

TEXTOS DE DZIGA VERTOV

NÓS

Variante do manifesto

Chamamo-nos os *Kinoks* para nos distinguirmo-nos dos *cinastas*, rebanho de trapeiros que mal conseguem esconder as suas velharias.

Não vemos qualquer relação entre a astúcia e os cálculos dos traficantes e o verdadeiro kinokismo.

O cine-drama psicológico russo-alemão carregado pelas visões e recordações de infância é para nós uma inépcia.

O *Kinok* agradece ao filme de aventuras americano, esse filme cheio de dinamismo espectacular, às encenações americanas do género de Pinkerton, a cadência das imagens e os grandes planos. É bom mas desordenado e não se baseia num estudo exacto do movimento. Um grau acima do drama psicológico, mas, apesar de tudo, não tem fundamento. Lugar-comum. Cópia de uma cópia.

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados, teatralizados e outros têm lepra.

- Não se aproximem deles!
- Não lhes toquem com os olhos!
- Perigo de morte!
- Contagioso!

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. NÓS convocamos para se acelerar a sua morte.

Protestamos contra a *mistura* das artes que muitos qualificam de síntese. A mistura de más cores, mesmo quando esco-

lhidas idealmente nos elementos do espectro, nunca dará o branco mas apenas sujidade.

Chegaremos à síntese *no zénite* dos êxitos de cada arte e não antes.

O cinema dos *Kinoks*, NÓS o depuramos dos intrusos: música, literatura e teatro; nós procuramos o nosso ritmo próprio que não terá sido roubado em qualquer parte e que encontramos nos movimentos das coisas.

NÓS convocamos:

— para fugir —

dos adocicados enlaces do romance,
do veneno da novela psicológica
do abraço teatral do amante
voltando as costas à música

— para fugir —

alcancemos o vasto campo, o espaço das quatro dimensões (3 + o tempo), em busca de um material, de uma métrica e de um ritmo inteiramente nosso.

O *psicológico* impede o homem de ser tão exacto como um cronómetro, restando a sua aspiração para se parecer com a máquina.

Não temos qualquer motivo para conceder ao homem de hoje o essencial da nossa atenção na arte do movimento.

A incapacidade dos homens para saberem comportar-se envergonha-nos perante as máquinas, mas que podemos nós fazer se as maneiras infalíveis da electricidade nos comovem mais do que o empurrão desordenado dos homens activos e a moleza corruptora dos homens passivos.

A alegria que nos proporcionam as danças das serras da serração é mais compreensível e mais próxima do que aquela que nos dão os bailes populares dos homens.

NÓS não queremos filmar mais temporariamente o homem porque não sabe dirigir os seus movimentos.

Mediante a poesia da máquina, vamos do cidadão retardatário ao homem eléctrico perfeito.

Actualizando a alma da máquina, fazendo de modo a que o operário se enamore pelas suas ferramentas, a camponesa pelo seu tractor, o maquinista pela sua locomotiva,

introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, assimilamos os homens às máquinas, educamos os homens novos.

O homem novo, liberto da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exactos e leves da máquina, será o tema nobre dos filmes.

NÓS caminhamos, de cara descoberta, para o reconhecimento do ritmo da máquina, para a admiração pelo trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos, cantamos os terremotos, compomos poemas cinematográficos com as chamas e as centrais eléctricas, admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros e os gestos dos projectores que deslumbram as estrelas.

Todos aqueles que amam a sua arte procuram a essência profunda da sua técnica.

A cinematografia, que tem os nervos à face da pele, necessita de um sistema rigoroso de movimento exacto.

O metro, o ritmo, a índole do movimento, a sua disposição exacta em relação aos eixos das coordenadas da imagem, e talvez dos eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores cinematográficos.

Necessidade. precisão e velocidade: três imperativos que colocamos ao movimento digno de ser filmado e projectado.

O que se exige na montagem é ser um compêndio geométrico do movimento mediante a alternância captivante das imagens.

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço graças à utilização de um conjunto artístico rítmico conforme às propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa.

Os intervalos (passagens de um movimento para outro) e de modo algum os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que levam a acção até ao desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos, na frase. Em cada frase distingue-se o crescendo, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifestam em tal ou tal grau). Uma obra é feita de frases tal como uma frase é feita de intervalos do movimento.

Tendo concebido um poema cinematográfico ou um fragmento, o *Kinok* deve saber anotá-lo com precisão a fim de lhe dar vida no ecrã quando surgem as condições técnicas favoráveis.

É evidente que o argumento mais perfeito não pode substituir estas notas, tal como o libreto não substitui a pantomima, tal como os comentários literários de Scriabine não dão qualquer ideia da sua música.

Para poder representar um estudo dinâmico numa folha de papel há que possuir os signos gráficos do movimento.

NÓS estamos à procura do cine-gama.

NÓS caímos, levantamo-nos com o ritmo dos movimentos, movimentos lentos e acelerados, correndo longe de nós, perto de nós, em cima de nós, em círculo, em linha recta, em elipse, à direita e à esquerda, com os signos mais e menos, os movimentos curvam-se, erguem-se, dividem-se, fraccionam-se, multiplicam-se por si próprios, trespassando silenciosamente o espaço.

O cinema também é a arte de imaginar os movimentos das coisas no espaço, respondendo aos imperativos da ciência, sendo a encarnação do sonho do inventor, quer ele seja cientista, artista, engenheiro ou carpinteiro; ele permite realizar, graças ao kinokismo, o que é irrealizável na vida.

Desenhos em movimento. Esboços em movimento. Projectos de futuro imediato. Teoria da relatividade no ecrã.

NÓS saudamos o fantástico regular dos movimentos. Levados pelas asas das hipóteses, os nossos olhos, movidos por hélices, dispersam-se no futuro.

NÓS acreditamos que está próximo o momento em que poderemos lançar no espaço os furacões dos movimentos retidos pelos laços da nossa táctica.

Viva a geometria dinâmica, as corridas de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina movida e movente, a poesia das manivelas, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, as ofuscantes caretas dos jactos incandescentes.

Esta variante do manifesto *NÓS* consubstancia o pensamento dos documentaristas *Kinoks*, tendo sido publicado na revista *Kinofot*, n.º 1, no ano de 1922.

«KINOKS-REVOLUÇÃO»

Em execução da resolução do Conselho dos Três, de 10/4/1923, publico os seguintes extractos:

1

Observando os filmes que chegam do Ocidente e da América, tomando em consideração as informações que temos acerca destes trabalhos e das pesquisas efectuadas no estrangeiro e no nosso país, cheguei às seguintes conclusões:

A condenação à morte decretada pelos *Kinoki* em 1919 a todos os filmes sem excepção permanece válida até hoje.

A observação mais séria não revela qualquer filme, qualquer pesquisa que se esforce verdadeiramente para **emancipar a câmara de filmar** que se encontra oprimida por uma triste escravidão, sujeita a um olho humano *imperfeito* e míope.

**MIOPIA
LEGALIZADA**

Nós nada temos a objectar contra o *trabalho de sapa* que a cinematografia cava sob a literatura, sob o teatro, nós somos completamente favoráveis à utilização do cinema em todos os domínios da ciência, mas nós consideramos estas funções do cinema como acessórias, como ramificações secundárias.

Fundamental e essencial:
A CINE-SENSAÇÃO DO MUNDO

Eis o ponto de partida: **utilizar a câmara de filmar como um cine-olho muito mais perfeito do que o olho humano para explorar o caos dos fenómenos visíveis que enchem o espaço.**

**lugar
à máquina!**

O cine-olho vive e move-se no tempo e no espaço, ele recolhe e fixa as impressões não à maneira humana mas de um modo completamente diferente.

A posição do nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos percebidos por nós de um fenómeno visual num segundo não são de facto obrigatórios para a câmara de filmar que, quanto mais perfeita for, mais e melhor percebe.

**ABAIXO
as 16 imagens
por segundo!**

Nós não podemos aperfeiçoar os nossos olhos mas podemos aperfeiçoar cada vez mais a câmara de filmar.

Até agora, o operador cinematográfico tem sido criticado mais de uma vez por ter filmado um cavalo a galope deslocando-se no ecrã com uma lentidão pouco natural (filmagem rápida com a manivela da câmara), ou, pelo contrário por filmar um tractor a lavrar um campo a toda a velocidade (filmagem lenta com a manivela), etc.

**ACIDENTAL
decomposição e concentração
DA DECOMPOSIÇÃO**

Trata-se, evidentemente, de factos acidentais, mas nós preparamos um sistema de acidentes bem reflectidos, um sistema de anormalidades *aparentes* que exploram e organizam os diversos fenómenos.

Até agora, **violentámos a câmara de filmar e obrigámo-la a copiar o trabalho do nosso olho.** E quanto melhor se copiava tanto mais se considerava o valor da filmagem.

**Não copiem com
os olhos**

Hoje libertámos a câmara de filmar e vamos fazê-la trabalhar na direcção oposta, longe da imitação.

A fraqueza do olho humano é evidente. Nós afirmamos o **cine-olho que procura, às apalpadelas, no caos dos movimentos, a resultante do próprio movimento, permitindo-lhe a sua marcha para a frente, nós afirmamos o cine-olho com a sua medida espacial e temporal, com a sua força e as suas possibilidades infinitas.**

**A MÁQUINA
e a sua carreira**

(...) Imponho ao espectador ver este ou aquele fenómeno visual da maneira que me parece mais adequada. O olho obedece à vontade da câmara de filmar, é dirigido por ela aos movimentos consecutivos de uma acção que conduz, da maneira mais curta e mais evidente, a cine-frase para o cume ou para o fundo da sua solução.

O SISTEMA DOS MOVIMENTOS CONSECUTIVOS

Exemplo: filmagem de um combate de boxe não do ponto de vista do espectador que assiste à competição, mas filmagem dos movimentos consecutivos (dos golpes) dos dois adversários.

Exemplo: filmagem de um grupo de bailarinos não do ponto de vista do espectador sentado na sala, tendo à sua frente um bailado interpretado no palco.

Com efeito, o espectador de um bailado segue, de maneira desordenada, umas vezes o grupo dos bailarinos, outras vezes, ao acaso, alguns rostos isolados, ou algumas pernas — **uma série de sensações soltas, diferentes para cada espectador.**

Não é isto o que interessa apresentar ao espectador cinematográfico. O sistema de movimentos consecutivos exige uma filmagem dos bailarinos ou dos pugilistas apresentados na ordem da sua sucessão e organização, **forçando** o olho do espectador a deslocar-se para os sucessivos pormenores que é indispensável ver.

A câmara de filmar arrasta os olhos do espectador das mãos para os pés, dos pés para os olhos, para tudo o resto, na ordem mais vantajosa, e organiza os pormenores graças a uma montagem meticulosamente estudada.

**A menos vantajosa
a menos económica
apresentação de uma cena é
— A CENA TEATRAL**

(...) Tu caminhas por uma rua de Chicago, hoje, em 1923, mas eu faço-te saudar o falecido camarada Volodarsky que, em 1918, caminha por uma rua de Petrogrado e responde ao teu cumprimento.

