

A roda gira (na história e no cinema): Vertov, o contexto político e o cinema soviético dos anos 20¹

Paulo Roberto Figueira Leal²
Laura Pequeno³

Resumo:

O presente artigo sistematiza passagens marcantes do cinema soviético nos anos 20 e descreve suas relações com o contexto político, buscando assim apresentar motivações e consequências ideológicas que se expressam na obra de Dziga Vertov. Ao analisar a trajetória do diretor e a presença do Estado Soviético na produção cinematográfica, realça-se o cinema como arma de luta a favor do socialismo, como defendia Vertov, e a experimentação formal como marca de uma época.

Palavras-chave: cinema soviético, Dziga Vertov, construtivismo.

Abstract: The present article organizes remarkable moments of the Soviet cinema in the 1920s and describes its relations within the political context, thus presenting ideological motivations and consequences expressed in Dziga Vertov's works. The cinema as weapon to fight in favor of Socialism, as defended by Vertov, and the formal experimentation as the mark of an era, are highlighted when the director's trajectory and the presence of the Soviet State in the cinematographic production are analyzed.

Keywords: Soviet cinema, Dziga Vertov, constructivism.

¹ Este trabalho é resultado da pesquisa *Um homem com uma câmera: um filme didático*, financiada pelo CNPq e Fapemig, com participação dos docentes Carlos Pernisa Júnior, Nilson Alvarenga e Paulo Roberto Figueira Leal.

² Paulo Roberto Figueira Leal, doutor e mestre em Ciência Política pelo IUPERJ, jornalista pela UFRJ. Professor do programa de mestrado e da graduação em Comunicação da UFJF. Autor dos livros *Identidades políticas e personagens televisivos* (Editora Corifeu, 2007), *O PT e o dilema da representação política* (Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2005) e *Os debates petistas no final dos anos 90* (Editora Sotese, 2004). E-mail: pabeto.figueira@uol.com.br

³ Laura Aparecida Pequeno da Rocha, graduanda em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: lauritapequena@hotmail.com

Introdução

O cinema – a nova mídia que se popularizava e encantava o mundo no início do século XX - teve na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) uma história associada ao contexto político da própria Revolução Bolchevique. A indústria do filme foi profundamente impactada pelo sistema que se implantou naquele país e que financiava a produção cinematográfica com objetivos também políticos: supunha-se estar ali uma ferramenta fundamental para a batalha e para a educação ideológicas.

Vários artistas do período, entusiasmados com as possibilidades estéticas e sociais revolucionárias que se processavam então, engajaram-se na produção cultural como arma a favor do socialismo. Muitos deles puderam criar e experimentar novas formas de se pensar e de se fazer cinema.

Experiências pioneiras como as de Kulechov, Pudovkin e Eisenstein, por exemplo, ampliaram as potencialidades cinematográficas, num período marcado por inovações (e, obviamente, por contradições e oscilações das relações entre o regime e seus porta-vozes no movimento cinematográfico). Mas talvez ninguém melhor do que Dziga Vertov⁴ tenha representado um espírito de criação e de busca pelo novo que caracterizou o período.

Ao analisar a evolução, naquela década, de uma cinematografia que sofreu com a inicial falta de equipamentos e material do começo da Revolução (apesar de ser um momento altamente produtivo em termos de criação artística), que se beneficiou com uma era de facilidades econômicas concedidas no período da Nova Política Econômica (NEP) e estagnou-se com a posterior diminuição de horizontes estéticos e de experimentação diante do fechamento do próprio regime, pretende-se aqui descrever o pano de fundo contextual no qual Vertov inscreveu seu nome na história do cinema mundial.

