

# A montagem do construtivismo de Einsestein e Vertov

*Wagner Perez Morales Jr.*

## Introdução

A **revolução russa de 1917**. Poderíamos dizer, sem receio, que este episódio poderia ser considerado um divisor de águas para a **produção cinematográfica soviética**. Tratando-se de um fato histórico de envergadura, seria quase impossível deixar de afirmar seu caráter enquanto um marco que exerceu sua influência em todo um modo de viver. Partir de um acontecimento histórico de tal porte para analisar um aspecto: a produção cinematográfica de uma determinada época pode, sem dúvida, aparentar um equivocado simplismo. São óbvias as influências históricas no fazer artístico de um povo, mas, a mesma obviedade pode se constituir num lapso imperdoável maior do que o apelo ao óbvio.

A questão inicial a ser colocada é, portanto, a do contexto. E, ao cinema soviético das décadas de 20 e 30, colocava-se a necessidade de se estabelecer as bases estruturais para o surgimento de uma nova cinematografia. Nesse momento, a definição daquilo que seria novo era de suma importância, pois, tratava-se de dar configuração às coisas que estavam surgindo sobre as cinzas de um universo que tinha ficado para trás: o mundo czarista. Universo este que possuía suas formas artísticas, suas tradições e, inclusive, seu cinema.

O **contexto** era, portanto, o **da contraposição ao não revolucionário, ao antigo regime político**, à direita. Uma oposição que deveria se traduzir não só nos **conteúdos veiculados** pela arte a partir daquele momento, como também, nos seus aspectos formais. Uma arte revolucionária deveria buscar uma forma também revolucionária para sua expressão.

O **caráter construtivista do cinema soviético pós-revolução de 17**, já faz parte da sua própria gênese. Já se colocava, desde o início, a necessidade de se **construir** um novo mundo (oposto ao que ruía) através do cinema e, em consequência, um novo olhar, uma nova percepção para ver esse mundo que tomava forma. Portanto, a crença no papel do cinema enquanto instrumento dessa construção já habitava o ideário daqueles

diretores que o escolheram como meio de expressão.

O frescor desse novo olhar trazia consigo um traço característico: o **caráter pedagógico**. Era preciso **aprender a ver esse novo mundo**. Uma **educação do olhar** começa a se configurar aqui. E esse apren-dizado caminhava em direção à conquista de uma conscientização política das massas, de uma consciência diferente que precisava aflorar. Pedagogia, portanto, no sentido de que tal consciência precisaria ser ensinada e exercitada através dos meios de comunicação existentes e, também, através da arte. Havia uma consciência do mundo a ser conquistada e o cinema, a seu modo, deveria contribuir para isso.

Tal conquista concretiza, de alguma forma, **um projeto socialista: a ponte entre os artistas de vanguarda e as próprias massas**. Uma união entre uma arte não alienante e as massas, espectadores de uma revolução que buscava ainda o seu sentido. A arte e, no caso, o cinema em particular, tentará atribuir esse sentido através das suas imagens. Estas seriam portadoras de um sentido na medida em que estariam, elas mesmas, a buscar um novo significado nas coisas. Um significado que atendesse às exigências do homem consciente que estava nascendo naquele momento histórico. Um bom exemplo disso seria o filme **“Outubro”** de Eisenstein: tal produção não se caracteriza por ser uma produção meramente histórica. No filme, o antigo regime é mostrado de modo simbólico, ele é representado pela estátua. Simbolização como busca de sentido, construção e, por isso, exercício pedagógico. Uma estátua sendo demolida, algo que está ali, no espaço cinematográfico, representando também toda uma época, uma tradição czarista. O trajeto da *simbolização* conduz a leitura do que está sendo visto. Ao se *construir o sentido*, constrói-se também o caminho de sua compreensão. Temos, pois, uma **pedagogia do olhar**.