**A MONTAGEM
no tempo
e no espaço**

Um outro exemplo: descemos na tumba os caixões dos heróis nacionais (filmagem feita em Astracã no ano de 1918), enche-se um fosso com terra (Cronstadt, 1921), uma salva de artilharia (Petrogrado, 1920), homenagem à sua memória, tiram-se os chapéus (Moscovo, 1922) — elementos que se combinam uns com os outros, mesmo que utilizemos um material medíocre, sem ter sido filmado expressamente para esse efeito (ver *Kino-Pravda*, número 13). A mesma coisa vale para a montagem da saudação das multidões e para a montagem da saudação das viaturas ao camarada Lenine (ver *Kino-Pravda*, número 14), planos filmados em locais diferentes e em épocas diferentes.

(...) Eu sou o cine-olho. Eu sou o construtor.

Coloquei-te, a ti, criado por mim, na sala mais extraordinária, que não existia antes deste momento, e que também foi criada por mim.

Esta sala tem doze paredes que fui buscar a diferentes partes do mundo.

Combinando as filmagens das paredes e dos pormenores, consegui dispô-las na ordem que te agrada e consegui construir com precisão, baseando-me nos intervalos, uma cine-frase que, justamente, é esta sala.

**HUMANIDADE DO CINE-OLHO
CONSELHO DOS TRÊS
Moscovo, sala dos intervalos**

HOJE **3** HOJE
AB **RIL**

comunicação de **DZV** sobre o tema

Câmara
cine

FRASE

início às 8 horas

Eu sou o cine-olho, eu crio um homem mais perfeito do que Adão, crio milhares de pessoas diversas segundo esboços e esquemas prévios.

Eu sou o cine-olho.

A um tomo as mãos mais fortes e as mais ágeis, a um outro as pernas mais

**um adolescente
eléctrico**

esbeltas e as mais rápidas, a um terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva, e com a montagem crio um homem novo, perfeito...

4

(...) Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.

Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.

Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, **eu estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por debaixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aeroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sobem.

FILMAGEM em MOVIMENTO

Aqui estou, eu, aparelho, lanço-me seguindo a resultante, zigzagueando no caos dos movimentos, fixando o movimento a partir do movimento saído das combinações mais complicadas.

Liberto da norma das 16/17 imagens por segundo, liberto dos limites do espaço e do tempo, **eu confronto entre eles todos os pontos do universo** onde quer que eu os tenha fixado.

A minha vida é dirigida para a criação de uma nova visão do mundo. Deste modo eu decifro, de uma nova maneira, um mundo que vos é desconhecido.

5

(...) Coloquemo-nos uma vez mais de acordo: o olho e a orelha.

A orelha não espia, o olho não escuta.

Partilha de funções.

Rádio-orelha — é a montagem do eu escuto!

Cine-olho — é a montagem do eu vejo!

Aqui está, cidadãos, o que vos ofereço num primeiro tempo em lugar da música, da pintura, do teatro, da cinematografia e de outras emanações castradoras.

No caos dos movimentos que passam perto de nós, que fogem, que avançam para nós e que se chocam, na vida, entra simplesmente **o olho**.

Acaba de decorrer um dia de impressões visuais. Como construir as impressões do dia num todo funcional, num sistema visual?

Se fotografarmos num filme tudo o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quando se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um **olho vulgar**.

O olho mecânico, a câmara de filmar tendo renunciado a utilizar o olho humano na sua função de auxiliar da memória, procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou, pelo contrário, absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olho humano.

Para ajudar a máquina-olho, o **Kinok-piloto**, que não somente dirige os movimentos do aparelho mas **tem confiança** em si durante as suas experiências no espaço; posteriormente, este será o **Kinok-engenheiro**, que dirigirá os aparelhos a distância.

Como resultado desta acção combinada do aparelho liberto e perfectível e do cérebro estratégico do homem que dirige e observa e calcula, será uma representação extraordinariamente mais fresca e talvez mais interessante das coisas mais vulgares...

(...) Quantas pessoas, ávidas de espectáculos, não gastaram o fundilho das calças nas cadeiras dos teatros?

Fogem do quotidiano, da vida *prosaica*. E todavia, quase nunca o teatro é alguma coisa mais do que uma infame falsificação da própria vida e, ainda mais, um conjunto sem pés nem

ORGANIZAÇÃO DAS OBSERVAÇÕES DO OLHO HUMANO

ORGANIZAÇÃO DAS OBSERVAÇÕES DO OLHO MECÂNICO

DECOMPOSIÇÃO E CONCENTRAÇÃO DOS FENÓMENOS VISUAIS

O CÉREBRO

cabeça de tonterias coreográficas, de gemidos musicais, de truques de iluminação, de cenografias (pintadas ou construídas, é a mesma coisa) e, por vezes, do bom trabalho de um mestre da palavra, desnaturado por toda esta confusão. Alguns mestres do teatro destruíram o teatro do interior, quebrando as velhas fórmulas e proclamando novas palavras de ordem para o trabalho teatral; foram chamados para ajudar a biomecânica (que só por si é uma excelente ocupação), o cinema (honra e glória para ele), os literatos (gente razoável), as construções (por vezes boas), os automóveis (como não respeitá-los?) e a fuzilaria (truque perigoso e impressionante) mas, no total, nada sai, nem em geral nem em particular.

Teatro e nada mais.

Não somente falta uma síntese como também esta não é uma mistura segundo as regras.

Não poderia ser de outro modo.

Nós, os **Kinoki**, adversários resolutos de qualquer síntese prematura (*apenas se alcançará a síntese no zénite das realizações!*), compreendemos que é vão misturar as migalhas dos êxitos: a desordem e a falta de espaço matam os bebés imediatamente. E, de forma geral,

A ARENA É PEQUENA

Eu peço-vos, entrem na vida.

Aqui trabalhamos, nós, os mestres da vida, organizadores da vida visível, dotados de um cine-olho que chega a tempo a todo o lado.

Aqui trabalhamos, os mestres das palavras e dos sons, os montadores mais hábeis da vida audível. E eu ousou colar uma orelha mecânica omnipresente e um altifalante: o radiotelefone.

Mas o que é isso?

E as

CINE-CRÓNICAS

São as

RADIOCRÓNICAS

Eu prometo conseguir organizar um desfile de **Kinok** na Praça Vermelha na ocasião em que os **futuristas** façam sair o primeiro número de uma radiocrónica montada.

Essa não será a cine-crónica *Pathé* ou *Gaumont* (crónica jornalística) nem mesmo o *Kino-Pravda* (crónica política), mas uma autêntica crónica dos **Kinoki**: **uma vertiginosa panorâmica de acontecimentos VISUAIS decifrados pela câmara de filmar, fragmentos de energia REAL** (que se distingue daquela do teatro), **combinados, pelos intervalos, num todo acumulador pela grande arte da montagem.**

Esta estrutura do cine-objecto permite desenvolver qualquer tema: cómico, trágico, com truques ou de outro género.

Tudo está em escolher a justaposição dos momentos visuais, tudo está nos intervalos.

A extraordinária flexibilidade da montagem permite introduzir num cine-estúdio qualquer motivo político, económico ou de outra espécie. E porque

DESDE HOJE **no cinema não temos necessidade de dramas psicológicos ou policiais,**
DESDE HOJE **não temos necessidade de encenações teatrais filmadas,**
DESDE HOJE **não temos necessidade de adaptar Dostoevski nem Nat Pinkerton.**

Tudo está incluído no novo conceito de cine-crónica.

Na barafunda da vida entram de modo decisivo: a) o **Cine-Olho**, que disputa ao olho humano a representação visual do mundo e que propõe o seu *eu vejo!* e b) o **Kinok-montador**, que organiza os momentos da estrutura da vida vista deste modo pela primeira vez.

Manifesto publicado no número 3 da revista *Lef*, de 1923, sendo a forma gráfica original da responsabilidade de Rodchenko.

KINO-GLAZ

(Cine-actualidades em seis séries)

O *Kino-Pravda* forçou a frente ininterrupta dos dramas cinematográficos.

Esta brecha não deve ser colmatada com o tampão da NEP, nem tapada com as porcarias do espírito de conciliação...

A aparição nestes últimos tempos de numerosos sucedâneos de filmes feitos pelos *Kinoki* (os trabalhadores do *Kino-Pravda*) levou estes últimos a começar uma decisiva ofensiva, um pouco prematuramente, contra o reinado do cinema burguês. Foi a célula dos *Kinoks* do Goskino, mais experiente que os outros, que se encarregou da missão de reconhecimento. Os esquemas foram elaborados a partir da ofensiva das câmaras cinematográficas. Toda esta campanha cinematográfica (de oito a dez mil metros) passará sob a palavra de ordem e com o título de *Kino-Glaz*. A missão de reconhecimento da célula é conduzida com uma câmara apenas (não temos mais à nossa disposição) e constituirá, aparentemente, a primeira série, ou alistamento para o combate.

Estão previstas seis séries. A primeira delas dá conta da nossa total ausência de material: a técnica dos estúdios não convém ao nosso trabalho. Nesta série, a câmara tenta entrar na vida, escolhendo cada ponto vulnerável e orientando-se no ambiente visual onde mergulha. Nas séries seguintes, ao mesmo tempo que aumenta o número de câmaras, cresce igualmente a plataforma que se encontra sob vigilância. Através da via da confrontação dos diferentes locais do globo terrestre, das diferentes cenas da vida, descobre-se, pouco a pouco, o mundo visível. Cada série consecutiva acrescenta à clareza a compreensão dos acontecimentos reais.



1919 — Na época da «agit-prop»



Vertov - 1921

Parece que os olhos começam a abrir-se. Junto das crianças e dos adultos, daqueles que sabem ler e junto dos analfabetos.

Milhões de trabalhadores, recuperando a vista, começam a duvidar da absoluta necessidade de sustentar a estrutura burguesa do mundo. Nesta grandiosa batalha cinematográfica, pelo nosso lado, não participa qualquer realizador, actor ou decorador — recusamos as facilidades do estúdio, varremos os cenários, a caracterização, o guarda-roupa.

Tal como não se deve descrever antecipadamente as batalhas da guerra que começa, também não devemos escrever os argumentos da nossa campanha cinematográfica. Partindo do material para o objecto cinematográfico e não do objecto cinematográfico para o material, os *Kinoki* lançam-se sobre a derradeira muralha (a mais viva) do cinema artístico: o argumento literário. Quer se apresente sob a forma de uma narrativa cativante ou daquilo que se denomina uma folha de montagem preliminar, o argumento, que é um elemento estranho ao cinema, deve desaparecer para sempre.

Não podemos prever os resultados da campanha, não sabemos se estes oito mil metros serão o nosso Outubro cinematográfico. A arma mais eficaz, a força técnica, encontra-se nas mãos da burguesia cinematográfica europeia e americana.

Três quartas partes da humanidade estão drogadas pelo ópio dos dramas cinematográficos.

A União Soviética é o único país em que o cinema, utensílio nas mãos do Governo, pode e deve empreender a luta contra a cegueira das massas populares, a luta pela vista. *Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial*, eis a fórmula mais simples dos *Kinoki*.

Pravda, 19 de Julho de 1924.



Vertov — pioneiro do cinema soviético

O AMOR PELO HOMEM VIVO

É possível mostrar o *homem vivo*, o seu comportamento e as suas emoções num filme poético documentário sem encenação?

Os meus adversários colocaram-me muitas vezes este problema. Esforcei-me por lhes responder com a ajuda de exemplos e factos. Referia-me aos episódios de *A Vida de Improviso*. Eu enumerava uma quantidade de passagens exclusivamente documentais extraídas de filmes recentes.