O papel estratégico do cinema como arma ideológica

Os bolcheviques, nas primeiras décadas do século XX, supunham ser factível a construção de uma nova sociedade e de um ser humano transformado. Um novo ser socialista deveria surgir dos escombros da terra arrasada pela crise que marcou os anos 20. Num país desestruturado pelas guerras Mundial e Civil, numa realidade em que muitos tinham motivos para crer que a normalidade do pré-guerra demoraria a se instalar, as lideranças comunistas imaginavam estar diante de raras oportunidades

⁴ Este é o nome que Denis Arkadyevich Kaufmann cunhou para si, um reflexo de sua personalidade complexa e de sua trajetória artística. *Dziga* é um nome de origem ucraniana e significa *roda que gira sem parar*. *Vertov* vem do verbo russo *vertet* e quer dizer *girar, dar voltas em torno de um eixo*.

políticas: segundo algumas delas, havia espaço para se criticar solidamente os valores burgueses e, com isso, travar uma luta decisiva no *front* cultural.

As supostas derrotas políticas dos centros do capitalismo internacional em manter a Rússia sob direta influência cultural do Ocidente - e obviamente o contexto das crises externas e internas naquele início de século - teriam contribuído para a consolidação da tese de que o socialismo poderia ser bem sucedido na URSS e, a partir de lá, espalhar-se pelo planeta.

Mesmo diante de situações bem diferentes das que Marx havia previsto para o processo de construção do socialismo (a Rússia ainda era um país atrasado, dependente da agricultura, em que 80% da produção estavam concentradas no campo), os bolcheviques tinham razões para crer que, exatamente por isso, a situação russa criava excepcionais condições para a criação deste novo homem.

Constituía, portanto, uma necessidade travar batalha incessante pelos corações e mentes de homens e mulheres em torno de novos valores. Os militantes comunistas eram propagandistas por excelência e, por consequência, inovadores na busca de distintas formas de levar seu ideário às massas populares.

Dando continuidade a estratégias anteriores à chegada ao poder, agitadores eram enviados às vilas para esclarecer o programa comunista aos camponeses; a imprensa era controlada e tratada como arena fundamental para difundir os valores socialistas; e, mais especificamente em relação ao cinema, a intensa produção de cine-jornais era encarada como ferramenta excepcionalmente relevante para a propaganda ideológica.

Em fevereiro de 1922, Lênin disse a Anatolli Lunacharsky que, para ele, o cinema era a mais importante de todas as artes. Esta frase evidenciava a importância que o líder atribuía ao cinema. Não necessariamente por enxergar seu potencial artístico, mas sim por enxergar seu potencial como meio de educação e de propaganda, Lênin muito se interessou pela nova mídia. O cinema já era extremamente popular e essa popularidade precisava converter-se em arma ideológica.

Em 1920, na Rússia, somente dois de cada cinco adultos sabiam ler e escrever, o que significava que meios audiovisuais poderiam ser fundamentais: filmes atingiriam também a este público, sem restrições. O cinema também estava associado a conceitos como o de modernidade: sua utilização traria associações positivas àqueles que apoiavam a causa bolchevique de lutar contra o atraso de uma Rússia camponesa e construir um país industrial e moderno.

Nesse período, ao final ou no início das sessões, um agitador falava ao público. Os bolcheviques tinham no cinema um veículo privilegiado para difundir suas mensagens, um veículo de propaganda com efeitos políticos - e, sendo assim, foi natural que o Estado investisse altos recursos na produção de filmes.

A transição do velho para o novo regime entre os anos de 1918 e 1919 significou também a mudança do perfil da indústria cinematográfica no Estado soviético: a partir de abril de 1918 o Governo não mais concedia facilidades para a compra de material e equipamentos fora do país, pois monopolizou o comércio exterior.

A distribuição de filmes estrangeiros na Rússia também foi afetada: desejava-se garantir que não seriam exibidos filmes com mensagens anti-soviéticas. Só no ano de 1918 a produção de filmes foi calculada em aproximadamente 150 títulos. Mas ainda eram produzidos romances e dramatizações de clássicos, já que nesta época os estúdios privados operavam com princípios capitalistas. Em agosto de 1919, eliminaram-se os estúdios privados.

