a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço de acordo com o ritmo interior de cada coisa» (Vertov, 1922: 18); este ritmo interior depende, por um lado das próprias coisas (do seu «tema», das coordenadas próprias a cada coisa: dimensões, velocidade, etc), mas também da sua relação ao todo, da relação que se queira estabelecer com os outros elementos do filme. É simultaneamente uma observação atenta do «pulsar» das coisas, e uma sua transformação em signos de um sentido outro. Disfarçar os cortes, justificá-los, não é aqui a orientação. Mas também não se trata de uma mera justaposição de imagens, como as suas teses sobre a montagem demonstram, já que se procura desenvolver uma linguagem material,

¹³ Que para Vertov faz já parte da montagem uma vez que é na captação que se determinam os enquadramentos (o que fica de fora, o que fica dentro), os ângulos e as escalas dos planos, e os movimentos de câmara.

¹⁴ Antes desta fase, Vertov define ainda uma outra fase que chama de «coup d'œil». Trata-se da «caça aos bocados de montagem» (Vertov, 1926: 103), ou seja, as imagens que poderão servir de ligação na montagem definitiva, de que já se tem uma ideia. Um verdadeiro discurso do método, desta vez, para orientar um trabalho colectivo, com várias especializações. Vertov distingue, para as várias fases de «ataque ao visível»: Kinoks-observadores, Kinoks-construtores, Kinoks-montadores e Kinoks – técnicos de laboratório.

¹⁵ Este carácter conceptual é aqui sempre figurativo, já que à narração a que se chega fundida-se na própria realidade e na imagem.

¹⁶ Temas económicos (as actividades industriais), sociais (os desequilíbrios ainda existentes entre pobres e ricos) e políticos (o símbolo nazi no boné do do atirador do parque de diversões). Uma reflexão constituída simultaneamente ao nível da forma e do conteúdo do filme.

capaz de elaborar uma reflexão em imagens.

De um ponto de vista vertoviano, o que define uma imagem cinematográfica é o tipo de intervalo que a faz surgir sobre dada forma. As questões são: onde cortar? onde colocar o intervalo? que modalidades de relação entre a matéria estabelecer? Vertov chega a uma definição «genética» do movimento: o que define o movimento é o intervalo¹⁷. A montagem é pois, a determinação dos intervalos, ou seja, a determinação da «passagem de um movimento a um outro»: «São os intervalos que conduzem a acção à sua resolução cinética. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, dos intervalos na frase» (Vertov, 1922: 18). O intervalo surge como a própria possibilidade de ver, porque a retenção da imagem, a sua percepção é um corte. Só esta falha, esta falta de luz permite ver. O cinema torna-se interessante justamente por permitir operar/trabalhar nesta falha essencial. Tal como a consciência só é possível em corte.

A montagem permite produzir a «relatividade no ecrã» (Vertov, 1924b). Os variados procedimentos que a montagem permite – paragem da imagem; inversão da imagem; acelerações; abrandamentos; sobreimpressões; montagens nos fotogramas, fragmentações; desfocagens; micro-filmagens, etc. – e que para Vertov devem usar-se o mais possível já que são meios especificamente cinematográficos, constituem um «negativo do tempo», o contrário do tempo e uma espécie de indiferença do espaço, no sentido de que tudo pode interagir com tudo, sem fronteiras, apenas atendidido ao «pulsar» interior da matéria e às possibilidades cinemáticas de a transformar/accionar. Podemos ver aqui já, um fenómeno de desmaterialização ou de relançamento da matéria.

Uma vitória sobre o espaço-tempo: o «Ciné-Olho», é «aquilo que o olho não vê, o microscópio e o telescópio do tempo, o negativo do tempo, a possibilidade de ver sem fronteiras nem distâncias, o comando à distância de um aparelho de «tomada de vistas», o télé-olho, o raio-olho, a «vida de improviso» (Vertov, 1924b:61).

Por isso, na interessante passagem sobre Vertov em «Cinema 1: Imagem-Movimento», Deleuze afirma que este realizador conseguiu levar a cabo três ultrapassagens fundamentais (três saltos lógicos): 1) da câmara à montagem; 2) do movimento ao intervalo, e 3) da imagem ao fotograma, o «elemento genético» da percepção inumana cinematográfica.