Mas os meus adversários sorriam desdenhosamente.

— Felizmente — diziam eles —, o aparecimento do cinema sonoro com a sua complexa aparelhagem não lhe permitirá agora perder tempo com experimentações fatigantes. Neste aspecto, você fica desarmado e o *homem vivo* permanecerá exclusivamente no campo visual do cinema representado, do cinema de actor.

Movido pelo desejo de responder com factos, demorei um pouco a resposta a este problema. Ou melhor, foi a trabalhadora do cimento de *Três Cantos sobre Lenine* que respondeu por mim. E a sua resposta não teve falta de vigor:

Eu trabalhava na galeria 34. O cimento chegava através de três guas. Já tínhamos enchido noventa e cinco baldes... Preparávamo-nos para esvaziar um balde e verter o cimento quando me apercebi de que o marco de protecção caíra. Fui apanhá-lo... Não me tinha ainda voltado e logo reparei que a armação me arrastava juntamente com o marco... Agarrei-me à escada mas as minhas mãos resvalaram... Estavam todos assustados.

Havia uma operária, uma garota, que não fazia outra coisa senão gritar. Alguém saltou para junto do sítio onde eu estava e puxou por mim. Estava cheia de cimento (*ela ri*), completamente encharcada... tinha a cara toda

empapada. Estive quase a ficar com as mãos queimadas no alcatrão...

Tiraram-me dali juntamente com o balde... Fui para o secador, secando-me ao pé da estufa. Era uma estufa muito pequenina. E voltei para o cimento. Carreguei três guas. Permaneci no meu posto até ao fim do meu turno, ao meio-dia... (*uma pausa*). Condecoraram-me por isso... (*sorri com aspecto embaraçado, volta-se, sinceramente intimidada como se fosse uma rapariga*). Deram-me a Ordem de Lenine por cumprimento e superação do plano... (*volta-se muito envergonhada*).

Os adversários não tiram os olhos do ecrã, mas, desde que se abre a luz na sala, eles escondem os seus verdadeiros sentimentos. Declaram então com menos segurança:

Está bem, é uma experiência conseguida. Mas trata-se de um conjunto excepcional de circunstâncias. Um indivíduo que se presta para a filmagem... Esta experiência não será possível fazer duas vezes...

Dou então a palavra ao velho kolkoziano de *Três Cantos sobre Lenine* que responde em meu lugar:

Tenho sessenta e três anos... Apanhei novecentos e dezasseis *puds* de trigo... Quando trouxeram a minha parte fez-se uma reunião e houve uma grande festa... Quando todos os kolkozianos trabalharem como eu, também eles viverão sem dificuldades...

É então que uma kolkoziana condecorada com a Ordem da Bandeira Vermelha interrompe:

As mulheres no *kolkoze* são uma grande força e é um erro encerrá-las em casa... Vejam, eu sou presidente do *kolkoze* Lenine... No nosso *kolkoze* há três mulheres na direcção e duas são chefes de grupo... No que se refere à direcção do trabalho, somos implacáveis e no entanto não há qualquer homem conosco (*pausa*)... Sei bem o sítio onde estou e o que dizem os nossos chefes. As suas palavras são ouro. Temos de tomar nota de tudo e meter tudo isso na cabeça... Tenho muita vontade de organizar bem as coisas no *kolkoze*... Os bolchevistas não permitem que se volte atrás.

Não vale a pena estar a falar das dificuldades passadas, temos de caminhar em frente... E quando temos tudo isto metido na cabeça começamos a chorar sem querer...

(E, com efeito, as lágrimas brotam dos olhos da kolkoziana, lágrimas verdadeiras, lágrimas que não são fingidas, enquanto um sorriso ilumina a sua cara, parecendo o arco-íris. Esta sinceridade absoluta e evidente, o sincronismo total dos pensamentos, das palavras e das imagens emocionam. De certo modo vemos o invisível, vemos os pensamentos no ecrã.

O meu adversário cala-se por uns momentos, depois levanta-se, começa a caminhar de um lado para o outro, parando finalmente para dizer:

Bem! Stanislavski deveria ver e ouvir isto! Quem sabe que efeito lhe causaria. Isto sim, é verdadeiramente a verdade e não a verosimilhança!

Explico ao meu adversário que Stanislavski tentou obter com meios completamente diferentes um comportamento natural do homem no palco (e também, aparentemente, no ecrã). Quando o actor deve entrar na personalidade de outro homem é uma coisa. Quando alguém deve mostrar-se a nós de maneira natural é uma coisa diferente. Ambas as coisas são difíceis. Mas as dificuldades não são do mesmo género num e noutro caso.

Conversámos assim durante muito tempo, eu e o meu adversário. Expliquei-lhe em que consistiam as minhas experiências para filmar um *homem vivo*, os projectos e os argumentos que não foram aceites na devida época, as perspectivas neste domínio tão pouco explorado. E resolvemos escrever um livro acerca deste assunto. A fim de que estas experiências não se percam para a nossa cine-posteridade. A fim de que esta iniciativa tenha futuro.

— Sou um péssimo adversário — disse o meu interlocutor ao despedir-se de madrugada. — Deste modo, o *cine-olho* nunca foi o seu objectivo final!

Que lhe poderia responder? Ele nunca desenrolara o imbróglio que os meus adversários tinham criado intencionalmente na época fazendo passar o meio pelo fim. E pela milésima vez, porventura, voltei a formular pacientemente a resposta a esta pergunta.

— A verdade é o fim. O *cine-olho* é o meio.

No dia seguinte o meu adversário e eu encontrámo-nos novamente.

— Estive a pensar na nossa conversa — disse ele. — Se bem me lembro, você disse ontem que a *verdade* era o fim e o *cine-olho* o meio. Não é daí que provém o *Kino-Pravda*, isto é, a verdade mostrada pelos meios cinematográficos?

— Sim, em parte — respondi-lhe. — Mas não se trata somente do jornal de actualidade *Kino-Pravda*. Ao falar de cinema-verdade como da verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas, eu pensava igualmente em filmes como *A Sexta Parte do Mundo*, *Três Cantos sobre Lenine*, *Canção de Embalar* e outras películas deste género.

— Se não me engano, é todavia no jornal *Kino-Pravda* que você começou a sua actividade cinematográfica?

— Não, comecei no *Kino-Nedelia* em 1918. Para o primeiro aniversário da Revolução de Outubro passei o meu primeiro exame de produção com uma longa metragem. Alguns meses mais tarde lancei-me numa série de estudos experimentais com carácter totalmente inovador para a sua época.

— E depois?

— Depois, percorri a frente com o operador Ermolov. Vim de lá com duas curtas metragens experimentais e cine-documentos para um próximo filme: *História da Guerra Civil*.

— E a seguir, começou a fazer o *Kino-Pravda*?

— Não, transpus a etapa seguinte trabalhando nos comboios de propaganda do Comité Executivo Central. O camarada Lenine atribuía grande importância à utilização do cinema na actividade dos comboios e nos barcos de propaganda. E no dia 6 de Janeiro de 1920, lá fui juntamente com o camarada Kalinine para a frente sudeste no comboio *Revolução de Outubro*. Eu levava filmes. Principalmente o *Aniversário da Revolução*. Enfrentávamos um público novo. Apresentávamos o filme em toda a parte onde parava o comboio e organizávamos *incursões* na cidade, nas salas de cinema. Filmávamos ao mesmo tempo. Daqui nasceu um filme sobre o comboio do tio Kalinine. Este período da minha actividade terminou num grande filme: *História da Guerra Civil*.

— Quando é que começou finalmente a fazer o *Kino-Pravda*?

— Pouco depois. No início de 1922.

— Como se explica o interesse particular de que beneficiou o *Kino-Pravda*? Não se tratava, no fim de contas, de um jornal filmado?

— Oficialmente, sim, mas de facto não era apenas um vulgar jornal filmado. Se permite, deter-me-ei um pouco mais no *Kino-Pravda*...

«Este jornal, veja lá, tinha a particularidade de estar constantemente em movimento, de mudar constantemente de um número para outro. Cada novo *Kino-Pravda* era diferente daquele que o precedia. O método de narração obtido pela montagem mudava sempre. Tal como a maneira de tratar a filmagem. E também o carácter das legendas e a maneira de as utilizar. O *Kino-Pravda* esforçava-se por dizer a verdade através dos meios de expressão cinematográfica. Neste laboratório único no seu género, o alfabeto da linguagem cinematográfica começava a formar-se lentamente, obstinadamente. Alguns números do *Kino-Pravda*, que tinham a ambição de apresentar um tema a fundo, adoptavam já as proporções das longas metragens. Foi nessa época que as discussões apareceram, que partidários e adversários se manifestaram. Os debates sucederam-se. Mas a influência do *Kino-Pravda* não deixou de se estender. Principalmente depois de ter sido apresentado nos ecrãs da Europa e da América. Em Berlim, informava a imprensa da época, até se encrava criar um cine-laboratório para imprimir cópias positivas do *Kino-Pravda* no número desejado. Adeptos do *Kino-Pravda* apareciam em diferentes países. Paralelamente ao esforço do *Kino-Pravda* a equipa também se desenvolvia. Svilova estudava um novo alfabeto. Kaufman tornara-se um operador de primeira categoria. Beliakov apaixonava-se pelo problema da expressividade das legendas. O operador Frantsisson dava rédea solta à sua inclinação para as experiências audaciosas. Era necessário inventar cada dia alguma coisa nova.

Não havia lá alguém para nos ensinar. Avançávamos por um caminho virgem. Inventando e experimentando, escrevíamos em cine-imagens tanto editoriais como folhetins, cine-reportagens ou cine-poemas. Esforçávamo-nos por justificar, de todas as maneiras, a confiança do camarada Lenine nas cine-actualidades: *A produção de filmes novos, penetrados pelas ideias do comunismo e reflectindo a realidade soviética, deve começar pelas actualidades.»*

— Deste modo, o seu laboratório, como lhe chama, ocupava-se então exclusivamente do *Kino-Pravda*?

— É necessário não esquecer o *Cine-Calendário*, que fazíamos ao mesmo tempo, as actualidades-relâmpago, as edições especiais consagradas a diversas campanhas e cerimónias. Esta também não era uma má escola. O camarada Coldobin, director da Goskino, escreveu na imprensa que Vladimir Ilitch mostrara grande interesse pela nossa primeira cine-caricatura, *Hoje*, que foi também a primeira do cinema soviético.

— Não houve dois *Cine-Calendários* dedicados a Lenine?

— Com efeito, um deles chamava-se justamente *Cine-Calendário Leninista*. Constituiu a primeira compilação completa de cine-documentos sobre Lenine vivo. E. Svilova desempenhou aqui um papel essencial. E depois ela continuou. Recorde-se de *Cine-Verdade de Lenine*, *Lenine Vive no Coração do Campesinato* e, finalmente, *Três Cantos sobre Lenine*. A tarefa essencial de explorar quantidades enormes de documentos arquivados repousou sempre sobre os ombros de Svilova. Ela distinguiu-se particularmente durante o décimo aniversário da morte de Lenine, para o qual se dedicou a realizar um exame minucioso de centenas de milhares de metros de película nos arquivos e nos laboratórios, tendo assim sido possível não somente descobrir as imagens indispensáveis para *Três Cantos sobre Lenine* como também recuperar dezenas de negativos originais que reproduziam em película as imagens de Lenine vivo. Encontram-se agora no Instituto Lenine.