Portanto, o **caráter experimental dos cineastas construtivistas** estava não só em acreditar, mas também, em trabalhar efetivamente com a possibilidade de conciliação entre esse caráter pedagógico e a construção

de uma nova forma artística que sustentasse e expressasse esse caráter da melhor forma possível. Tal conciliação era algo novo que se apresentava ao horizonte cinematográfico da época. Isto não se traduziu apenas em uma busca formal, mas em toda uma releitura do cinema feito até então, principalmente o cinema americano, com suas técnicas de montagens especialmente devedoras à Griffith. Mesmo as narrativas formalmente clássicas, representantes de um mundo burguês ao qual deveriam se contrapor, mereceram a atenção dos **cineastas construtivistas russos**. Independente dos conteúdos dos seus filmes, o cinema americano possuía um aspecto de suma importância para os cineastas soviéticos dos anos 20: o fascínio que despertavam no público, sua capacidade de ser absorvido por uma quantidade enorme de pessoas.

É, dessa forma, a partir do cinema americano que a nova produção cinematográfica russa pós-revolução de 17 irá se consolidar. Na verdade, é a partir de um aspecto em particular do cinema americano que os cineastas construtivistas passaram a pensar o seu fazer cinematográfico: a montagem.

Kulechov, cineasta russo, foi o primeiro a investigar esse sucesso dos filmes americanos, descobrindo ser ele devedor ao ritmo e à fluência narrativa desses filmes. Sem querer, aqui, refazer o caminho das pesquisas de Kulechov, o importante seria ressaltar o que o levou a ser o primeiro teórico da montagem. A partir da prática americana, Kulechov reconhece a importância do ritmo da montagem para o cinema, observando a relação entre os planos num filme como o elemento principal na montagem. À imagem singular do plano, impõem-se a necessidade da combinação entre esses planos, sendo este o princípio básico a ser exercitado no novo cinema soviético.

A idéia de Kulechov de montagem caminhava no sentido da invisibilidade, ou seja, a montagem deveria procurar a construção da impressão da realidade e, desse modo, a “artificialidade” do ato da montagem deveria ser invisível. O importante seria **construir um espaço e um tempo verossímil**, mesmo que, na realidade, a contigüidade espaço-

temporal nunca tenha existido, pois ela precisa existir somente na tela e, isto, só a montagem poderia proporcionar.

No entanto, talvez seja em outra figura onde podemos vislumbrar uma ponte em direção aos cineastas temas desse trabalho, principalmente Eisenstein. Refiro-me a Pudovkin, que, apesar de ser discípulo de Kulechov, é o mais próximo de Eisenstein em vários aspectos. Pudovkin também prioriza a montagem na produção do filme, mas diferente de Kulechov e mais próximo de Eisenstein, *“o cinema que ele propõe implica numa presença privilegiada da consciência humana, no nível do método de construção e na própria ação representada – todos os seus filmes envolvem um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básica da trajetória da personagem”*<sup>1</sup>. Além disso, a noção de totalidade orgânica do filme já é presente na obra de Pudovkin. A interdependência entre as partes do filme (os planos) em relação a sua totalidade, ou seja, a organicidade da obra, será explorado em Eisenstein em sua importância na busca do efeito patético no espectador.

Tal idéia de organicidade é importante para entender a contraposição do construtivismo à narrativa clássica. Enquanto esta última trabalha com o sentido literal das imagens, a narrativa construtivista trabalha com a própria construção do sentido. O clássico exemplo da montagem com um plano de uma faca, um outro com um coração, colocados sucessivamente, nos transmitindo a sensação de mágoa é ilustrativo aqui. Ou seja, tal construção do sentido da mágoa é alcançada no orgânico, na junção entre partes que, isoladas, poderiam não significar nada além delas mesmas. A organicidade trabalha, portanto, com o conflito e com a interrelação entre as partes do todo e, no caso do filme, com os planos e a totalidade do filme.