As várias paragens de imagens que vemos em «O Homem da Câmara de Filmar» fazem parte dessa estratégia de trabalho sobre a matéria do próprio cinema. Deleuze tem razão quando diz que o fotograma não é, nos filmes de Vertov, um regresso à fotografia, ou qualquer coisa como um tributo a esta. É o elemento diferencial do movimento e a expressão última da sua «teoria dos intervalos» e das teses sobre a montagem. O

¹⁷ É de notar a relação desta noção de intervalo com a noção de intervalo musical. A relação com a composição musical é uma constante na Escola Soviética (vide Eisenstein), e também deste filme, quer em toda a sua estrutura formal quer nas relações explícitas à música (de cinema, do rádio, da orquestra, etc) Ver a este propósito o texto de Vertov sobre o «Rádio Olho» publicado na edição que temos vindo a criar.

fotograma e o trabalho sobre ele, aproxima-se da noção de «átomo», no sentido atómico de que pode ser fundido e refundido, tornando-se o elemento verdadeiramente energético e vibrante da imagem¹⁸.

Uma vez que o cinematógrafo é uma máquina que permite (re)fazer o movimento e trabalhar o interior do espaço e do tempo, o fotograma torna-se a matéria criativa propriamente dita. Como processo serial, e portanto sintético, a série que um filme é, só é concebível a partir de um procedimento analítico: o trabalho sobre o fotograma em Vertov é, segundo Deleuze, a génese de um outro estado da percepção, a sua passagem a um estado gasoso¹⁹ e multiperspectivo. O desenraizamento consumado da visão face aos limites estreitos impostos pelo nosso corpo, que passou a ser uma caixa, uma prisão.

Nesta visão deleuziana, Vertov realizou plenamente o conceito de Imagem-Percepção objectiva: uma imagem percepção sem centro, fazendo tudo derivar de tudo, e não de uma imagem central (ou centro de indeterminação) que organiza os dados perceptivos de acordo com uma cadeia acção-reacção que lhe é própria. Nenhuma imagem sobredetermina todas as outras; todas elas variam mutuamente pela utilização exaustiva de todos os procedimentos que o meio cinematográfico lhe permitiu (dos meios de mobilizar a câmara, aos procedimentos complexos da montagem).

Por isso, estas imagens-percepção são a condição subjacente a toda e qualquer percepção (i.e., imagem); a todas as formas do movimento (as espécies de imagens que Deleuze classificou). O que está de acordo, também aqui, com o que dissemos sobre o valor ontológico deste filme.

A Visão das Visões: o abismo do filme

Este multiperspectivismo, quase alucinatório, que realiza um cubismo da imagem, resulta na evidência do próprio dispositivo que tudo engloba, tornando o filme num meta-filme, um filme do filme de todos os filmes.

Uma das vias deste «abismo», é a que constrói a relação comparativa entre o olho humano, o «olho» da câmara (a objectiva) e o acto de filmar,

¹⁸ Num análise pormenorizada da montagem deste filme, Vlada Pétric (1987) conta inúmeros e instantâneos planos completamente negros inseridos entre vários planos cuja imagem se torna dissolvente antes de encontrar novo plano negro. Este processo praticamente imperceptível produz o resultado de cintilação e vibração constante no filme. É na verdade o próprio processo da percepção cinemática, a repetição entre os planos do que se passa já ao nível intra-plano, ou seja, à sucessão dos fotogramas de cuja descontinuidade nasce a ilusão de movimento.

¹⁹ Podemos evidentemente objectar que qualquer filme implica captação e montagem dos fotogramas, implica pôr em jogo o mesmo dispositivo. Ora o que aqui está em causa desde o início, são os inúmeros modos de o pôr em jogo. As imagens não são todas iguais, nem as suas lógicas, como demonstrou Deleuze. A montagem é, nas suas palavras interpretando Vertov (e este filme em particular) «porter la perception dans les choses, mettre la perception dans la matière, de telle façon que n'imparte quel point de l'espace perçoit lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui, aussi loin que s'étendent les actions et ces réactions» (Deleuze, 1985:117).

em várias sobreimpressões que ficaram famosas, associadas a uma reflexão sobre o carácter voyeur do homem da câmara e dos espectadores. Três outras vias, mais explícitas, são os momentos em que detectamos a segunda câmara que filma a câmara que estamos a ver: o trabalho da editora de imagem que edita as imagens que já vimos antes ou que veremos a seguir, e os espectadores que vêem num segundo ecrã, num ecrã dentro do ecrã, o mesmo filme que nós.