— Que pode dizer de *A Vida de Improviso, Avante, Soviete!* e *A Sexta Parte do Mundo*?

— Todos eles são filmes muito diferentes. Obras de um mesmo autor. Mas, de qualquer modo, diferentes pelo seu carácter, diferentes pela sua construção, diferentes pela solução que se lhes aplicou. Mas todos eles tendem para a *verdade*. A do *cine-verdade*.

— Bem. E a respeito de *O Homem da Câmara de Filmar*?

— Você quer dizer que se a verdade é o meu fim e o cine-olho o meio, neste filme o que domina é o meio?

— E que pensa disso?

— Tudo depende do ponto de vista em que nos colocamos para ver este filme. Quando fizemos *O Homem da Câmara de Filmar* considerámos o projecto do seguinte modo: no nosso jardim mitchuriano fizemos crescer vários frutos, vários filmes. Por que motivo não faríamos um filme acerca da cine-linguagem, o primeiro filme sem palavras, um filme internacional que não tivesse necessidade de ser traduzido em qualquer outra língua? Por que motivo, de resto, não tentaríamos nós descrever com esta linguagem o comportamento de um homem vivo, os actos realizados em diversas circunstâncias por um homem com uma câmara de filmar? Parecia-nos que deste modo matávamos dois coelhos com uma cajadada: elevávamos o cine-alfabeto ao nível de uma cine-linguagem internacional e mostrávamos um homem, um homem vulgar, não através de pequenas aparições mas mantendo-o no ecrã durante a duração do filme.

«Não foi Emil Jannings nem Charlie Chaplin que filmámos mas sim Mikhail Kaufman, o nosso operador de imagem. E eu não o censurei por não se emocionar como Jannings ou provocar gargalhadas como Chaplin. Uma experiência é uma experiência. Há flores de todas as espécies. E cada flor, novamente cultivada, cada fruto obtido pela primeira vez, é o resultado de uma série de experiências complicadas.

Acreditámos ser nosso dever não fazer apenas filmes de grande consumo, mas também, de vez em quando, filmes que originem filmes. Estes filmes deixam uma marca, tanto em nós como nos outros. São a garantia indispensável das vitórias futuras.

E se *Três Cantos sobre Lenine* foi um filme que valeu aos autores-realizadores uma vitória universalmente reconhecida, a escola de *O Homem da Câmara de Filmar* (por mais estranho que pareça) não desempenhou o último papel. Que não pareça paradoxal o facto da trabalhadora do cimento de *Três Cantos sobre Lenine* e a pára-queda de *Canção de Embalar* tenham sido o fruto de algumas experiências realizadas com esse filme sem palavras. Quando algumas unidades do Exército Vermelho percorreram Moscovo com bandeirolas nas quais se lia *Vamos ver «Três Cantos sobre Lenine»*, ninguém se lembrou, ninguém se atreveu a recordar, uma certa experiência, pecado de juventude do mesmo autor.

Se em *O Homem da Câmara de Filmar* não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar estes meios em lugar de os dissimular como acontece nos outros filmes. Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática. Saber se era útil, de uma forma geral, realizar este filme, é outra coisa. E não cabe a mim responder a essa pergunta.»

— Mas, que pensa? Acha que essa experiência era indispensável?

— Era absolutamente indispensável na época. De facto, era uma tentativa audaciosa, quase temerária. Para captar todos os meios que permitem filmar um *homem vivo*, que actua sem se submeter a qualquer espécie de argumento...

— Permita que o interrompa... Você disse: *sem se submeter a qualquer espécie de argumento...* Desde modo, o que se diz a seu respeito é verdade...

— Que é que se diz?

— Diz-se que, por princípio, você sempre foi inimigo do argumento. É verdade?

— Não é bem assim. Ou mais exactamente, não é assim. Eu fui partidário do argumento rígido, ou quase, para o filme com actores. Mas, ao mesmo tempo, fui adversário do *argumento* para o filme não representado, isto é, sem encenação. Parecia-me absurdo falar de *argumento* de um filme sem encenação. E não apenas no terreno da terminologia.

«Eu propunha um tipo superior de plano. Um plano de acção para a organização e a criação, que asseguraria uma interacção contínua do plano e da realidade e, em lugar de ser um dogma, nada mais teria sido do que um guia para a acção. Um plano de organização e criação que teria garantido a unidade da análise e da síntese das cine-observações realizadas. A análise (do desconhecido ao conhecido) e a síntese (do conhecido ao desconhecido) não se encontravam aqui em contradição mas, pelo contrário, encontravam-se indissolivelmente ligadas entre si. Compreendíamos a síntese como uma parte imprescindível da análise. Queríamos chegar a um ponto em que a redacção do argumento, a filmagem e a montagem fossem efectuadas de forma simultânea com as observações realizadas sem interrupção. Adoptávamos a recomendação de Engels: *Não há análise sem síntese.*»

— É aquilo a que chamou *ausência de plano*?

— Não, nem todos definiram o processo dessa maneira. Repare que há dois géneros de adversários. Uns falam com voz firme daquilo de que não possuem a menor noção. Outros (muito exigentes consigo próprios) falam com voz insegura daquilo que, de facto, estão profundamente convencidos. Os primeiros gritavam pela ausência de plano com muita segurança. Os segundos, modestos e tímidos, replicavam propondo um plano novo, mais aperfeiçoado e mais concreto. Nada muda as coisas o facto de que por vezes os néscios, muito senhores de si, afoguem a verdade humilde debaixo dos seus gritos. Tarde ou cedo toda a gente compreenderá qual é a nossa posição perante o plano e a ausência de plano.

— Para terminar a nossa entrevista, gostaria que me confirmasse uma ideia que acaba de me surgir no pensamento. *Três Cantos sobre Lenine*, *Canção de Embalar* e outros filmes seus não constituem o prolongamento das suas experiências para penetrar no pensamento do *homem vivo*? Recorde a sua primeira experiência: os seus pensamentos enquanto saltava. A este respeito, releia o seu artigo acerca do *Kino-Pravda* publicado na revista *Sovietskoe Kino*...

— Você aflora um problema muito complicado e que exige uma conversa especial. De facto, tudo o que fiz em cinema tem estado directa ou indirectamente relacionado com a minha obsti-

nada vontade de revelar a imagem dos pensamentos do *homem vivo*. Por vezes, este homem era o autor-realizador do filme que não se via no ecrã. Por vezes, esta imagem do *homem vivo* reunia em si as características não de um só indivíduo concreto mas de vários, poder-se-ia mesmo dizer, de múltiplos indivíduos que tinham sido escolhidos para o caso.

«A mãe que embala o seu filho em *Canção de Embalar*, e que de certo modo serve de fio condutor ao filme, metamorfoseia-se, à medida que a acção se desenrola, com a mãe espanhola, com a mãe ucraniana, com a mãe russa, com a mãe uzbequistanesa. No entanto, tudo se passa como se em todo o filme nada mais houvesse que uma única mãe. A imagem da mãe distribui-se entre várias personagens. Também a imagem da menina foi formada com as imagens de várias meninas. O que temos perante nós não é uma mãe, mas sim a Mãe, não é uma menina mas sim a Menina. Como vê, é bastante difícil explicar. Só é possível compreendê-lo completamente no ecrã. Não se trata de um homem mas sim do Homem.

Mas repito que o problema que você coloca deve ser objecto de uma conversa à parte.

Como vê, para alcançar um grande objectivo comum cada artista segue o seu próprio caminho. A Pátria socialista permite a cada artista desenvolver a sua personalidade, ajudando-o a arriscar-se a descobrir caminhos novos, a servir o povo com todo o seu espírito inovador, com toda a sua força criadora.»

Este artigo permaneceu inédito durante a vida de Vertov. Só foi publicado na *Iskusstvo Kino* em 1958, n.º 6.

DEPOIMENTO

DZIGA VERTOV E OS «PRAVDISTY»

No dia 28 de Novembro de 1922 foi publicado no *Pravda* um artigo de Mikhail Koltsov intitulado «No Ecrã» relativo à estreia de uma edição de *Kino-Pravda* dedicado ao quinto aniversário da Revolução de Outubro. Koltsov descrevia a emoção sentida pelos espectadores perante este jornal de actualidades cinematográficas que mostrava *os grandes e os pequenos aspectos, o terrível e o divertido de uma revolução única no mundo (...)* Este número do «*Kino-Pravda*» é realizado habilmente, com desenvoltura, por um profissional... Quando da exibição do filme não há música de acompanhamento, mas ela derrama-se nos gestos desordenados de uma orquestra que toca segundo o ritmo regular das colunas de combate em marcha.

Este artigo foi a primeira intervenção do *Pravda* a favor de Dziga Vertov. Anualmente, durante os quatro anos seguintes (e sempre em Julho graças a uma coincidência fortuita), apareceu naquele jornal um artigo de Vertov. De modo algum as suas declarações eram irrefutáveis, e o *Pravda* publicou em 1923 e 1924 alguns artigos dos seus colaboradores (como Boris Gusman e eu próprio), que estabeleciam polémica em relação a algumas das suas teses, mas apoiavam a tendência fundamental das suas pesquisas.

Acontece com frequência que um artista ao esforçar-se ardentemente por criar qualquer coisa nova, na sua recusa de trilhar as vias precedentes, força a nota, atacando um tanto bruscamente a arte existente cujos defeitos exagera. Foi o que aconteceu com Dziga Vertov. No artigo «Uma Nova Tendência da Cinematografia»⁽¹⁾, ele declarou:

(1) *Pravda*, de 15 de Julho de 1923.

A orientação da cinematografia russa no sentido do psicodrama em seis partes é uma concepção retrógrada. Passaram em vão cinco anos de revolução para os cineastas.

É efectivamente certo que nessa época a nossa cinematografia com actores produzia pouca coisa importante. Mas isso não significa que ela nada pudesse produzir. E foi o que justamente Vertov confirmou. Ele propôs substituir o cinema com actores, ao mesmo tempo que a música, a pintura e o teatro, pela cine-crónica e pela radiocrónica. E quando ele se voltou para a própria cine-crónica, estabeleceu indicações exactas acerca da *grande arte da montagem* destinada aos espectadores operários e camponeses. *A maleabilidade extraordinária da construção da montagem* — sublinhou ele — *permite a introdução num estudo cinematográfico de quaisquer temas políticos e económicos.*

Numa discussão com o realizador, B. Gusman escreveu:

Há evidentemente ideias sãs na nota do camarada Vertov, mas elas sofrem por estarem metidas num invólucro adulterado; é o caso, por exemplo, da substituição de todas as formas de arte pela *rádio* e pela *cine-crónica* ou pela *mudança de visão* (?), etc., mas, principalmente, afogam-se em torrentes de palavras ressonantes, *palavras-manifestos* («Nós (...) derrubamos o leme da cinematografia mundial», (...) os *kinoks* são os mestres da visão, os organizadores da vida aparente, etc.)