De modo oposto à narrativa clássica, a construção visa sair da literalidade do sentido, ela não busca o primeiro nível de **significação da imagem**. Através da organicidade, o sistema geral cumpre o papel de atribuir significação ao que é particular, tendo como referência sempre a relação entre o todo e as partes. A literalidade é deixada de lado para que seja empregada uma construção de sentido sempre relacional e elaborada.

## Eisenstein

Eisenstein, antes de ser um autor de

filmes, era um homem de teatro. Para ele, haviam dois tipos de teatro, o narrativo representativo e o de agit-atrações. O primeiro, representante de uma ideologia de direita e o segundo, de acordo com os princípios revolucionários da esquerda. O segundo seria capaz de guiar o espectador à direção desejada: o objetivo revolucionário e a conscientização política, coisa que a representação naturalista não faria.

A idéia de montagem de Eisenstein no cinema vem dessa concepção teatral, no caso, a montagem de atrações. Qual seria, então, a noção teatral de *atração* com a qual Eisenstein irá trabalhar posteriormente no cinema? Para ele, *“uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma seqüência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado – a conclusão ideológica final”*<sup>2</sup>.

Poderíamos dizer que a montagem, para Eisenstein, se estrutura como a orquestração dessas atrações e, nesse ato de organização, há a experiência da construção. Eisenstein deixa de lado a noção naturalista do cinema clássico da mera reprodução das ações, ou seja, representar o real imitando-o, pois, isto não seria um ato de construção, mas, cópia. Para ele, ao contrário, seria necessário um descolamento em relação ao real, um salto representativo, o qual nos colocaria diante de uma representação qualitativamente diferente daquele real que é representado.

Já na sua definição de *atração* citada acima, Eisenstein se valia de alguns conceitos fundamentais para a compreensão dessa quebra com a narrativa clássica. A idéia de *choque* nos coloca diante dessa quebra, ou seja, Eisenstein trabalha com as fissuras, com os rompimentos da linearidade narrativa para que algo seja despertado no espectador. Algo que, antes do filme, ainda não estava ali, mas, que após assisti-lo, aparece nas consciências desses espectadores. Nada aparece sem razão, a nova qualidade que surge foi construída.

A construção feita pela montagem de atrações no cinema de Eisenstein, visa esse salto, esse descolamento em relação ao real. Já que o real, as reais condições de existências das pessoas, deveria ser objeto

de reflexão para que uma nova consciência emergja (uma consciência revolucionária, sem dúvida). A montagem de atrações constitui-se como um método para a produção de um cinema revolucionário, onde o elemento discursivo estaria sempre evidente e nunca invisível. Esse elemento é a própria montagem. Portanto, Eisenstein quer passar longe do cinema chamado por ele de pseudo-objetivo burguês. No entanto, que objetividade seria essa, tão criticada por Eisenstein? A objetividade da pretensão da representação naturalista do real, que, sem admitir e evidenciar a montagem e o descolamento em relação ao real, não estaria a serviço da conscientização das pessoas.

Rompendo com esse projeto ilusionista em relação à representação do artifício, da manipulação do artificial ao se construir uma narrativa. Quebras, choques, descontinuidade, fragmentação, elementos que, ao serem não só incorporados, mas evidenciados, comprovam a presença da montagem, da construção, ou seja do autor e do caráter oficial da obra. Artificial no sentido de algo construído pelo homem e assim percebido.

Essa artificialidade aponta, também, a um rompimento de Eisenstein com a concepção de Kulechov sobre a montagem. Em Kulechov a intervenção do autor, pela montagem, deveria se manter imperceptível, apontando para uma certa invisibilidade da montagem, o que o aproxima aos princípios da decupagem clássica. Eisenstein, realizando sua concepção construtivista de montagem, manipula a narrativa sem se preocupar em camuflar tal manipulação. Como observa Ismail Xavier, *“Eisenstein intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a ‘integridade’ dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens – seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos”*<sup>3</sup>. Os elementos utilizados por Eisenstein só vêm ressaltar a intervenção do sujeito/autor na produção do filme e na construção do seu sentido, assim como, afirmar a sua escolha pelo não-naturalismo na representação do real.