A montagem e a projecção são o culminar do trabalho cinematográfico, e elementos (invisíveis) que se revelam na última parte do filme de Vertov. O trabalho do espectador é também, à maneira constructivista, um trabalho activo. As imagens colocadas em choque umas com as outras, as diversas sequências cortadas e dispersas e todas as truncagens foram dispostas de forma a não construir imediatamente uma unidade espaço-temporal. Essa unidade é conceptual e resulta do todo do filme o que estimula essa recomposição pelo espectador, a partir da memória do próprio filme enquanto o vê. A unidade não está lá, não é dada imediatamente, nem a continuidade é sensorio-motora. A unidade é um processo resultante do trabalho da memória. Este é um filme que convoca imediatamente a sua própria memória, o que o torna também, uma espécie de grande arquivo, traço distintivo das imagens do cinema.

Ao contrário das imagens electrónicas do vídeo e da televisão, estas imagens não trabalham com o esquecimento, em que a imagem seguinte apaga a anterior, mas com a memória, em que uma imagem retroage com as que já passaram. O seu princípio não é o esquecimento, mas a invisibilidade do corte, formador do movimento.

A continuidade é, pois, apenas um efeito, uma operação de montagem. E se toda a estratégia deste filme passa por revelar isso mesmo, as cenas que nos mostram a editora de imagem e a sua actividade, tiveram elas próprias de ter sido montadas, por uma montagem invisível. A importância de Vertov está em ter conseguido, a partir desse princípio de invisibilidade, mostrar os cortes e elaborar uma reflexão sobre o próprio processo ilusório do cinema. Processo, ao qual este filme também não escapa: Neste filme têm (logicamente) que existir dois homens, duas câmaras, duas montagens e "duas" projecções.

Se a montagem explícita permite constituir todas as relações e também a relação entre certas imagens e a câmara do homem da câmara, por sua vez, estas imagens da câmara de Kaufman só são possíveis a partir de uma outra câmara (a de Vertov?) e de uma outra montagem. O que implica a tomada de consciência de que toda a visibilidade só é possível a partir da invisibilidade do seu dispositivo. Mesmo quando o dispositivo nos é revelado, como neste filme, ele existe sempre por trás dessa revelação e é-nos necessariamente, invisível (o que distingue o cinema da ideia de instalação).

Organizado como um dispositivo que «se espelha», este filme, ao mesmo tempo que se dá a ver enquanto processo, enquanto engendramento das imagens que estamos a ver a fazer-se, aponta para a impossibilidade de escaparmos a uma outra montagem, que engendra o engen-

dramato que estamos a ver. Um desvio incontornável: a impossibilidade de representar simultaneamente o modelo (o objecto da representação), e aquilo que a estabelece (o aparato da representação); mesmo quando o objecto da representação é a própria representação, esta representação da representação resulta de um distanciamento que utiliza o mesmo aparato que aquele que revela²⁰. Do ponto de vista do nosso filme, o «a fazer-se» é uma pura ilusão, um artifício (é o resultado da forma do filme e da relação que constrói com o espectador), visto existir uma outra câmara que não vemos, um outro «homem da câmara» e necessariamente uma outra montagem que nunca podemos ver, a não ser num desvio semelhante.

Esse desvio infinito e paradoxal, o olho invisível que instaura a ordem visível, é a condição de qualquer representação moderna (é a sua condição panóptica)²¹, incluindo a meta-representação que neste caso repete o representado, e que é por isso, chamada «mise-en-abîme»: pelo fio infinito de deslocamentos sucessivos que implica e revela (como um ponto de fuga das representações). Aquilo que se vê depende intrinsecamente daquilo que faz com que se veja, tal como o que se diz depende daquilo que permite dizer.

