



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**DZIGA VERTOV:  
A GRAMÁTICA FÍLMICA DE “O HOMEM COM  
UMA CÂMERA CINEMATOGRÁFICA”**

**PEDRO AUGUSTO PESSOA**

RIO DE JANEIRO

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**DZIGA VERTOV:**  
**A GRAMÁTICA FÍLMICA DE “O HOMEM COM UMA CÂMERA  
CINEMATOGRAFICA”**

Monografia submetida à Banca de  
Graduação como requisito para  
obtenção do diploma de  
Comunicação Social/Jornalismo.

**PEDRO AUGUSTO PESSOA**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo**

RIO DE JANEIRO

2018/1

## FICHA CATALOGRÁFICA

PESSOA, Pedro.

Dziga Vertov: a gramática fílmica de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação –  
ECO.

Orientador: Fernando Fragozo

## TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **Dziga Vertov: a gramática filmica de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”**, elaborada por Pedro Augusto Pessoa.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Fernando Antonio Soares Fragozo  
Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação  
Departamento de Expressão e Linguagens - UFRJ

Profa. Leila Salim Leal  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Victa de Carvalho Pereira da Silva  
Doutora em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação  
Departamento de Expressão e Linguagens - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2018

**PESSOA, Pedro. Dziga Vertov: A Gramática Fílmica de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”.**

Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

**Resumo**

Este trabalho se propõe a analisar a gramática fílmica do documentário soviético “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, “produzido” por Dziga Vertov, realizado em 1929, assim como seus procedimentos, intenções e linguagem. Em vista desse objetivo, são abordadas as correntes vanguardistas que mais tiveram influência na vida de Vertov: a saber, o futurismo e o construtivismo. Portanto, a partir desses elementos, é possível dissecar, na última fase do estudo, a estrutura completa do filme propriamente dito, com base no artigo escrito pela jornalista Annette Michelson “From Magician to Epistemologist”, o qual relata os mínimos detalhes do conteúdo. Ao citar casos análogos, a desconstrução do processo de uma narrativa convencional, o destaque da câmera e a tecnologia como extensão do corpo dos seres humano, figuras de estilo, metalinguagem e a arte como demonstração orgânica da sociedade soviética.

PESSOA, Pedro. Dziga Vertov: **A Gramática Filmica de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”**. Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

### **Abstract**

This work proposes to analyze the filmic grammar of the Russian documentary “The Man with a Movie Camera”, made by Dziga Vertov, launched in 1929, as his procedures, intentions and language. In view of this goal, the vanguardist theories that most influenced Vertov’s life are approached. To know, the futurism and the constructivism. Therefore, from these elements, it is possible to dissect, in the last phase of the study, the whole structure of the movie itself, based on Annette Michelson’s article “From Magician to Epistemologist”, which report the minimum details of the content, analogue cases, the process of conventional narrative destruction, the centered position of the camera and the question of technology as body extension of human beings, figures of speech, metalanguage and the art as organic demonstration of the soviet society.

## **Sumário**

- 1. Introdução**
- 2. As Correntes Vanguardistas**
  - 2.1 O Futurismo
  - 2.2 O Construtivismo
- 3. O Conceito de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”**
  - 3.1 A Filmagem da Vida de Improviso
  - 3.2 A Montagem
  - 3.3 As Técnicas de Criação de Sentido
  - 3.4 A Metalinguagem
  - 3.5 O Contraste
  - 3.6 A Proeminência da Máquina de Filmar
  - 3.7 A Realidade do Filme
- 4. Os Desdobramentos de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”**
- 5. Considerações Finais**
- 6. Referências Bibliográficas**
- 7. Filmografia**

## 1. Introdução

Rotular Denis Kaufman, popularmente conhecido como Dziga Vertov, apenas como cineasta é ter uma visão parcial diante de um horizonte muito mais abrangente. Sua personalidade, caracterizada por atitudes marxistas, ajudam, de fato, a entender os motivos pelos quais ele produziu filmes que estavam à margem do que a sociedade estava acostumada a assistir. Entretanto, o epicentro da questão é entender em que contexto este rapaz estava inserido, pelo que vivenciou e quais eram as suas principais certezas, razões essas que fizeram de Vertov um ícone e grande influenciador não somente da cinematografia soviète – visto que o renomado pupilo do soviético, Sergei Eisenstein admitiu que incorporou diversos elementos dele em suas obras –, como também mundial.

Um dos objetivos primários do autor foi baseado em alterar a percepção do público diante das narrativas. Novelas e teatros não eram problemas em si, contudo, o empecilho fundamental era a forma como os espectadores se relacionavam com essas manifestações artísticas. Diante disso, o diretor investiu em estratégias e técnicas de montagem e edição jamais vistas com tamanho aprofundamento dentro de uma gramática fílmica. Sendo assim, ele foi capaz de promover uma inquietação nos indivíduos, no nível das ideias – com a tentativa de dar um choque de realidade em pessoas, segundo Vertov, alienadas –, e na estrutura cênica, propriamente dita.