Essa “despreocupação” com a integridade daquilo que é representado, é traduzido no modo artificial de construção narrativa comentado anteriormente. Ou seja, às quebras citadas acima, acrescentam-se as interrupções do fluxo dos acontecimentos; a introdução de elementos exteriores ao

espaço da ação; a intervenção do narrador; a fragmentação do espaço-tempo real; o estabelecimento de uma relação simbólica com os objetos e com os fatos representados na tela, negando a literalidade de uma primeira leitura; a repetição da cena como artifício para reforçar dramaticamente um momento; o retardamento das cenas em relação ao tempo contínuo normal. Tudo isso acaba por constituir os aspectos formais de um fazer cinematográfico muito particular em Eisenstein, onde também pode ser reconhecido um estilo cinematográfico construtivista de um modo geral.

Uma observação deve ser feita aqui. A utilização, por Eisenstein, de tantos recursos formais na construção da narrativa cinematográfica está longe de se constituir num mero exercício formal. Há, em cada utilização de um corte, em cada retardamento de ação, um princípio muito forte regendo tudo: o princípio da organicidade da obra.

A partir do texto “Palavra e Imagem”, escrito pelo próprio Eisenstein, é possível reconhecer melhor esse princípio de organicidade em sua obra. Nesse texto, Eisenstein faz uma diferenciação entre imagem e representação. Num filme, cada plano, ao designar certos fatos ou objetos, traria consigo uma representação desses mesmos objetos. Por outro lado, a imagem seria uma unidade complexa que, por sua vez, se constituiria de uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo, propondo uma significação. A imagem significa alguma coisa que não estaria nas representações particulares (os planos), mas não teria tal poder significativo sem essas mesmas representações particulares. Há, portanto, uma noção de organicidade regendo esse princípio, ou seja, o fato da obra como um todo ser governada por determinada lei geral de estrutura e que todas as suas partes são subordinadas a esta lei. O filme deve ter essa qualidade fisiológica: combinação e inserção das partes no todo e reconhecimento do todo nas partes.

Essa construção orgânica do significado faz com que o cinema atue na esfera do entendimento e não na esfera da descrição. Ou seja, num filme a montagem deve sintetizar uma idéia a ser transmitida e não descrever um fato. Descrição total é impossível, seria o mesmo que uma cópia do real, negando o poder de síntese que a montagem oferece. Para Eisenstein, é preciso trabalhar tal poder de síntese para que passemos para a esfera do enten-

da conscientização. Tal passagem só ocorre através de um salto qualitativo (mais uma vez é a idéia de quebra que acompanha esse salto). Um salto para o entendimento deve ser proposto ao espectador de modo a romper a relação “normal” que ele teria com o filme. Ao desobedecer as expectativas em relação à decupagem clássica, prepara-se o terreno para a entrada do sentido. A eficiência desta tarefa dependerá da destreza em se manipular as estratégias formais disponíveis, tais como: a estilização dos elementos colocados diante da câmera, a descontinuidade espaço-temporal e todos os outros recursos citados acima.

No entanto, ao falarmos em organicidade e fisiologismo na obra de Eisenstein não significa que estamos nos referindo ao universo da ordem e da ausência de tensão. Ao contrário, o orgânico é o cenário onde se desenvolve um conflito de forças. Nesse caso, organicidade e conflito se completam mutuamente.