Vertov amadurecia em cada novo trabalho. A evolução do mestre não cessava de ganhar segurança. E num relatório de B. Gusman acerca de *Cine-Verdade Leninista* podia ler-se que *o trabalho concebido tão justamente com tanta harmonia e lógica era realizado com grande habilidade e engenhosidade.* Atribuí grande valor à obra de Vertov nos meus comentários de *Avante, Soviete!* e de *A Sexta Parte do Mundo.* Recordo-me de que o meu segundo comentário foi atentamente revisto por Maria Ilinitchna Ulianova.

As condições de trabalho de Vertov na Goskino e seguidamente na Sovkino foram difíceis. Os dirigentes destes organismos não viam evidentemente com agrado o filme documentário, não se preocupando com a difusão dos filmes de Vertov, e aconteceu que a redacção do *Pravda* enviou três notas com esta exigência: *É necessário mostrar «Avante, Soviete!»*

Mas os burocratas do cinema, com medo de um autêntico espírito inovador na arte — aqueles mesmos contra os quais Maikovski interviu com tanta energia — não quiseram contar com as recomendações da imprensa e da opinião pública soviéticas.

Melhor, despediram Vertov da Sovkino no início de 1927. Nessa altura, foi redigido o seguinte documento, cujo original conservo em minha casa:

Carta à Redacção:

No dia 4 de Janeiro foi dada uma ordem, por um membro da direcção da Sovkino, o camarada Trainine, para eliminar da lista do pessoal da Sovkino o camarada Vertov, autor de *Kino-Pravda*, da crónica *Kino-Glaz*, e dos filmes *Avante, Soviete!* e *A Sexta Parte do Mundo.* O despedimento do camarada Vertov aparece como o acto final da luta conduzida contra ele nos últimos tempos e, o que não é menos importante, contra as suas crónicas de uma forma geral pela direcção da Sovkino. Nós declaramos na qualidade de pessoas mais ou menos estranhas ao fundamento de um facto simples e indiscutível: não temos visto crónicas cinematográficas nos ecrãs de Moscovo e todos os trabalhos do camarada Vertov, por exemplo, desapareceram completamente, após a sua estreia, do horizonte cinematográfico, especialmente em Moscovo (ou melhor, dos melhores cinemas de Moscovo).

Podemos contestar as principais teses enunciadas pelo camarada Vertov, que rejeita o filme *representado* de forma geral; podemos falar das correcções que são necessárias nos seus trabalhos; podemos finalmente, por qualquer meio, verificar e estabelecer a relação do espectador com os seus filmes. Mas é indiscutível que nenhum trabalhador da cinematografia soviética realiza melhores crónicas do que as do camarada Vertov. É indiscutível que os princípios desenvolvidos pelo camarada Vertov encontram-se hoje em vigor e, numa certa medida, são utilizados pelos nossos realizadores mais notórios dos filmes *representados* — com modificações, variantes e restrições. É indiscutível que filmes como *Avante, Soviete!* e *A Sexta Parte do Mundo*, apesar do desejo que houve em mantê-los escondidos, e apesar de todos os defeitos que se pode descobrir neles, são no entanto um êxito do nosso cinema, sendo, por motivos incompreensíveis, desconhecidos dos espectadores. É indiscutível, finalmente, que o camarada Vertov, abstraindo de todos os princípios discutíveis que atribui como fundamento dos seus trabalhos, é um eminente trabalhador da nossa cinematografia, concentrando a sua atenção sobre um sector importante e totalmente desprezado do cinema.

Todavia, este trabalhador, por motivos que permanecem perfeitamente enigmáticos, foi, nestes últimos tempos, colocado (de propósito ou não, é o que se torna necessário descobrir) em condições tais que lhe foi inteiramente impossível assegurar qualquer trabalho produtivo. A história da luta que foi conduzida contra o camarada Vertov já toda a gente a conhece, começando pelo facto de que durante alguns anos lhe recusaram um local de trabalho na Sovkino, a pretexto de *riscos de incêndio*: acabando com declarações falsas nas quais os trabalhadores responsáveis da Sovkino o acusavam, e com surpresas do género daquela em que lhe foi dada uma ordem inesperada, *de um superior*, para deixar tudo, retirando-se sem demora para longe de Moscovo.

Entendemos que a luta travada contra o camarada Vertov apresenta dois aspectos: o primeiro aspecto consiste numa luta conduzida contra a crónica cinematográfica soviética em geral, de que Vertov é um dos mestres; o segundo aspecto é uma luta contra Vertov em particular e este aspecto não tem fundamentos práticos.

Consideramos que um e outro aspecto destes problemas se encontram fora das prerrogativas deste serviço e pensamos que é tempo que a opinião pública do nosso país se dê conta do assunto, colocando-lhe um ponto final de um modo ou de outro.

Propomos à direcção da Sovkino uma arbitragem acerca do problema da crónica cinematográfica em geral e do problema do camarada Vertov (que deveria precisamente fazer um filme relativo ao décimo aniversário da Revolução), acerca dos motivos válidos ou não do seu despedimento, com nomeação para este efeito de representantes do Partido, de organizações socioprofissionais e de representantes da imprensa, responsáveis por terem levantado esta questão várias vezes nas páginas deste jornal mas sem resultado.

A. Zoritch, V. Sarabianov, Mikhail Koltsov, V. Dubovskoi e A. N. Zuiev.

Três signatários deste documento — V. S. Popov-Dubovskoi, M. E. Koltsov e V. N. Sarabianov — eram membros do conselho de redacção do *Pravda*. A. Zoritch⁽²⁾ era o autor de inúmeros artigos e estudos publicados regularmente no *Pravda*. O escritor A. N. Zuiev dirigia o serviço da redacção.

Uma segunda carta enviada à redacção encontrava-se preparada e deveria aparecer no jornal após a publicação da primeira. Apenas comportava uma frase: *Os signatários assinalam o seu completo acordo com a carta enviada à redacção por um grupo de jornalistas e comentadores políticos no que respeita a atitude da Sovkino em relação ao camarada Vertov*. Esta carta foi assinada pelo célebre cineasta G. Boltianski e três colaboradores permanentes do *Pravda* para questões de cinema e teatro: S. Ermolinski, A. Fevral'ski e K. Khersonski. Na parte inferior estendia-se uma assinatura larga com tinta vermelha: V. Meyerhold. Previa-se recolher uma nova série de assinaturas.

Contudo, estas cartas não foram publicadas. Hoje não me lembro porque motivo isso aconteceu. Não conseguimos a reintegração de Vertov na Sovkino. Ele fixou-se em Kiev e começou a trabalhar na VUFKU (Direcção Fotocinematográfica da Ucrânia).

O primeiro filme de Vertov na VUFKU foi *O Décimo Primeiro Ano*. Num comentário referente a este filme, Mikhail Koltsov escreveu no *Pravda* (26 de Fevereiro de 1928):

⁽²⁾ A. Zoritch tinha publicado no dia 8 de Janeiro de 1927, no jornal *A Sereia*, um artigo acerca de *A Sexta Parte do Mundo*, no qual, estudando o filme e sublinhando os seus grandes êxitos, protestava contra a ausência dos filmes de Vertov nos ecrãs e contra o seu despedimento da Sovkino.

Foi exilado de Moscovo pela fria burocracia da Sovkino que ele fez no «estrangeiro», ou melhor, «entre estrangeiros amigos», na VUFKU, *O Décimo Primeiro Ano*. Se foi por causa deste filme que Vertov saiu da Sovkino, ele surge, uma vez realizado, como uma censura viva às pessoas que impediram a sua realização.

Dois meses mais tarde recebi de Vertov a seguinte carta:

Caro camarada Fevral'ski,

Peço insistentemente, se for possível, para publicar a carta à redacção anexa, redigida pelos principais membros da equipa Kino-Glaz a propósito das últimas intervenções de Brik e, especialmente, do seu último artigo relativo a *O Décimo Primeiro Ano* publicado em *Novy Lef*.

Se não for possível publicar a carta no seu jornal, talvez o *Komsomolskaia Pravda* ou qualquer outro jornal a possa divulgar. O pior para um acusado, vítima de provocações, é ter a boca suja de lama. Recebeu o livrinho publicado na Ucrânia acerca de *O Décimo Primeiro Ano*? Se o serviço de informação da VUFKU o não enviou, posso arranjar um exemplar e remetê-lo para si.

O meu endereço é: Kiev, Bulevar Chevchenko, Hotel Palace, Dziga Vertov.

Espero passar por sua casa quando fizer uma viagem ao estrangeiro. Obrigado por tudo.

O seu dedicado Dziga Vertov.
(28.IV.28)

Na sua carta, Vertov acrescentara a seguinte missiva:

Carta à redacção: ⁽³⁾

Pela presente, os trabalhadores do grupo Kino-Glaz, de Kiev (e especialmente o operador do grupo) desaprovam abertamente o artigo do camarada Brik publicado no número 4 de *Novy Lef*, consagrado ao filme *O Décimo Primeiro Ano*.

Este artigo, sofismando o estudo do próprio filme, tem como objectivo forjar e difundir boatos sem fundamento, visando somente ocultar uma autêntica apresentação do método do Kino-Glaz, e do método de filmagem planificado e da organização planificada dos factos fixados na película.

Nós vemos nesta tentativa de deformação de uma série de teses do Kino-Glaz três pontos assinaláveis:

Primeira deformação: A tentativa de apresentar a negação pelo Kino-Glaz do argumento habitualmente representado (aplicado ao filme não representado) como uma recusa de princípio, pelo grupo, do trabalho planificado.

⁽³⁾ A carta não foi publicada.

Entretanto, um estudo atento do problema tratado precedeu e precede cada trabalho do Kino-Glaz (especialmente o trabalho feito em *O Décimo Primeiro Ano*); ele é seguido da composição e da elaboração de um plano temático pormenorizado que é examinado e corrigido simultaneamente por nós e pelos seguintes organismos: serviço de produção, conselho artístico, direcção e, finalmente, comité superior do repertório.

Além disso, são ainda elaborados um calendário de trabalho e também um orçamento pormenorizado. Em resumo, todas as condições exigidas pelo trabalho são cumpridas.

Segunda deformação: Vertov, ao recusar o argumento, «tentaria substituí-lo por legendas». Isto é verdadeiro ou falso? Pois bem, não é! É mais uma vez um engano. Novamente se trata de induzir o leitor e o espectador em erro.

O camarada Brik sabe perfeitamente que a montagem de um filme Kino-Glaz (pelo menos é o caso de *O Décimo Primeiro Ano*) efectuou-se sem qualquer ajuda e com a ausência total de legendas.

O filme foi construído visualmente, foi escrito directamente por pedaços, por planos, e somente na montagem final é que se inseriram algumas legendas breves com o sentido de palavras de ordem. (Pelo seu número reduzido de legendas. *O Décimo Primeiro Ano* passa por ser um filme recorde na URSS tanto no aspecto do cinema representado como no do cinema não-representado.)

O problema das legendas nos diversos géneros de filmes correspondendo às várias épocas do Kino-Glaz exigiria um artigo especial a fim de a questão ser completamente esclarecida.

Aguardando tal oportunidade, oporemos ao duvidoso ataque do camarada Brik a opinião do camarada Chutko, que chega a conclusões completamente opostas a propósito deste problema:

«Concede-se muito pouco espaço às legendas em *O Décimo Primeiro Ano* (a sua modesta função é igualmente expressa pela sua realização gráfica) de tal maneira que a legenda pode ser eliminada sem que a força criadora do filme seja diminuída em qualquer aspecto.