Nos primeiros momentos do novo regime, ainda não havia uma tradição de se fazer cine-jornais. Quando eles passaram a ser produzidos, isso abriu espaço para jovens, ainda com pouca experiência, como Eduard Tissé, Dziga Vertov ou Grigori Kozintsev - este último, juntamente com alguns amigos, fundou a Fábrica do Ator Excêntrico (Feks) quando tinha apenas 14 anos.

Mas provavelmente foi Vertov quem mais insistiu que o cinema era um instrumento de luta de classes e a tarefa do diretor era acima de tudo registrar essa luta e a criação de um novo mundo. Ele rejeitava a necessidade de atores profissionais, assim como recusava os filmes que utilizavam as fórmulas narrativas clássicas. Em 19 de julho de 1924, no texto "Cine-olho" (publicado no Pravda), Vertov afirmava que

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. (Vertov apud GRANJA, 1981, p. 49)

Também inovações bolcheviques, o Comboio de Propaganda Lênin e o Estrela Vermelha⁵, trem e navio de agitação, respectivamente, partiam como verdadeiros centros culturais móveis. Suas instalações continham todo o equipamento necessário para a projeção de filmes, além de ocorrerem em seu interior exposições de pintura e fotografia, espetáculos teatrais e debates.

A cada cidade em que paravam, convidavam o povo para ver os filmes também nas praças e estações. Esta ação política e cultural – herança das ações desenvolvidas antes da chegada ao poder - era conhecida como *Agit-prop*, uma mistura de agitação e propaganda com o objetivo de alcançar as grandes massas trabalhadoras.

Tudo isso transcorria sob instável clima político. Poucos anos antes, o czar Nicolau II havia conduzido a Rússia à participação na I Guerra Mundial, mesmo estando o país em

⁵ Além das experiências citadas, existiram outros veículos de propaganda.

condições de pobreza e atraso. Depois da Revolução de Outubro, Lênin tiraria o país da Guerra, mas, num contexto de turbulência e divisão interna, iniciaram-se conflitos internos que culminaram na Guerra Civil (1918-20).

Estas disputas muito prejudicaram a produção artística, em geral, e a indústria cinematográfica, em particular. Estúdios foram desmontados, o sistema de distribuição parou de funcionar, teatros foram fechados. Em 1921 Moscou não tinha nenhum teatro em operação. Eram 143 antes da I Guerra.

Lênin acreditava, com base numa das possíveis leituras dos princípios marxistas, que o país deveria experimentar uma transição (com admissibilidade de algumas práticas capitalistas), como uma etapa antes de chegar à consolidação do socialismo. Em 1921 implantava-se a Nova Política Econômica (NEP), com a finalidade de promover a abertura econômica. Com a estabilidade da economia, a União Soviética vivenciou uma acelerada expansão.

Houve a modernização do setor produtivo, a retomada das atividades agrícolas, o incentivo à importação de máquinas e novas técnicas, com o consequente desenvolvimento da indústria. Com essa série de medidas Lênin buscava regularizar a vida econômica de um país abalado, também, pela Guerra Civil. A qualidade de vida do campesinato melhorou, a produção foi retomada e a sociedade, aos poucos, reorganizou-se.

Alguns bolcheviques apoiaram o dual sistema econômico, outros temiam que a NEP pusesse o socialismo em risco. Lênin a considerava como pré-condição para a que a construção do socialismo avançasse por meio da consolidação da indústria (inclusive a do cinema), de modo a recuperar o histórico atraso da Rússia em relação às potências ocidentais.

No início da produção de filmes na Rússia as condições de trabalho eram ainda muito difíceis, pois se sofria com a falta de equipamentos e de material. Com a estatização do cinema, a atividade cinematográfica foi reinventada. No entanto, "os caminhos dessa nova era ficaram à mercê das disputas políticas" (SARAIVA, 2006, p.109).