Refiro-me ao conflito entre as formas no interior de cada imagem, entre os planos, entre as expectativas da platéia, entre o fato filmado e a sua manipulação pela montagem. O conflito provocando a defesa da desproporção e da irregularidade, opondo-se ao equilíbrio e à harmonia. No entanto, qual a necessidade desses conflitos, desse “choques”? A necessidade reside na importância de se tirar o espectador da sua “atitude cotidiana”. Através de uma combinação inusitada de elementos dentro do filme, é preciso buscar o estranhamento do cotidiano. Saltar desse mundo cotidiano, que é o mundo da leitura literal do real. Salto qualitativo em direção a uma outra leitura. Tal salto traduz a busca de um sentido e a fé nos poderes semânticos da montagem. Esse poder, se utilizado em seu limite e de forma competente, poderia fazer o cinema ocupar o lugar onde o sentir e o pensar se fundiriam. O lugar onde o sensorial estaria ao lado do intelectual e onde a montagem seria o

paradigma para o pensamento em geral. **Pensar através de imagens**, um raciocínio intelectual alcançado pura e simplesmente pelo encadeamento de imagens. Uma nova forma de se trabalhar conceitos e de torná-los acessíveis às consciências. Uma pedagogia das imagens.

Se estamos falando do aspecto pedagógico das imagens, é necessário pensar no modo pelo qual elas podem alcançar esse objetivo, ou seja, atingir a consciência do espectador, fazendo-o elaborar uma reflexão sobre o filme e sobre seu cotidiano. *Essa “chegada” no espectador ocorre, para Eisenstein, através do patético. Uma obra deve buscar o efeito patético se quiser atingir o espectador em um nível mais profundo. Nas palavras de Eisenstein, “o ‘pathos’ mostra seu efeito quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. (...) Em resumo, quando o espectador é forçado a sair de si mesmo”<sup>4</sup>.*

O que seria esse “sair de si mesmo”? Seria o efeito da obra patética, levando o espectador ao “êxtase”. Para Eisenstein, esse sair de si mesmo é uma saída da condição ordinária em que vivemos no cotidiano. Se sairmos de uma condição ordinária vamos, em contrapartida, para uma outra condição que se encontra num nível qualitativamente diferente. Não se volta ao mesmo lugar. Esse movimento é patente na concepção eisensteiniana de montagem. Essa transição para alguma coisa, diferente em qualidade em relação ao antes, é o que o cinema deve buscar. A realização disto é a confirmação do efeito patético.

*“Deixar a si mesmo, remover de si mesmo um equilíbrio e condição costumeiros, e passar para uma nova condição”<sup>5</sup>.* Essa dinâmica criada entre o equilíbrio atingido e o seu rompimento é também característico do próprio processo da construção da inteligência para a teoria piagetiana, por isso a comparação da montagem a um exercício de pedagogia. Para



Piaget, no desenvolvimento da inteligência das crianças, ao se atingir um determinado nível, a inteligência é impelida a romper o equilíbrio atingido, dando um salto até que se alcance um novo nível de inteligência. Assim como o processo de aprendizagem, esse “sair de si mesmo” do espectador não deve ser algo aleatório. O diretor deve propor um caminho a ser seguido nesse percurso de saída, sugerir um guia para que seja possível a entrada em uma condição qualitativamente diferente. A montagem deve ser pensada para propor esse caminho, ela é o guia do qual se vale o diretor na busca do sentido e da nova consciência almejada.

### Vertov

Um cineasta iconoclasta. Parece ser esta a visão que se tem de Vertov ao se ler as opiniões de seus contemporâneos sobre seu trabalho. Aos olhos de hoje esse julgamento certamente não se confirmaria. Dentre os diretores soviéticos de sua época, Vertov é hoje considerado como aquele que mais se aproxima do horizonte estético contemporâneo, inclusive, considerando a obra de Eisenstein. No final dos anos 60, através de artigos no *Cahiers du Cinéma*, há uma retomada tanto da obra de Vertov como da de Eisenstein. No entanto, as críticas da época às obras “plenas de sentido” em termos de organicidade e coerência narrativa, supunham ser “menos burgueses” dar prioridade a um diretor como Vertov nessa retomada da obra desses dois cineastas russos.