Pelo seu papel específico e pela sua significação prática, uma legenda numa obra cinematográfica verdadeira (e *O Décimo Primeiro Ano* passa por tal) tem a mesma função que a citação extraída de *Timão de Atenas*, acerca do ouro, em *O Capital*, de Karl Marx, quando procedeu à análise do dinheiro. Para dizer a verdade, na sua maioria, as legendas são precisamente dessas citações que, num livro, devido à paginação, poderiam passar como texto.» (*Kinofront*, n.º 2, Fevereiro de 1928.)

Terceira deformação: A suposição impertinente de Brik (apresentada como um facto) segundo a qual o operador de *O Décimo Primeiro Ano* — que realizou o seu filme não para além do círculo polar mas sob a direcção imediata do autor — não sabia o que filmava nem qual o seu objectivo.

Esta «afirmação» insensata, dirigida pessoalmente contra o chefe do grupo Kino-Glaz, acrescentada dos elogios vertidos sobre o operador do filme, deve ser encarada como uma tentativa para insurgir os elementos do grupo uns contra os outros a fim de o desagregar.

Deste modo, acumulando deformação sobre deformação, o honorável crítico mistura astuciosamente o leitor e o espectador e, finalmente, enreda-se ele próprio, não se lembrando sequer que critica não o método e a prática do Kino-Glaz mas crítica as suas elucubrações, uma espécie de Kino-Glaz à maneira de Brik, que não existe na realidade.

Pela presente carta, os trabalhadores do grupo Kino-Glaz de Kiev tentam pôr ponto final num debate inútil feito com intrigas e boatos

visando o Kino-Glaz e convidam os camaradas a rever, através de uma crítica séria, os elementos da discussão — os nossos artigos e as nossas obras cinematográficas — criticando os valores reais e não os imaginários.

Dziga Vertov, M. Kaufman, E. Svilova

(É necessário reparar que Vertov e os seus camaradas, vítimas de perseguições injustas por parte do pessoal da Sovkino, interpretaram a crítica de O. M. Brik com um nervosismo supérfluo. É pouco provável que tivessem razão de falar do seu «ataque duvidoso». Para dizer a verdade, Brik tinha evocado principalmente os erros do filme, mas não o fizera com tacto. De qualquer modo, procedeu ainda de forma pior na demolição de *Outubro*, de Eisenstein, a que se entregou no mesmo artigo.)

Nesse mesmo ano, Vertov recorreu mais uma vez a mim através de uma carta:

Kiev,
8/XI — 28

Caro camarada Fevralski,

Peço-lhe para fazer tudo o que puder a fim de publicar num dos próximos números do *Pravda* a declaração anexa. Da publicação ou não desta declaração depende a própria existência do filme que estou a concluir. O filme *O Homem da Câmara de Filmar* é uma obra experimental e, a este respeito, pode ser incompreendido de imediato e retirado desde os primeiros dias que se seguirão à conclusão da montagem pelo autor. Eis o motivo porque tenho pressa de publicar esta declaração liminar e explicativa. Ficar-lhe-ei reconhecido se puder enviar-me um telegrama expresso (pago por mim, evidentemente) acerca da possibilidade e da data de publicação da declaração. Uma ou outra resposta facilitará as minhas futuras actividades.

Saudações fraternais.
Dziga Vertov

Antes da publicação é melhor não a mostrar senão a quem for indispensável dar conhecimento. D. V.

A «declaração» de que falava Vertov era a seguinte:

O Homem da Câmara de Filmar, cine-escritura absoluta e Radio-Glaz.

(Declaração do autor.)

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* apresenta-se como
ENSAIO DE TRANSPOSIÇÃO
CINEMATOGRAFICA

dos fenómenos visíveis

SEM INCLUSÃO DE LEGENDAS

(filme sem legendas),

SEM INCLUSÃO DE ARGUMENTO

(filme sem argumento),

SEM INCLUSÃO DE TEATRO

(filme sem actores, sem cenários, etc.)

Este novo trabalho experimental do Kino-Glaz é centrado na criação de uma linguagem autenticamente internacional do cinema — a CINE-ESCRITURA ABSOLUTA — na base da sua total separação com a linguagem do teatro e da literatura.

Por outro lado, *O Homem da Câmara de Filmar*, tal como *O Décimo Primeiro Ano*, está já muito próximo desse período do Radio-Glaz que os *pravdisty* apresentam como a etapa seguinte do desenvolvimento da cinematografia não representada.

Já nas suas primeiras declarações relativas ao futuro cinema sonoro, ainda não inventado nessa época, os *Kinoki* (hoje *Radioki*) tinham definido a sua via como via do Kino-Glaz ao Radio-Glaz, isto é, ao Kino-Glaz audível e transmissível pela rádio.

O artigo Radio-Glaz (meu artigo — D. V.), inserido há alguns anos no *Pravda* sob o título «Kino-Pravda e Radio-Pravda»⁽⁴⁾, fala, a propósito do Radio-Glaz, da abolição da distância entre indivíduos, da possibilidade oferecida aos operários do mundo inteiro, não apenas de se verem mas, ao mesmo tempo, de se compreenderem entre si.

A declaração dos *Kinoki* acerca do Radio-Glaz tinha, no seu tempo, sido ardentemente comentada na imprensa. Recordo-me do grande artigo do camarada Fevral'ski *As Tendências da Arte e o «Radio-Glaz»*⁽⁵⁾. Recordo-me do efémero jornal *Rádio* especialmente consagrado ao Radio-Glaz.

Ao fim de algum tempo, o problema do Radio-Glaz deixou de despertar a atenção como problema relevante de um futuro longínquo.

Todavia, os *Kino-Glazovisty* não se limitavam a lutar contra o cinema não representado, tendo-se preparado ao mesmo tempo, dos pés à cabeça, ao encontro da etapa aguardada pelos *Kinok* através de um trabalho sobre o plano do Radio-Glaz, sobre o plano do cinema sonoro não representado.

Já em *A Sexta Parte do Mundo* as legendas foram substituídas por uma palavra de ordem sonora actuando em contraponto. *O Décimo Primeiro Ano* foi elaborado como uma obra cinematográfica visível e audível, isto é, não montado apenas em função do visual mas ainda em função do sonoro.

Deste modo, os trabalhos teóricos e práticos dos *Kinoki-Radioki* (diferentes, em virtude da filmagem de improviso, da cinematografia representada) definiram as suas possibilidades técnicas e, desde sempre, aguardavam a sua base técnica, em atraso (em relação ao Kino-Glaz) do cinema sonoro e da televisão.

As últimas invenções técnicas neste domínio colocam entre as mãos dos partidários e dos trabalhadores do Radio-Glaz, isto é, entre as mãos dos partidários e dos trabalhadores da cine-escritura documentária sonora, a arma mais poderosa que seja na luta por um Outubro não representado⁽⁶⁾.

⁽⁴⁾ *Pravda*, de 16 de Julho de 1925.

⁽⁵⁾ *A Jovem Guarda*, n.º 7, 1925.

⁽⁶⁾ Vertov pensava numa cinematografia revolucionária sem actores.

De uma montagem de factos visíveis e fixados na película (Kino-Glaz) a uma montagem de factos visíveis-audíveis, transmissíveis pelo rádio (Radio-Glaz).

A uma montagem dos factos simultaneamente visíveis — audíveis — palpáveis — respiráveis, etc.,

a uma filmagem de improviso dos pensamentos humanos e, finalmente, —

a uma grandiosa tentativa de organização directa dos pensamentos (e, por consequência, das acções) de toda a humanidade —

tais são as perspectivas técnicas do Kino-Glaz despertado para a vida por Outubro.

Kiev, 6/XI/1928

Dziga Vertov

Neste artigo de Vertov, como em muitos outros, não é difícil detectar desvios esquerdistas. E aqui novamente, como nos seus outros trabalhos, estamos perante *um núcleo são num invólucro doente*.

Mestre reconhecido, ele tinha evidentemente o direito de realizar esta experiência: um filme sem legendas. Provavelmente não convinha publicar a este respeito qualquer coisa sob a forma de uma declaração. Contudo, nos trabalhos seguintes de Vertov as legendas apareceram novamente — mesmo nos seus filmes sonoros. Claro que era fecundo procurar *formas de expressão especiais baseadas na própria arte cinematográfica e que nenhum outro meio pode substituir*, para utilizar as palavras de Maiakovski no artigo «Socorro!» Entretanto, a propósito da *cine-escritura absoluta*, era inútil proclamar *a sua total separação com a linguagem do teatro e da literatura*. Nada disso ocorreu na prática criadora de Vertov. Em *A Sexta Parte do Mundo*, as legendas, associadas entre elas e combinadas com os planos, formaram um poema original através de diversas figuras de retórica. Depois, Vertov desenvolveu estes princípios noutros filmes seus, especialmente em *Três Cantos sobre Lenine* (1934) — filme no qual a influência da poética de Maiakovski se faz sentir nitidamente. É interessante poder igualmente notar que a concepção de *O Homem da Câmara de Filmar* tem pontos comuns com o argumento de Maiakovski *Como Está Você?*

No que se refere ao teatro, tão energicamente negado pelo realizador, lembro-me como Vertov, frequentando os espectáculos do Teatro Meyerhold com grande interesse, dizia muito bem deles, comentando-os no intervalo de uma peça (isto passou-se em 1927 ou em 1928); apresentei-o, a seu pedido, a Meyerhold (precisamente na época em que tinham sido publicados na revista de Meyerhold *Cartaz TIM* algumas críticas favoráveis aos trabalhos de Vertov).

Deste modo, esta negação estava longe de ser absoluta. E, mais tarde, Vertov renunciou aos seus ataques contra as outras artes e contra o cinema artístico. Ele compreendia que para estabelecer e defender nas discussões a sua tendência de criação artística não era absolutamente necessário subverter as outras. Os *pecados da juventude* desapareciam pouco a pouco.

Vertov era um artista voltado para o futuro. As suas concepções criadoras ligadas ao Kino-Glaz antecipavam numa certa medida o futuro desenvolvimento do cinema sonoro e da televisão (embora não faça menção da televisão: ela era, entre nós, praticamente desconhecida nessa época).

Além disso, ele mostrava-se por vezes contundente: as suas afirmações acerca da *montagem dos factos simultaneamente visíveis — audíveis — palpáveis — respiráveis*, etc., eram o resultado de um espírito malicioso. O poeta do ecrã erguia uma mão tão larga que perdia o sentimento da realidade.

Sob um outro aspecto, o seu artigo representava um atraso. Penso na maneira exaltada e grandiloquente, próxima do estilo dos manifestos e das declarações de certos grupos da *intelligentsia* artística, em busca de novos caminhos na arte. O que era admissível na primeira metade dos anos 20 tornava-se arcaico no fim da década. E isso prejudicava a compreensão do artigo.

Conservei em minha casa o esboço da resposta a dar à carta de Vertov de 6 de Novembro. Através de V. S. Popov-Dubovskoi (que dirigia o departamento cultural do *Pravda*), avisei Vertov que eu tomara conhecimento do seu artigo e afirmava-lhe que, sob esta forma, ele não passaria porque estava escrito numa linguagem muito complicada. Recomendava eu a Vertov para refazer o seu artigo, tornando-o mais acessível.