Esses fatores, cercados por estudos empíricos, deram origem à obra “O Homem com Câmera Cinematográfica, responsável por uma quebra de paradigmas no modo de se contar uma história, audiovisualmente. Tratado como um experimento, Vertov fez com que “O Homem com uma Câmera”, uma produção sem legenda, roteiro e drama, se tornasse algo pioneiro no cinema. Contar uma narrativa sem narrativa – continuidade – passou a ser a premissa existencial desse conteúdo.

A busca incessante pela verdade absoluta fez de Denis um ser humano extremamente radical, e isso é fácil de observar em suas escritas. Seus textos, bastante exclamativos, e, com viés de revolta, passam uma sensação que beira a arrogância, em certos momentos. Suas frases induzem o leitor a achar que todos estavam enganados e que, apenas ele, tinha a habilidade suficiente de enxergar algo que nenhum outro conseguia. Logo, Kaufman por ter herdado particularidades futuristas – um dos berços do futurismo foi a União Soviética – imaginou que a máquina, a tecnologia e câmara de filmar fossem transportar o cidadão



soviético para um patamar jamais alcançado. Sendo assim, suas teorias contavam com colorários audaciosos e fora do senso comum, todavia, calcados por um forte caráter argumentativo.

Todo o efeito concebido por “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, que levou críticos de cinema a altas discussões, apenas foi reconhecido após a morte de Vertov (1954) e vários anos depois do lançamento da película (1929), na década de 1960. É possível afirmar que, atualmente, Kaufman não é considerado um gênio incompreendido, embora seus procedimentos, intenções e tipo de linguagem tivessem demorado para ser entendidos por boa parte dos cinéfilos.

É importante destacar que Vertov vivenciou um dos maiores acontecimentos que a história foi capaz de registrar: a Revolução Bolchevique de sete de novembro de 1917. Especificamente nesse período, ele tinha vinte e um anos e acompanhou, de perto, o arsenal de adversidades, que permeava o ambiente soviético, e suas memórias dessa época o levaram a acreditar em um futuro menos nebuloso e tumultuoso para a sociedade leste-europeia, construído sob a ótica audiovisual, como um sistema que descortinasse os problemas do dia a dia. É interessante ter em mente o pano de fundo que conduziu o marxista a ter determinados pontos de vista.

Em vista disso, o primeiro capítulo se debruça sobre as correntes vanguardistas inerentes ao autor: em especial, o futurismo e o construtivismo. Nesse item, é possível fazer uma análise do processo histórico desses movimentos, suas principais peculiaridades e, de que maneira, estes interviam no modelo de pensamento de Denis. Portanto, captar a arte como uma ferramenta construtiva de uma rede de signos e símbolos e como isso atua na produção ocupa um papel salutar nesta fase do estudo. Outro caso que não se pode obliterar é a proeminência do aparato fílmico em todos os níveis do filme. Desde a sua simples inserção em um quadro à ideia de tecnologia como extensão do corpo humano, a qual Kaufman chamou de “homem elétrico perfeito”.

No segundo capítulo, o objeto nuclear deste projeto é enfatizado: “O Homem com Câmera Cinematográfica”. Logo, a proposta é identificar todos os pormenores desse conteúdo audiovisual, frame a frame, plano a plano, cena por cena, assim como identificar o maior número de interpretações possíveis acerca de cada quadro. Dessa maneira, é viável estabelecer e traçar conclusões diante dos mecanismos utilizados por Kaufman em cada

etapa do processo de filmagem. Logo, entender como funcionam seus dispositivos estilísticos, criações “vertovianas” e o que ele deseja com essa complexidade de elementos é tarefa fundamental desse momento do trabalho.

Na etapa derradeira, é possível compreender os desdobramentos e as reverberações de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica” em outras esferas artísticas e especialmente, nas correntes fílmicas, as quais tiveram origem posterior: o cinema direto e o cinema verdade. Este nível do trabalho será abordado com maior grau de detalhadamento, uma vez que o documentário, propriamente dito, não somente teve seu impacto no início do século, mas conduziu mudanças significativas nos moldes narrativos contemporâneos.

Evidentemente, é impossível determinar compreensões absolutas para este tipo de filme, pois a cada vez que é assistido, surge uma nova ideia. É o tipo de obra atemporal. Dessa forma, este projeto ainda não está concluído. É apenas um ensaio para futuras proposições, mas que serve para apontar importantes caminhos no tocante ao modo como uma manifestação cinematográfica pode promover profundas reflexões no ser humano.