É por isso, que a própria posição documental de Vertov e as condições de verdade do seu cinema – que a Nouvelle Vague francesa e o cinema underground americano tomaram como influência –, o obrigam a revelar a «ilusão» e a construir este complexo e fascinante filme: um filme que num primeiro nível aponta para a realidade captada e, num segundo nível, para a natureza de imagem da percepção cinematográfica (e da própria realidade). De forma que deixa de se poder separar as coisas do olhar que lhe lançamos (e dos meios desse olhar). As coisas deixam de existir por si, independentemente, do olhar que lhe dirigimos. Para o autor soviético nada existe fora do Kino-Glaz, o super-órgão que mediatiza o real e que extrai dele os elementos invisíveis ao nosso olho. Essa é a consciência que este filme nos traz, um salto "do mágico ao epistemológico", como diz Anette Michelson. Mesmo se o epistemólogo não pode escapar à utilização dos mesmos meios ilusionistas do mágico.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, GILLES:
(1983) *L'Image-Mouvement*, Paris, Ed. Minuit.
(1985) *L'Image-Temps*, Paris, Ed. Minuit.
- DEVIEX, FREDERIQUE:
(1990) *L'Homme à la Camera de Dziga Vertov*, Bruxelles, Editions Yellow Now.
- ESPENSTEIN, SERGEI:
(1933) "De la Revolution à l'Art, de l'Art à la Revolution", in *Cahiers du Cinéma*, nº 226-227, Jan.-Fev., pp. 18.

²⁰ Este género de impossibilidade é o cerne da análise de Michel Foucault ao quadro de Velasquez *Las Meninas*. Diz ele: "como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquilo em que se aplica a representar alguma coisa. Ele fica no limiar dessa duas visibilidades incompatíveis" in *As Palmas e as Coisas*, 1966, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, p. 20.

- (1938) "Montagem 1938", in *Reflexões de um Cineasta*, Lisboa, Arcádia, 1972, pp. 125-178.
(1944) "Dickens, Griffith et nous" in *Cahiers du Cinéma*, 1971.
(1945) "La Vision en Gros Plan" in *Cahiers du Cinéma*, nº 226-227, Jan.-Fev., pp. 14-15.
(1945,7) *La non-indifferante nature*, Paris, U.G.E., 1974.

GRUJA, VESÓ

(1981) *Dziga Vertov*, Lisboa, Livros Horizonte.

MICHELSON, ANETTE:

(1972) *The Man with the Movie Camera. From Magician to Epistemologist in Artforum* 10, nº 7, pp. 62-72.

PLEUR, VLAD:

(1987) *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A cinematic Analysis*, Cambridge University Press.

PIERRE, SILVIE:

(1971) "Éléments pour une théorie du photogramme" in *Cahiers du Cinéma*, nº 226-227, Jan.-Fev., pp. 75-83.

²¹ Esta condição panóptica da modernidade constitui um dos argumentos essenciais na análise que Michel Foucault faz da famosa tela do pintor espanhol Velasquez. Em *Las Meninas*, Foucault encontra uma representação da representação clássica, a desmontagem do dispositivo da pintura a partir dos seus próprios meios (tal como o filme de Vertov), que ao apresentar-se como tal, como pintura dentro da pintura, ultrapassa já a sua condição clássica. Torna-se expressão da sua ruína (Benjamin, especialmente em *A Origem do Drama Barroco Menino*, 1925, S. Paulo, 1983, Ed. Brasiliense), algo que perde a sua força simbólica e que se mostra pura aparência, pura representação (coisa – quadrado de tela e tintas – que representa).