A experimentação como marca do período

O cinema soviético nunca foi livre da intervenção do Governo e diretores como Eisenstein, Pudovkin e Vertov assumiram ser ideologicamente motivados. Os filmes que eles produziam passavam "mensagens corretas", no entanto com um estilo experimental. Jovens e entusiasmados artistas colaboravam com uma revolução política, iniciando suas carreiras nos *fronts* de guerra, e cultural, com base nos princípios formalistas/construtivistas.

Debates estéticos pululavam na Rússia revolucionária e se desenvolveu aí uma reflexão da arte como trabalho, do artista como engenheiro concentrado na tarefa de construção da obra. Dedicaram-se a construir “experiências” que expusessem sua “fatura” (termo usado por Chklovski para se acentuarem os procedimentos utilizados na realização da obra). Isso se denotava, por exemplo, com Vertov em “Um homem com uma câmera” (1929), que foi construído metalinguisticamente: a montagem se explicitava todo o tempo, inclusive desnudando a própria arte de montar filmes, mostrando-a continuamente como um trabalho de manufatura.

Ao desvelar a mão que constrói o filme, as influências marxistas sobre Vertov também se desvelam: ficam nítidas ali as heranças conceituais do materialismo histórico dialético, tanto na pretensão de desvelamento (sempre presente numa teoria que se propõe a “desvelar o véu que esconde a opressão”) quanto na explicitação da tese de que toda obra é coletiva.

É importante lembrar que os construtivistas tinham o hábito de explicar o que faziam: a criação era acompanhada de trabalhos teórico-analíticos e de manifestos. Nota-se a recorrência do uso do termo *construção* tanto na política quanto na estética. “Um homem com uma câmera” é um filme sobre a produção, sobre o trabalho de feitura do filme, em que os “produtores” são chamados de artistas-operários: no processo de construção do filme podem fazer nevar no verão, fazer com que existam três sóis.

Trata-se de uma ode ao trabalho e ao homem comum. Vertov conclamava à deposição dos “reis e rainhas imortais da tela” e ao restabelecimento do mortal comum, filmado-o em sua vida e afazeres cotidianos. E isso se efetivava analogamente à incitação de que o trabalhador, homem comum, deveria despertar sua consciência para o seu real poder de transformação, como se ele também pudesse fazer nevar no verão ou fazer existirem três sóis.

Para artistas como Vertov, era preciso subverter a lógica narrativa tradicional, pois talvez a vida de improviso não coubesse em um *script*; igualmente, era preciso encorajar as massas à revolução, pois a ordem política anterior não era a única ordem possível. Logo, ao representar o mundo, o construtivismo queria refazer o mundo. Ao denunciar a alienação humana, os construtivistas assumiram seu trabalho como parte do esforço revolucionário.

Majoritariamente, opunham-se ao melodrama (baseado na lógica de que a eficiência da dramatização moral do mundo consistiria em se esconder os seus próprios processos de feitura, dando às coisas uma ordem natural) e expunham o modo como os processos eram efetivamente realizados – vide Vertov demonstrando num filme como se fazem os filmes.

Mas estas inovações (de concepção e de produção cinematográfica) foram alvos de parte da crítica, que acusava os diretores de estarem interessados apenas no

experimentalismo, de se preocuparem demasiadamente com a forma – deste modo, pensavam, eles não serviriam aos propósitos dos agitadores, pois não alcançariam o público. Era sobretudo com esses diretores associados à experimentação que a crítica interna do regime se preocupava.