Ele respondeu-me imediatamente:

Kiev, 18/XI — 28

Caro camarada Fevral'ski,

Todas as indicações de Popov-Dubovskoi, assim como as vossas, são perfeitamente justas. Efectivamente tenho o hábito de utilizar demasiadamente as definições e as fórmulas preenchidas com neologismos. Redigi esta declaração para o *Pravda* como o teria feito para especialistas de cinema. Quando tiver oportunidade, refarei um pouco essa declaração. Entretanto, por motivos urgentes, limitar-me-ei a pedir-lhe para inserir esta nota liminar. Se nela houver qualquer coisa obscura não deixe de a corrigir ou de a completar, em suma, faça tudo o que for necessário a fim de que ela apareça o mais rapidamente possível.

Se num clima de desvios direitistas na arte eu conseguir, apesar de tudo, conservar intacta a minha experiência esquerdista — o fim da nota será atingido.

Em anexo envio a nota.

Saudações fraternais.
Dziga Vertov

P.S. É possível que o principal combate a travar esteja ligado à minha recusa das legendas. D.V.

A nota anexa à carta foi publicada, ainda que de forma resumida. Apareceu no *Pravda*, no dia 1 de Dezembro de 1928, sob o título *O Homem da Câmara de Filmar*.

E quando o filme de Vertov se estreou nos cinemas, foi altamente apreciado pelo jornal, ao mesmo nível dos outros trabalhos do realizador.

O apoio do órgão central do nosso Partido, nesses dias difíceis para Dziga Vertov, reveste uma significação particular. Vertov pensava nele frequentemente de forma reconhecida. No artigo *Kino-Pravda*, por exemplo, publicado na revista *Sovietskoie Kino*, em 1934, ele opôs a seriedade das apreciações do *Pravda*, e a atenção prestada às suas pesquisas, às intervenções superficiais e (ainda que isso pareça estranho) muito menos qualificadas, que *Cine-Gazeta* e outras revistas de cinema dos anos 20 tinham publicado sobre os seus filmes.

A crítica das suas películas feita de forma favorável, consequente e fundada sobre princípios, o apoio concedido às suas experiências inovadoras, a atenção prestada ao seu trabalho — tudo isto Vertov sentia prazer em reencontrar nas páginas do *Pravda*, vendo nelas a expressão das ideias sociais de vanguarda, o reconhecimento e a aprovação desta actividade à qual consagrara toda a sua vida.

A. Fevral'ski, *Iskusstvo Art Kino*, n.º 12, Dezembro de 1965.

OPINIÕES CRÍTICAS

PEQUENO MUNDO DESCONHECIDO

A procura do *estilo cinematográfico puro*, não literário, induziu os realizadores não somente a viajarem com a câmara de filmar em lugares desconhecidos e longínquos, mas também a olharem em redor de si e a penetrarem nos *aspectos ignorados das coisas mais comuns e próximas de nós*. O primeiro realizador que empreendeu a viagem no pequeno mundo desconhecido foi o russo Dziga Vertov: ele procurava investigar com o *olho* da câmara de filmar as pequenas cenas de cada dia, aquelas a que não se presta atenção. Deve observar-se porém que estas moléculas de vida adquirem significado quando as isolamos no primeiro plano, constringindo-as num determinado quadro e, graças a tal quadro, lhe damos uma forma.

As pequenas cenas não são reconstituídas. Representam uma realidade que descobrimos como se a fotografássemos através do buraco de uma fechadura: um rapaz que brinca, dois namorados que se beijam, um motorista que discute, um velho que dorme num banco. Não sabem que estão a ser filmados. O interesse destas imagens reside no facto de serem absolutamente plausíveis: a consciência de penetrar num mundo proibido, de colher palavras pronunciadas a meia voz dá uma estranha e picante sugestão. Estes fragmentos de *realidade* poderão ser reunidos mais tarde e revelar a *verdade* que o realizador deseja exprimir. Em tal caso, a montagem tem uma função poética, dizendo aos espectadores: *Olhem, esta é a vida*.

Os filmes compostos com estas imagens reais absolutamente autênticas são os mais sugestivos. Não têm uma *história* mas possuem uma figura central, um *protagonista*. Um protagonista não visível, pois é *ele próprio*, o realizador, que vê com o *olho cinematográfico*. Mas tudo aquilo que ele vê trai a sua presença,

a sua subjectividade, pois embora seja espontânea pode parecer a realidade reproduzida. Aquilo que ele vê e nos apresenta caracteriza e respeita a sua personalidade, pois ele vê e reproduz *aquela* própria realidade e não outra. A sucessão e o ritmo da montagem, os próprios enquadramentos não são senão a imagem da sua personalidade. O artista aparentemente abandona-se ao fluxo das impressões objectivas sem procurar as conexões que se interpõem entre elas, mas na realidade *elas próprias representam a conexão*. O princípio criativo reside na sua subjectividade. Por mais fiéis que possam ser à realidade, as suas imagens representam e representarão sempre um mundo *eleito*, o *seu mundo*. Estes filmes *realistas* são a forma mais subjectiva da arte cinematográfica. Uma forma, acrescentaremos, que tem todas as possibilidades de se tornar um dos aspectos mais significativos, fecundos e *filmicos* da futura lírica cinematográfica.

Béla Balázs, *Il Film — Evoluzione ed Essenza di Un'Arte Nuova*, Einaudi Editore, Turim, 1952.

A MONTAGEM EM SI

Sem dúvida que se pode considerar Dziga Vertov (de seu verdadeiro nome Denis Kaufmann) como o homem que mais influência teve em todo o cinema soviético; basta pensar no que lhe deve o seu discípulo Eisenstein, até mesmo nos pontos em que ambos divergiram profundamente. Foi ele quem lançou as bases de um objectivismo mecanicista, segundo o qual a câmara como *olho mecânico* é a melhor garantia de captação da verdade objectiva, desenvolvendo igualmente, o tema da *montagem em si*, sem planificação, nem estúdios, nem actores.

António de Macedo, *A Evolução Estética do Cinema*, Clube Bibliográfico Editex, Lda., tomo II, Lisboa, 1960.

O DOMÍNIO MAIS INEXPLORADO DO CINEMA

Foi o exemplo soviético todavia que provocou o nascimento da escola documentarista britânica e que determinou as suas concepções teóricas e práticas. A famosa fórmula de Grierson ao definir o documentário como uma interpretação criadora da realidade e a sua tese segundo a qual a representação do trabalho do homem é a única fonte da poesia no cinema, foram inspiradas por Eisenstein, por Pudovkin, por Dziga Vertov e por Viktor Turine. Foi um exemplo entre muitos outros da influên-

cia progressista que a arte socialista exerceu nos artistas mais avançados do Ocidente.

Dziga Vertov não foi um génio incompreendido, desconhecido na época em que viveu, apreciado após a sua morte (que ocorreu em 1954). A sua evolução artística é inseparável da evolução do cinema soviético. Mas o estudo dos seus trabalhos, dos seus métodos, das suas experiências, continua a ser da mais elevada importância prática tanto para o presente como para o futuro do documentário. E aquilo que Dziga Vertov escreveu acerca do seu trabalho nada perdeu de actualidade.

O domínio no qual trabalho é o mais inexplorado do cinema. O caminho que eu sigo exige no plano da organização, da técnica, da vida, etc., esforços inumanos. É o caminho mais ingrato. Acreditem-me, ele é bem duro. Espero no entanto alcançar um dia a vitória do realismo sobre o formalismo e o naturalismo, e tornar-me um poeta que possa ser escutado não por algumas pessoas mas por milhões.

*Não é fácil dizer a verdade.
Mas a verdade é simples.*

N. P. Abramov, *Dziga Vertov; Premier Plan*, vol. 35, Serdoc, Lyon, 1965.

OBRAS CAPAZES DE ENTUSIASMAR

Dziga Vertov morreu novo, com cinquenta e oito anos, a 12 de Fevereiro de 1954. Até ao último dia, conservou o seu ardor inspirado, o seu rigor irredutível. Até ao fim lutou pela sua arte: *A arte dos jardineiros audaciosos, a arte dos inventores e não dos adquiridores, a arte daqueles que cavam o túnel, não daqueles que passeiam ao longo da estrada construída*. Intransigente, fanático de uma ideia, Dziga Vertov, de quem se dizia *ser de uma ousadia farpada e sentimental como Robespierre*, queria, segundo as suas próprias palavras, *ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial... Ouvir rebentar os velhos ossos do quotidiano sob a imprensa da revolução, observar o ímpeto do jovem organismo soviético*. Ele realizou tudo isso. E continua a inspirar aqueles que, como ele, *têm como única tradição o desejo de criar obras capazes de entusiasmar, de encher de alegria, de fazer chorar, ou melhor, de revoltar, de indignar* (1).

(1) *Bravo, Kronika!*, de K. Khersonsky.

O cinema-verdade de Dziga Vertov — verdade passada pelo caudinho da sua emoção poética, verdade intensamente emocional, apaixonada, actuante — continua a viver no mundo inteiro.

Luda e Jean Schnitzer, *Dziga Vertov; Anthologie du Cinéma*, t. 4, Éditions L'Avant-Scène, Paris, 1968.

UMA FIGURA VITAL

Até há poucos anos, Dziga Vertov mal se lobiava na imponente sombra colectiva de Kuleshov, Pudovkin, Dovjenco e Eisenstein. Esde os anos 20, críticos e historiadores, tenderam, um tanto inconscientemente, a considerar Vertov como um Lumière russo passivamente registando a realidade ou então como um formalista monomaniaco. Em França, os partidários de Eisenstein apressaram-se a atacar Vertov por falta de invenção estilística: Jean Mitry, acreditando que a objectividade da câmara seria uma agradável ficção, afirmou que Vertov recusava *compor a realidade perante a câmara de filmar*, e Léon Moussinac declarou em 1928 que *Vertov substitui a realidade em si por um sentimento acerca da realidade*. Por outro lado, os discípulos britânicos de Eisenstein consideraram Vertov *um austero fanático... obcecado com a forma* (Thorold Dickinson) e, apesar da sua *virtuosidade*, ele encontrava-se *um tanto fora da moda* (Paul Rotha, 1930).

Tais veredictos, embora reconhecendo inconscientemente o potencial básico da estética de Vertov, mal prestavam justiça a um cineasta que parece, para a nossa actual perspectiva, uma figura vital embora excêntrica. Hoje é claro que os turbulentos manifestos, teorias, e filmes de Vertov eram uma parte essencial da explosão criativa que lançou o cinema soviético dos anos 20 para uma notoriedade mundial. Além disso, o homem que modelou a expressão e o conceito de *cinéma-vérité* e que em 1923 profetizou a televisão e os meios de comunicação de massa dificilmente pode ser considerado *fora da moda*. Quando Leacock fala de *câmara viva* e Godard cita Vertov em *Le Vent de l'Est*, ficamos conscientes da modernidade de um teórico e de um cineasta cuja herança crítica foi relegada para a condição de um flamejante fanático. Não somente a carreira de Vertov simboliza as aspirações, as energias e a eventual derrota da vanguarda soviética como a sua obra continua a ser de importância capital para o conjunto da história do cinema.

David Bordwell, *Dziga Vertov — An Introduction; Film Comment*, vol. 8, n. 1, Nova Iorque, 1972.