Vertov foi um diretor controverso, um estrangeiro em sua própria terra. Sua obra não é de fácil acesso, o que lhe conferia uma grande singularidade. Como escreveu Annette Michelson “*c’est dire combien son auteur est étranger à notre espace, et c’est indiquer la singularité de cette œuvre comme objet filmique*”<sup>6</sup>. Das críticas de Jay Leda sobre a suposta ausência de conjunto da obra vertoviana, apesar da astúcia das acrobacias poéticas obtidas com a destreza de um prestidigitador; às críticas do próprio Eisenstein comparando Vertov a um bufão devido ao formalismo gratuito na utilização da câmera, uma brutal e agressiva oposição é enfrentada por Vertov e, como observa Annette Michelson, elas só vêm confirmar o caráter singular e “estrangeiro” de sua obra.

No entanto, não é incompreensível, aos olhos de hoje, o caráter iconoclasta da postura de Vertov. No começo de sua carreira Vertov já colocava um ultimato contra a produção cinematográfica feita até

então. Sob a forma de manifesto ele diz, literalmente: “*NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver*”<sup>7</sup>. O manifesto não é uma simples negação do cinema que foi feito antes. Além de criticar esse cinema pela sua hipocrisia, inepsia e pelo seu apelo ao psicologismo, Vertov também agradece ao cinema americano, por exemplo, pela noção de velocidade das imagens, pelo primeiro plano e pelo dinamismo, apesar de criticar o modo desordenado e sem fundamento de seu emprego para o estudo do movimento. No entanto, tamanha crítica e negação não são gratuitas, elas caminham junto com propostas inovadoras e revolucionárias para a linguagem cinematográfica.

A crítica vertoviana ao cinema americano pela inépcia no estudo do movimento, revela a sua própria preocupação com a questão do movimento. Como observa Gilles Deleuze, Vertov mostrava o homem presente na natureza e, essa presença, tanto do homem como das coisas em geral, era considerada como um sistema material em constante interação. Elementos “*catalizadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias*”<sup>8</sup>. Essa preocupação com a dinâmica, com a “constante interação” revela a importância da noção de movimento para Vertov e a sua inscrição num fazer cinematográfico revolucionário próprio da época. Em sua obra, a idéia de movimento situa Vertov no momento revolucionário da Rússia dos anos 20 pois, para ele, a dinâmica instaurada pelo movimento representava a passagem de um estado para o outro, ou seja, “*de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói*”<sup>9</sup>. Tais passagens caracterizam o contorno revolucionário do seu cinema, traduzindo o aspecto comunista nesse trajeto dialético entre o abandono de um ponto de partida e a chegada a um outro nível, diferente do primeiro.

Além desse aspecto notadamente político, a idéia de movimento para Vertov constitui-se no mote da própria linguagem cinematográfica. Sua linguagem baseia-se na confluência de dois fatores: movimento e intervalo. Uma noção vem a reboque da outra. Intervalo é o que há entre um movi-

mento e outro, entre uma ordem e outra. A composição de um filme dependerá da destreza em se manipular esses intervalos. Composição por intervalo é a composição baseada no movimento entre as imagens. Essa manipulação de intervalos deve levar em conta as correlações possíveis entre as imagens que, ao serem encadeadas numa progressão, formam uma unidade complexa constituída pela soma destas correlações.

Que tipo de correlações seriam estas de que fala Vertov? São relações entre os planos (grande, médio, fechado), entre os enquadramentos, entre movimentos no interior das próprias imagens, entre luzes e sombras, na velocidade das filmagens. O intervalo está, portanto, na passagem de um movimento a outro e não no movimento em si mesmo. É necessário que o filme seja construído sobre os intervalos entre as imagens, portanto, toda uma concepção de montagem advém disso. A montagem, para Vertov, é uma correlação entre intervalos, onde será considerada a relação visual de cada imagem particular com todas as outras que participam da “batalha” da montagem. Esta batalha traduz a difícil tarefa de se encontrar o itinerário mais racional dentre todas as interações, atrações e repulsões inter-imagens, buscando a fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme.