Temas como o desvio de uma linha narrativa simples e a inovação artística dominavam o debate. A URSS tinha grandes diretores produzindo obras-primas, mas parte da crítica oficial denunciava uma indústria que se tornara progressivamente amarga e hermenêutica. O poeta futurista Victor Chlovski, por exemplo, fez as seguintes observações em seu texto “A fábrica de filmes”, escrito em setembro de 1926:

A fábrica de filmes soviética [...] sofre de várias doenças, especialmente quanto à carência de saber. Tecnicamente ela é sempre baixa. Em respeito ao profissionalismo, é desorganizada. O diretor é frequentemente um diletante, culpado pelas maneiras ruins e pela insuficiente proteção ao trabalho. Se eles quisessem ajudar a cinematografia, então se manteriam afastados dela. (CHLOVSKI apud ŠKLOVSKIJ, 2005, tradução nossa)

Ainda assim, eram muitos os talentosos artistas e, a partir da introdução da NEP, havia recursos financeiros para desenvolver a criação cinematográfica. O crescimento no registro de filmes produzidos no período da Nova Política Econômica foi impressionante. Em 1921 foram registrados 9 filmes; em 1922, 16; em 1923, 26 filmes; em 1924 chegaram a 123 títulos e em 1925, 91. No ano de 1928, foram vendidos nos cinemas da URSS cerca de 300 milhões de bilhetes.

Os cine-jornais constituíram também um meio significativo de se produzir cinema e ao mesmo tempo de se educar ideologicamente as massas. Segundo Kenez (2001), a partir da introdução da NEP, os mais valiosos produtos em respeito à educação política e artisticamente foram os cine-jornais e o regime concentrou altos recursos nestas produções.

Dziga Vertov dirigiu entre 1918 e 1920 o Kino-Nedelia, cine-jornal semanal, e chegou a produzir 43 números da série.⁶ Havia correspondentes espalhados pelo país e no exterior e eles trabalhavam sob contrato. Assim, a disponibilidade de imagens era grande e todo o material, mesmo o que não era usado na confecção de cine-jornais, era arquivado.

Independentemente do gênero, as marcas do cinema do período foram a experimentação e a inovação. Exemplo claro foi o do jovem pintor Lev Kulechov, que começou sua carreira no cinema como cenógrafo nos estúdios de cinema Khanzhonkov, ainda antes da revolução.

O fundador da “teoria da montagem” defendia, por exemplo, a superação da especialização de funções e um cinema autoral baseado na criação plástica. Um de seus

⁶ De acordo com Sadoul (1971, p.150), Vertov não teve participação nos números 38-42.

experimentos resultou no célebre “efeito Kulechov”: um plano de um ator justaposto primeiro a um prato de sopa, depois a uma porta de uma prisão e em seguida a imagens de uma situação amorosa. O público reagiria de forma diferente em cada uma destas sequências, o que o levou à conclusão de que o sentido é dado pela posição dos elementos na montagem.

A abordagem de Kulechov girava em torno de um princípio fundante do cinema, “encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real” (SARAIVA, 2006, p.116). Via desta forma o cinema como uma linguagem que poderia ser manipulada racionalmente e que, obedecendo-se a certos princípios, a reação do público poderia ser calculada. Estabeleceu-se a montagem como princípio de construção do cinema.

A trajetória de Vertov e as mudanças do regime

Neste contexto de inovação e busca da maximização do cinema como ferramenta ideológica, o nome de Dziga Vertov foi central - nascido numa pequena cidade na Polônia, então província anexada à Rússia, chamada Bialystok, em uma família de classe média judia. Na Rússia czarista do fim do século XIX os judeus não tinham permissão de viver nas principais cidades e de seguir carreira militar.

Filho de bibliotecário, Vertov logo cedo se aproximou da literatura e escreveu alguns poemas a partir de 1906, quando tinha apenas 10 anos, exatamente quando houve um massacre de judeus na Rússia: as imagens do terror de ver jovens à beira da morte, cacos de vidro cobrindo calçadas, ruas vazias e destruídas acompanhariam Vertov para sempre. A fidelidade que ele sempre teve à Revolução e sua crença no socialismo internacional se iniciaram a partir dessas experiências.