VINCULAÇÃO NO ESTRANGEIRO

A fama de Vertov cresceu depois da sua morte. Nas análises sobre os grandes realizadores soviéticos do período do mudo, o seu nome aparece citado inevitavelmente junto aos de Pudovkin, Eisenstein, Kozintsev, Kuleshov e, principalmente, Esfir Schub, que foi a grande compiladora de material documental e exploradora da história nos arquivos do cinema. Mas Vertov transcendeu-os de outro modo, quer tenha sido pela vinculação entre a sua obra e as diversas escolas documentaristas estrangeiras (até ao cinema-verdade que alcançou certa voga cerca de 1960), quer tenha sido pelo carácter experimental e vanguardista, que o vincula aos seus contemporâneos de outros países (a *Entr'Acte*, de René Clair, 1924, por exemplo) ou, por outro lado, às audácias mais modernas de Godard e de alguns dos participantes da Nova Vaga.

H. Alsina Thevenet, Prefácio para *Artículos, Proyectos y Diarios de Trabajo*, de Dziga Vertov. Ediciones de de la Flor, Buenos Aires, 1974.

INTERVENÇÃO ACTIVA

Dziga Vertov foi um inovador, um descobridor de novos caminhos da cinematografia. Vertov pertenceu à ala esquerda, digamos radical, da literatura, ao grupo dos esquerdistas da *Lef* de Maiakovski, mas na sua época de maturidade reviu a sua posição e ele próprio considerava-a como uma espécie de pecado juvenil. Independentemente das suas declarações daquele tempo, Vertov aplicava o princípio da intervenção activa na vida e do reflexo da verdade — sendo estas as tendências fundamentais da arte cinematográfica de Dziga Vertov.

Na prática, Vertov pagava certo tributo ao entusiasmo pelo formalismo, mas estas formas nunca foram um obstáculo para a sua tendência fundamental de reflectir a verdade e de ter sido um inovador da cinematografia.

Os primeiros filmes de Vertov consistiram na busca de novas formas de expressão através da montagem e de métodos de filmagem, com recursos muito audaciosos e pesquisas audaciosas com a câmara na mão.

Até surgir Vertov filmava-se de frente em planos de conjunto. Eram estes os cânones da cinematografia. Com Vertov e os seus companheiros de trabalho, os seus partidários, como Kaufmann e outros, mudaram a técnica, colocando a câmara em

movimento, filmando num comboio em marcha, elevando-a numa grua ou colocando-a ao nível do solo, isto é, faziam mover a câmara e registavam o movimento. Depois, as inovações obtidas na filmagem continuavam na mesa de montagem.

Se nas declarações de Vertov havia uma certa ingenuidade, no seu trabalho ele proclamava a morte do cinema de interpretação artística. Chamava aos estúdios cinematográficos fábricas de caretas de actores, afirmando-se contrário a tudo isso, mas, na prática, a sua arte cinematográfica prestou um grande serviço ao desenvolvimento do cinema, exercendo grande influência na cinematografia mundial. Inclusivamente, Eisenstein disse posteriormente que os trabalhos de Vertov e dos cinematografistas da primeira época tinham exercido uma grande influência no seu próprio trabalho.

Roman Karmen. *Entrevista: Karmen, Chkcheidze, Vertinskaya*, por Brogno, Elbert, Sanjurjo. *Nuevo Film*, n.º 2, primeiro trimestre de 1968, Montevideo.

GLOSSÁRIO

Agit-Ki — O mesmo que *Agit-Kino*.

Agit-Kino — Cinema de curta-metragem, de carácter panfletário, de agitação e de propaganda, realizado em plena rua sem o mínimo artifício, conheceu grande voga de 1918 a 1921, sendo de destacar nesta actividade o cineasta Vladimir Gardin.

Agit-Prop — Departamento de Agitação e Propaganda do Partido Comunista da URSS, tendo cessado a sua actividade em 1930. A expressão define igualmente a acção de agitação e propaganda junto das massas trabalhadoras.

ARRK — *Assotziatzia Rabotnikov Revolutzionnoi Kinematografi* — Associação dos Trabalhadores da Cinematografia Revolucionária funcionou activamente de 1930 a 1934 produzindo uma infinidade de curtas-metragens de agitação e propaganda considerando como acção fundamental a ilustração de teses.

FEKS — *Fabrika Eksentritcheskogo Aktera* — Fábrica do Actor Excêntrico, organismo fundado e dirigido por Grigori Kozintzev e Leonid Trauberg em 9 de Julho de 1922, com a colaboração de Eisenstein, Serguei Krijijsky e Foregger, sendo o seu objectivo acentuar a função do actor despersonalizado, do argumento, do cenário, orientando a encenação no sentido dos efeitos cómicos e burlescos.

GIK — *Gossudartsvenny Institut Kinematografi* — Instituto Cinematográfico do Estado.

Goskino — Cinema do Estado, organismo fundado em 1922 e que cessou as suas actividades em 1924.

Gostorg — Commissariado do Povo para o Comércio Externo.

Kinocococ — Nome depreciativo dos *Kinoks* aplicado por alguns dos seus adversários.

Kino-Front — Revista cinematográfica publicada nos anos 20.

GLOSSÁRIO

Kino-Glaz — Cine-Olho.

Kino-Glazovisty — Trabalhadores do *Kino-Glaz*.

Kinok — Abreviatura de *Kino-Oko*, Cine-Olho, movimento cinematográfico criado por Vertov.

Kinoki — Plural de *Kinok*, trabalhadores cinematográficos do *Kino-Pravda*.

Kinoko — Variante de *Kino-Glaz*, trabalhador do *Kino-Glaz*.

Kinoks — Plural de *Kinok*, trabalhadores do *Kino-Pravda*.

Kino-Komitet — Comité Cinematográfico, organismo fundado logo após a Revolução de Outubro.

Kino-Nedelia — Cine-Semanal, jornal de actualidades cinematográficas.

Kino-Pravda — Cine-Verdade, Cinema-Verdade, jornal de actualidades cinematográficas.

Kino-Pravdisty — Trabalhadores do *Kino-Pravda*.

Kolkoze — Granja colectiva pertencente ao Estado soviético.

Kultkino — Departamento de produção cinematográfica da *Goskino* e, posteriormente, da *Sovkino*, dirigido por Vertov para a produção das experiências dos *Kinoki*.

Lef — *Levyi Front Iskusstva* — Frente Esquerda da Arte, tendo a palavra Esquerda a conotação de Vanguarda, revista orientada por Maiakovski, Vertov, Eisenstein, Shub, Kosintsev, Kulechov, etc., publicada de 1923 a 1930.

Mejrabpomfilm — Departamento de Cinema do Socorro Operário Internacional, sociedade produtora dependente da *Sovkino*.

Mostorg — Direcção do Comércio de Retalho de Moscovo.

Narkompros — Commissariado do Povo para a Instrução Pública, organismo existente logo a seguir à Revolução de Outubro.

NEP — *Novaia Ekonomiticheskaia Politika* — Nova Política Económica, legislação aplicada à economia soviética por Lenine em 1921 com larga abertura para o comércio privado.

Nepman — Novo rico da época da NEP.

Proletkult — *Proletarskaia Kultura* — Cultura Proletária, organização fundada em 1917, a que estiveram ligados, entre outros, Eisenstein e Meyerhold, cessando a sua actividade em 1932.

Pud — Unidade de peso usada na Rússia, equivalente a 16,380 quilogramas.

Radio-Glaz — Rádio-Olho, extensão do *Kino-Pravda* à rádio.

- Radioki* — Trabalhadores do *Radio-Kino-Pravda*.
- Radio-Kino-Okó* — Rádio-Cine-Olho, movimento do Cine-Olho aplicado à rádio.
- Rev-Voi-Soviet* — Soviete da Guerra Revolucionária.
- RAPP* — *Rossiyskaia Assotziatziá Proletarskikh Pissatelei* — Associação Russa dos Escritores Proletários, organismo que defendia o princípio de que o homem vivo devia ser mostrado sem convencionalismos, exercendo vigilância em relação ao divisionismo por parte de artistas com forte personalidade individual, como Maiakovski, Eisenstein e Dovjenko, tendo exercido actividade de 1925 a 1932.
- ROSTA* — *Rossiyskoie Telegrafnoie Aguentstvo* — Agência Telegráfica Russa especializada na propagação de palavras de ordem através do cinema e do cartaz, tendo sido Maiakovski um dos seus colaboradores, dando origem à Agência Tass.
- Soiuzkinokhronika* — Crónica Cinematográfica da União Soviética, produtora de jornais de actualidades.
- Soviet Troikh* — Conselho dos Três, grupo cinematográfico constituído em 1922 por Vertov, Elisabeta Svilova e Mikhail Kaufman.
- Sovkino* — Cinema dos Sovietes, sociedade fotocinematográfica soviética dedicada à exportação e importação de filmes, fundada em 1924, substituindo, nesta data, todos os organismos relacionados com o cinema.
- Starosta* — Deão, chefe de uma aldeia, de um país ou de uma comunidade.
- Tim* — Teatro dirigido por Meyerhold.
- VFKO* — Comité Pan-Soviético de Fotografia e de Cinema.
- VGIK* — *Vsesoiuznyi Gossudarstvennyi Institut Kinematografi* — Instituto Cinematográfico de Estado da União Soviética.
- VTSIK* — Comité Central Executivo do Cinema.
- VUFKU* — Comité Fotocinematográfico da Ucrânia, com sede em Kiev, ligada ao Comissariado de Instrução Pública.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIAS

- Abramov, N. P. — *Dziga Wertov, Publizist und Poet des Dokumentarfilms*; Herman Herling Haus, Berlim, RDA, 1960.
- Abramov, N. P. — *Dziga Vertov*; Academia de Ciências da URSS, Moscovo, 1962.
- Abramov, N. P. — *Dziga Vertov*; prefácio de Mario Verdone, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1962.
- Abramov, N. P. — *Dziga Vertov*; *Premier Plan*, número 35, Lyon, 1965.
- Navrátil, Antonín — *Materiály k Dejinám Dokumentárního Filmu — I — Dziga Vertov*; Statní Pedagogické Nakladatelství, Praga, 1966.
- Navrátil, Antonín — *Dziga Vertov — Revolucionar Dokumentárního Filmu*; CS Filmovy Ústav, Praga, 1974.
- Sadoul, Georges — *El Cine de Dziga Vertov*; Cine Club Era, México, 1973.
- Sadoul, Georges — *Dziga Vertov*; prefácio de Jean Rouch, Éditions Champ Libre, Paris, 1971.
- Schnitzer, Luda e Jean — *Dziga Vertov*; *Anthologie du Cinéma*, tomo 4, Éditions L'Avant-Scène, Paris, 1968.
- Vertov, Dziga — *Articles, Journaux, Projets*; Union Générale d'Éditions, Paris, 1972.
- Vertov — *Artículos, Proyectos y Diarios de Trabajo*; prefácio de H. Alsina Thevenet, Ediciones de la Flor, Buenos Ayres, 1974.
- Vertov, Dziga — *El Cine-Ojo — Textos y Manifiestos*; Editorial Fundamentos, Madrid, 1973.
- Vertov, Dziga — *Iz Istorij Kino — Materialy i Dokumenty*; Academia de Ciências da URSS, Moscovo, 1959.
- Vertov, Dziga — *Memorias de Un Cineasta Bolchevique*, Editorial Labor, Barcelona, 1974.