A triangulação essencial que o quadro dispõe – entre o olhar do pintor na tela, o modelo (que coincide também com a posição do espectador que olha o quadro) e a tela de costas voltadas para nós – é fechada pelo espelho ao fundo do quadro onde se vislumbra o verdadeiro modelo do quadro oculto e que é necessariamente exterior à própria representação. Esta exterioridade é para Foucault essencial, pois é a prova de que a ordem depende sempre de um ponto cego que a engendra. Sobre os soberanos, diz Foucault: "... na medida em que são visíveis (no espelho) são a forma mais frágil e mais distante de toda a realidade. Inversamente, na medida em que, residindo no exterior do quadro, se retiram para uma invisibilidade essencial, ordenam em torno de si toda a representação, e diante dele que as coisas estão" (Foucault 1966, 29). Os soberanos são o verdadeiro centro da composição, e da ordem do mundo clássico. São pois um "centro e irredutivelmente soberano" (op. cit., p. 30). O pintor não se pode pintar a si ao mesmo nível a que pinta os soberanos. Mas, por outro lado, a "espelhação" dos soberanos para o exterior resulta num enfraquecimento da sua posição (já que a afirmação do poder do Rei no mundo clássico, exigia uma sua majestosa e clara representação perante o mundo). O lugar dos monarcas torna-se um lugar vazio, preenchido por cada um dos espectadores daquele quadro. Veia-quez essa a própria lugar dos soberanos, tornando-se ele o verdadeiro demónio, aquele que se pinta a pintar um quadro para sempre oculto, está necessariamente fora dessa representação, algures aqui no lugar onde agora o olhamos, mas que ele não pode representar sem se ocultar e é isso que se pode ler nesse desequilíbrio de visibilidades que ele representa neste quadro e de onde Foucault faz emergir todo o poder. Os soberanos já não podem suportar o sentido do mundo, "tudo não passa de semi-chaçã" e é este início de ruína, a queda do poder simbólico que todo instaura que conduz a uma estruturação panóptica, já subacente a esta representação: nos faz ver aqui já características da modernidade. José Bragança de Miranda fala-nos precisamente disso: "O que é que Foucault faz na sua leitura de Velasquez? Uma representação da obra clássica? Mas então não seria uma representação da representação? E como escaparia da ao domínio da representação? A resposta terá de passar por algo como o seguinte: Todo o procedimento foucauldiano é alegórico, e não hermenéutico, semiológico ou estrutural. (...) A marca da alegoria está precisamente nesta capacidade para pulverizar o sentido, para abrir o dado, para o desmultiplicar. Concretamente ao que se possa pensar é o princípio de leitura moderno (...). A arte moderna, ao libertar o elemento abstracção do figurar, libertará finalmente a alegoria do simbólico" (in "Foucault e Velasquez: a Formação do Argumento Estético em Foucault", *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, p. 56). Também com o cinema, podemos dizer, que algo de semelhante aconteceu. Como este filme comprova, perdeu-se a estabilização única das imagens e do mundo. Perdeu-se o carácter estável dos símbolos constituintes das alegorias. A alegoria libertou-se do simbólico e abriu-se o sentido à experimentação e ao movimento, e a uma lógica do fragmento de que o cinema se torna insubstituível.

PLEYNET, MARCELIN:

(1971) *Sur les avant-gardes révolutionnaires: entretien avec Marcelin Pleyne* (por Pascal Bonitzer e Jean Narboni) in *Cahiers du Cinéma*, nºs 226-227, Jan-Fev., pp. 6-13.

VERTOV, Dziga. *Articles, Journaux, Projets*. Paris, 1972. Union Générale d'Éditions

(1922) *Nous Variante du Manifeste*, pp. 15-20;

(1923a) *La Kinopravda*, pp. 50-51.

(1923b) *Le Film Ciné-Oeil*, pp. 51-55;

(1923c) *L'importance du cinéma non joué*, pp. 55-57;

(1924a) *Ciné-Oeil (-Kino-Glaz-)*, pp. 57-59;

(1924b) *Naissance du Ciné-Oeil*, pp. 59-62;

(1925) *L'essentiel du Ciné-Oeil*, pp. 72-74;

(1926) *Instructions Provisoires aux Cereles -Ciné-Oeil-*, pp. 97-113;

(1928a) *À Propos du Fil -Onzième année-*, pp. 113-116;

(1928b) *L'Homme à la Caméra*, pp. 116-119;

(1929) *Le -Radio-Oeil-*, pp. 133-134;

VIRILIO, PAUL

(1980) *Esthétique de la Disparition*. Paris, Edition Galilée.