Durante a I Guerra Mundial, Vertov foi para Petrogrado estudar no Instituto de Psiconeurologia, mas interrompeu os estudos para ir a Moscou, ainda antes da Revolução Bolchevique. Seria o documentarista Aleksandr Lemberg, com quem se encontrava frequentemente e com quem chegou a morar certo tempo, que o aproximou do cinema, com colaboração também de Michail Kol'cov (amigo de infância de Vertov, que se tornara em abril de 1918 presidente do Departamento do Kino-Nedelia do Kino-Komitee de Moscou).

Vertov recebeu dele um posto de secretário. Na primavera de 1918 apresentou-se ao Kino-komitee do Narkompros em Moscou declarando seu interesse em trabalhar em qualquer atividade relacionada ao cinema. Seu experimentalismo o instigava a saber o que aconteceria, por exemplo, se a câmera corresse três ou quatro vezes mais rápido do

que a velocidade normal ou o que resultaria se uma curta sequência de filme fosse montada dentro de poucos quadros.

Com os trens de agitação, Vertov transmitia uma mostra dos fatos da semana, um cine-semanal, nas províncias administrativas, para divulgar as visões socialistas. Ele observou que o público ainda não estava amadurecido, pois tanto os anti-revolucionários dramas de salão assim como os filmes de agitação bolcheviques eram alvos de risadas e de piadas dos espectadores.

No começo dos anos 20, Vertov se tornou o chefe da repartição de cinema do Comitê Nacional de Política e Educação e tinha como superiora direta Nadezda Krupskaja, esposa de Lênin. A então mulher de Vertov na época, a pianista Ol'ga Toom, também começara a trabalhar como assistente da irmã de Lênin, Maria Uljanova, no Pravda. As influências contribuíram para que os projetos do diretor fossem apoiados. O ano de 1922 foi muito bom para Vertov, que teve suas idéias concretizadas nas telas, conseguia publicar seus manifestos regularmente e encontrava meios para que suas discussões fossem seguidas com interesse.

A vida de Vertov esteve estreitamente ligada à revolução bolchevique, com a luta a favor do socialismo e sua disseminação. Trabalhou para o governo soviético e viveu para a produção cinematográfica soviética. Em 1919 a produção de cine-jornais parou devido à falta de película virgem. O jovem aproveitou para montar "O Aniversário da Revolução", que foi uma primeira tentativa de montagem encarada como um ato criador na União Soviética.

Aliando interesses pessoais de experimentação e objetivos político-ideológicos, empenhou-se ainda a partir de 1920 no *Agit-prop* – a já mencionada agitação e propaganda dos ideais revolucionários através de unidades móveis que percorriam determinadas regiões do país. Apesar da escassez de película virgem, os operadores filmavam tudo o que lhes parecesse interessante para o público, o que foi muito vantajoso para Vertov.

O desejo de transformação resultou numa nova forma de expressão. Implantou-se, pela primeira vez, um modelo sistemático de produção de filmes de qualidade sem visar ao lucro. Os obstáculos eram as críticas e o fato de os diretores das salas de cinema recusarem os filmes, pois parte do público os rejeitava. Vários diretores sentiram a necessidade de mudar o perfil do público, focando nos operários e camponeses. A incompreensão, contudo, estava presente em todo o sistema:

A rede de correspondentes Kinoki em toda a URSS não fora possível concretizar e isto ocorrera essencialmente por ninguém se sentir mobilizado para a tarefa de participar num tipo de cinema militante que fazia tábua rasa daquilo então considerado como espetáculo cinematográfico. (GRANJA, 1981, p. 31)

Em 1922, Vertov criou o Conselho dos Três, juntamente com seu irmão Mikhail Kaufman e a montadora Elisaveta Svilova, então sua mulher. O que interessava aos Kinokis era filmar fatos, organizá-los de maneira que os espectadores se conscientizassem a partir de sua objetividade, produzindo uma compreensão do mundo tal como ele é. Até 1925 produziram a série Kinopravda, Cinema-verdade, nome derivado do jornal Pravda, de Lênin.