Para Vertov, a montagem não é feita somente na sala de montagem, ela se realiza em vários níveis. Num primeiro momento, na escolha do que se vai filmar; depois, na tomada, na ação do olho-câmera; na sala de montagem, propriamente dita, onde se escolhe os planos entre as várias tomadas; e, por fim, nos próprios espectadores, ao confrontar a vida no filme com a vida como realmente é.

A montagem vem realizar, também, uma outra tarefa do cinema: seu aspecto revelador da vida como ela é. O cinema enquanto uma fábrica de fatos, veículo de captação e revelação de acontecimentos. Isso pode explicar o fato de Vertov ser radicalmente voltado para o documentário e a sua recusa da ficção cinematográfica. So se mostra a vida com ela é valendo-se da metáfora do “*cine-olho*”. Nas palavras do próprio Vertov, “*por cine-olho entenda-se: o que o olho não vê*”<sup>10</sup>. O cine-olho serve para descobrir e mostrar a verdade, tornar visível o invisível, desmascarar o mascarado. Decifrar o mundo, uma tentativa de decifração comunista do mundo.

Mas quem seria o portador desse olhar que vê o que os outros não vêem? Para Vertov, olho humano é parcial e não pode adquirir um grau de perfeição maior do que

já tem. Portanto, esse olhar deve estar fora do sujeito, deve ser a câmera. Esta máquina de olhar, a câmera, seria capaz de explorar o espaço de modo mais eficiente, mais aperfeiçoado que o olho humano, para colher impressões de um mundo cada vez mais caótico visualmente. Ao apostar na superioridade da câmera, Vertov propõe que a percepção dev se distanciar da “miopia” e da imperfeição do olhar humano. Ao submetermos nosso olhar à vontade da câmera, estaremos diante de um mundo fragmentado, fabricado e construído, um mundo que não se amolda àqueles que nós somos capazes de ver naturalmente com os nossos olhos.

Seria esta, então, a vida como ela é? A vida em si, não, mas a percepção que dela se deve ter. Uma percepção descentrada do sujeito para que seja possível captar a vida de improviso. Esta vida ocorre em vários pontos, em vários ritmos, de modo fragmentado e desordenado. Só a máquina (câmera) pode articular esses vários pontos de vista do mundo. Para ver sem fronteiras nem distâncias precisaríamos desse agenciamento maquínico. A câmera é capaz de deslocar o olhar para os objetos, fazendo chegar até nós uma percepção do mundo advinda desses objetos, ou seja, das coisas e não do homem.

Para revelar o mundo, função da qual o cinema deve preencher, é preciso buscar essa outra percepção. Cultivar um olhar que decifre a realidade, que execute uma decifração comunista da realidade, ou seja, um olhar que não veja o mundo como algo dado, mas algo socialmente construído. Romper com a relação naturalística com o mundo, dissolvendo-o naqueles múltiplos pontos de vistas. Dissolvendo o social, deixamos de aceitá-lo como algo dado, autônomo em relação ao homem. É essa a utilidade do cinema para Vertov.

O próprio ato da produção cinematográfica deveria expor essa ilusão de autonomia das coisas em relação ao homem. A própria montagem é um exemplo dessa não neutralidade, ela desnaturaliza a visão de mundo, deixando visível que tudo é produzido e histórico. A montagem propicia esta relação construída, ela possibilita a construção. Não há neutralidade no ato de filmar, algo é modificado, o real não é retratado tal qual ele é. Um filme como “O Homem da Câmera” revela o próprio interior de um filme, seu fazer, discutindo suas próprias condições de trabalho, sua construção. Revelar o que parece estar oculto sob a aparência das coisas. Explicitando

um mundo construído, revela-se o sujeito que constrói, mostrando a feitura do filme, aponta-se o autor e a qualidade desse filme enquanto produto histórico e social. Mais uma vez, assim como é possível detectar no trabalho de Eisenstein, um certo pedagogismo perpassa a postura de Vertov. A fé no poder do cinema e da montagem enquanto instrumentos de conhecimento, enquanto meios que explicam e revelam, com uma nova visão, sentidos antes não percebidos.