A partir de 1924, começam a produzir filmes longos, sem restrição de películas, mas foi neste mesmo ano que Lênin, tema fundamental no trabalho de Vertov, morreu. Começava então o cineasta a selecionar as imagens arquivadas, especialmente as que registram imagens e a voz de Lênin, para então montar "Três cânticos para Lênin", finalizado em 1934.

Neste filme, o diretor inspirou-se em três canções populares para mostrar diversos aspectos da União Soviética, das regiões europeias e asiáticas. Em 1925 Vertov foi convidado pelo Soviete de Moscou para realizar um filme que servisse para a próxima campanha eleitoral. "Avante, soviete", de 1926, foi o resultado. O filme, uma elegia à capital da URSS no período de 1918-26, remetia-se às preocupações e esperanças de Moscou.

Mas a roda da história não para de girar: o mesmo regime que, na busca pela construção do homem novo, permitiu aos artistas criarem um cinema novo, com uma linguagem nova, modificou-se por dentro ao longo da segunda metade da década.

Vertov sempre havia se considerado um artista da revolução, que sem hesitar declarou sua participação na construção de uma nova Rússia socialista. Contudo, depois de "A sexta parte do mundo", de 1926, ele rompeu com a gerência de cinema de Moscou, que não o deixava trabalhar, mostrando cada vez menos interesse em mostrar filmes documentários. Partiu então para a Ucrânia com o Conselho dos Três.

O ano de 1929 foi emblemático: Vertov lançou "Um homem com uma câmera", talvez sua obra-prima, mas curiosamente neste mesmo momento o país se encontrava diante de um processo de mudança radical – a liderança de Stalin se consolidava e aprofundava um momento da vida soviética marcado pelo fato de que os experimentalismos e a busca de liberdades (estéticas ou de qualquer espécie) enfrentariam severos retrocessos.

Dziga Vertov discutia, naqueles momentos, como decifrar o mundo e, mais que isso, como ensinar a vê-lo. Sua proposta de cinema intelectual trabalhava as imagens como formas de pensamento e, desta maneira, exigia do espectador uma grande participação mental. Os Kinoks defendiam a ética da não intervenção, de um cinema que captasse em direto (o que dependia também de autonomia, leveza e portabilidade do equipamento e do desenvolvimento de novas técnicas).

O Cinema Direto devia um respeito quase sagrado ao real e Vertov defendia ferrenhamente o pioneirismo dos Kinoks nesta concepção cinematográfica, mérito que os

americanos na década de 60 chamaram para si. E o poder sagrado da câmera foi louvado sempre pelos Kinoks, pois teria a câmera a capacidade de corrigir as imperfeições do olho humano, ampliando seu alcance.

Ou seja, libertar o homem de suas imperfeições e aumentar a chance de construir um novo mundo seriam tarefas também do cinema. Claramente, sem as contribuições de Vertov o cinema não teria aberto as possibilidades de (re)inventar-se como portador de múltiplas potencialidades estéticas e ideológicas, a serviço do sonho de construir um homem e uma sociedade melhores.

A trajetória do cineasta durante os anos 20 demonstrou o imenso potencial criativo destravado pela Revolução, como indicou também os terríveis problemas e contradições que advieram do fechamento do regime com a consolidação do projeto stalinista ao final da década. Vertov acabou sendo relegado ao esquecimento pelas autoridades stalinistas. No mundo, as propostas radicais do cineasta foram alvo das críticas dos fundadores do documentário clássico e dos formalistas e seus projetos mais ambiciosos foram recusados pelo sistema de seu país. Mesmo relegado, Vertov não se rendeu aos ditames do realismo socialista.

Em 1945 foi submetido a uma função subalterna na produção de cinejornais, tendo praticamente nenhuma autonomia sob eles. Morreu nove anos depois e sua obra só foi recuperada a partir dos anos 1960, influenciando decisivamente a crítica à mistificação do cinema. “Mas, até hoje, seu lugar pioneiro na gênese da ideia do documentário e sua contribuição para a invenção de uma escritura audiovisual ainda não são suficientemente reconhecidos” (DA-RIN, 2004, p.132).

Considerações finais

Em um contexto de vigência do sonho em construir uma nova sociedade, nos anos 20, Vertov aliou objetivos propagandísticos e experimentação de novas formas de expressão, numa relação dialética entre propaganda política e experimentação formal.

“Um homem com uma câmera” era, por definição, um filme internacional, pois qualquer pessoa, de qualquer lugar, poderia vê-lo. Não havia diálogos e o filme acompanhava a proposta do regime soviético de buscar o processo de internacionalização da revolução. Também era essa a natureza universalizante de sua linguagem, com uma proposta de um cinema/ linguagem universal.

Se historicamente, no início da consolidação do regime bolchevique, entendia-se que a revolução só seria viável se fosse internacionalizada (imaginava-se então que não se conseguiria manter uma revolução em um país se não for criada uma rede internacional

de solidariedade), a linguagem do cinema de Vertov teria grandes chances de se constituir na mais apreciada pelo regime.

Mas, a partir da consolidação do poder de Stalin, os tempos eram outros. Ele preferia primeiro consolidar a revolução em seu país, antes de internacionalizá-la. E Stalin preferia também um cinema que não fizesse pensar, pois pensar implicaria uma radical opção pela liberdade. Ou seja, um cinema intelectualmente vigoroso e de fato comprometido com os ideais libertários e igualitários que inspiraram uma geração de bolcheviques (como era o cinema de Vertov) constituía um risco.

Tal como ocorrera com outros grandes realizadores soviéticos – vide Eisenstein -, a produção de Vertov era por demais inovadora e libertária para que um regime como aquele, dominado pela lógica stalinista, pudesse sustentá-la de modo perene. O auge produtivo de Vertov nos anos 20 (com o paroxismo de sua produção “Um homem com uma câmera”, de 1929) explicita um momento no qual os cineastas soviéticos podiam crer sinceramente que a busca pela inovação estética e tecnológica estava de fato a serviço da libertação humana.

Referências bibliográficas

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em 'Stuttgart' (1929). São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.165-232.

DA-RIN, Silvio. “A invenção de uma escritura documental”. In. **Espelho Partido**. Tradição e Transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** - A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUBREK-MEYER, Natascha, MURASOV, Jurij (Orgs.). **Apparatur und Rhapsody**: zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt am Main: Lang, 2000.

FELDMAN, Seth. "'Peace Between Man and Machine': Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*." In: **Documenting the Documentary**: Close Readings of Documentary Film and Video. Ed. Barry Keith Grant e Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

GERVAISEAU, Henri. Dziga Vertov - Do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens. In: **Revista Cinemais 1**. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1996.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

KENEZ, Peter. **Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin**. New York: Ed. I.B. Tauris & Co Ltda, 2001.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachussets: MIT Press, 2001.

ROBERTS, Graham. Signification and significance. In: **The Man With the Movie Camera**. London: Tauris, 2000.

SADOUL, Georges. **Dziga Vertov**. Paris: Editions Champ Libre, 1971.

SARAIVA, Leandro. "Montagem Soviética". In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006

ŠKLOVSKIJ; Viktor. Die Filmfabrik. In: BEILENHOFF, Wolfgang (Org.). **Poetika Kino** – Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus. Frankfurt: Suhrkamp, 2005. p. 247-262.

STAM, Robert. Os teóricos soviéticos da montagem. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003

VERTOV, Dziga. **Kino-eye. The Writings of Dziga Vertov**. Introdução de Annette Michelson. Tradução de Kevin O'Brien. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.

Referências eletrônicas

Dziga Vertov: Manifestos (1919 – 1923). Disponível através da URL www.geocities.com/contracampo/dzigavertov.html

Dziga Vertov (Poeta e homem de cinema). Disponível através da URL http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_4844.html