Seria impossível negar, mesmo aos olhos de hoje, a carga inovadora das experiências de Eisenstein e de Vertov na área de montagem, da narrativa cinematográfica. Eles eram inovadores à sua época e, de certa forma, ainda o são. Nosso horizonte estético e nossa sensibilidade contemporânea em relação ao cinema é mais receptivo com as narrativas “não clássicas” e nem tanto lineares, daí a atualidade e o frescor do trabalho desses dois cineastas ainda hoje. No entanto, é preciso um certo esforço para lermos e entendermos os projetos desses dois cineastas. Sem dúvida, há um tremendo hiato entre o nosso universo imagético e o deles. Para os cineastas construtivistas as imagens eram portadoras de um sentido que estava além delas, elas se referiam a um mundo exterior a elas. O cinema, através da montagem, buscava um significado, um sentido das imagens ali apresentadas. O hiato ao qual me referi se deve, justamente, à nossa relação com as imagens. Se antes elas eram portadoras de um sentido, hoje, assistimos a um processo de banalização das imagens. Alguns dos melhores diretores contemporâneos (Godard, Wim Wenders, Jim Jarmusch, Peter Greenway, entre outros) se defrontam com esta questão: o fato das imagens se referirem a elas mesmas, o fato do mundo não ser mais um referencial para nossas imagens. O hiato em questão só comprova nossa falta de habilidade de se lidar com um universo ainda portador de um sentido a ser decifrado. Num mundo que se refere a si mesmo, esquecemos o exercício da decifração, proposto tanto por Eisenstein como por Vertov.

O que não deixa de ser “um assunto obrigatório a discutir como os alunos desde o primeiro grau, pois não são as **‘imagens’ componentes básicos do imaginário que construímos como quadro de referência pessoal a dar significação aos estímulos que colhemos do mundo?**”<sup>11</sup>

**Wagner Perez Morales Jr.**

• *Bacharel em Sociologia, mestrando em Mídias Aplicadas à Teoria da Co-*

*municação, na UNICAMP.*

#### Referências bibliográficas

1. XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência. *Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra. 1984. pp 42.*
2. \_\_\_\_\_, *op. cit. pp 107.*
3. \_\_\_\_\_, *op. cit. pp 52.*
4. EISENSTEIN, Sergei. Sobre a estrutura das coisas. In: *A Forma do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1990. pp148.*
5. \_\_\_\_\_, *op. cit. pp 148.*
6. MICHELSON, Annette. L'homme a la caméra. In: *Cinema: Théorie, Lécures. Paris, Klincksieck.*
7. VERTOV, Dziga. Variação do Manifesto. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1983. pp 248.*
8. DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento (cinema 1). *São Paulo, Ed. Brasiliense. 1985. pp 56.*
9. \_\_\_\_\_, *op. cit. pp 56.*
10. VERTOV, Dziga. Nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1983. pp 261.*
11. \_\_\_\_\_, Imago, imagens, imaginário: cada qual na sua bolha. In: *Anais IAMCR XIV Conference. Leicester. 1980.*

#### Bibliografia

1. DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento (cinema 1). *São Paulo, Ed. Brasiliense. 1985.*
2. EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1990.*
3. \_\_\_\_\_, O Sentido do Filme. *Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1990.*
4. MICHELSON, Annette. L'homme a la caméra. In: *Cinema: Théorie, Lécures. Paris, Klincksieck.*
5. XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Graal. 1983.*
6. \_\_\_\_\_, O Discurso Cinematográfico - a opacidade e a transparência. *Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra. 1984.*