## 2. As Correntes Vanguardistas

As principais vertentes estéticas, literárias e estilísticas que acompanharam Dziga Vertov ao longo de sua trajetória foram, sem dúvida, o futurismo e o construtivismo. É impensável entender o objeto central desse estudo, “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, sem visualizar como pano de fundo tais doutrinas. Dito isso, em um primeiro momento, busca-se entender o processo de transformação sógnica que o termo “vanguarda” passou ao longo do tempo, para depois se obter uma facilitada compreensão do significado das filosofias mencionadas acima, e como estas interviram não somente nos ideais do soviético, como também na maneira como ele planejou e estruturou a sintaxe fílmica da película citada. “O vocábulo vanguarda, de formação híbrida (*avant*, latim; *garde*, germânico), reflete bem as suas mais remotas origens germânicas: *wardôn* ou como no alemão *warten*, – esperar, aguardar, cuidar” (TELES, 1992: 81).

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1992), já no início no século XII, o nome “guardar” se aproxima de *avant*, que seria o contrário de *arrière-garde*, o qual representa a palavra “retaguarda”, na língua portuguesa. Por conseguinte, surge na gramática, *vanguard* – vanguarda –, que alude à ideia de primeiro lugar ou precedência. Logo, com a evolução do léxico em questão, este passou a ter um conceito mais amplo: “Já agora o termo significava a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico [...] a literatura de vanguarda foi sempre de choque, ruptura e abertura ao mesmo tempo.” (TELES, 1992: 82). Sendo assim, isto ajuda a explicitar o caráter radical, espontâneo, exclamativo e prepotente do diretor, em seus manifestos e escritas, e sua visão inovadora de cinema.

Acima de tudo, independentemente de suas ramificações, vanguarda simboliza o novo, a quebra dos valores tradicionais, pré estabelecidos por sociedades antecessoras. No fragmento seguinte, o teórico supracitado tem uma importante consideração a fazer:

Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio, enfim [...] (TELES, 1992: 82).

## 2.1 O Futurismo

O futurismo foi uma doutrina vanguardista que teve impacto no começo do século XX, mais especificamente no dia 20 de fevereiro de 1909, quando o jornal francês “Le Figaro” publicou o primeiro manifesto desta corrente. Este, escrito pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti, o qual foi o principal líder da filosofia em questão. Logo, pode se considerar que tal conjunto de ideais teve o seu embrião, de acordo com o pensador Mendonça Teles, na França, pois Paris era considerada o núcleo das novas teses revolucionárias, nessa época. Entretanto, o autor em questão ressalva que “foi na Rússia que o futurismo conseguiu a sua melhor expressão literária, através de Klhebnikov e Maiakovski” (TELES, 1992: 88). De fato, o momento coincide com a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917, cenários com os quais Dziga Vertov conviveu. Sobre o percurso histórico do futurismo, é interessante ter em mente esta passagem:

[...] segundo a atuação de Marinetti, a história do futurismo pode ser dividida em três fases: a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o fascismo, e o futurismo se transforma em porta-voz oficial do partido (TELES, 1992: 86).

Dito isso, o futurismo se dividiu em termos de regime político: o italiano, associado ao fascismo e o soviético, ao comunismo. Entretanto, de maneira ampla, o movimento tem como características gerais a indignação, a agressividade, a peculiaridade impulsiva. Tais aspectos podem ser observados no seguinte trecho: “A coragem, a audácia e a revolta serão elementos essenciais da nossa poesia” (MARINETTI, 1992: 91).

A ruptura com o antigo modelo de sociedade, o surto pela rapidez e a quebra dos limites do tempo e espaço também são conferidos no próximo fragmento:

[...] Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente. [...] Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade (MARINETTI apud TELES 1992: 91).

A concepção padrão e o senso comum sobre instituições tradicionais de uma sociedade foi enxergada sob uma nova ótica, pelos futuristas:

Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária [...] Museus, cemitérios!... Idênticos verdadeiramente no seu sinistro acotovelamento de corpos que não se conhecem. Dormitórios públicos onde a gente dorme para sempre lado a lado com seres odiados ou desconhecidos” (MARINETII apud TELES 1992: 92).

No recorte a seguir, a ideologia do passadismo é atacada.

Admirar um velho quadro é verter nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de lançá-la adiante pelos jatos violentos de criação e ação. Você quer portanto estragar suas melhores forças numa admiração inútil do passado, do qual você sai forçosamente esgotado, diminuído, espezinhado? (MARINETTI apud TELES 1992: 93)

Tendo isso em vista, ao se direcionar para fatores mais específicos, os futuristas acreditam na tecnização, louvação da máquina, maquinização da vida, no câmbio mecânico das partes humanas, como um simulacro por extensão, no olhar viciado do indivíduo e na construção completa de um cidadão permeado por recursos maquínicos. Estas particularidades, sem excessão, estão presentes em “O Homem com uma Câmera”, em que a correlação de cada característica supramencionada com o filme será estudada, no último capítulo.

De maneira enfática, esta doutrina é definida da seguinte maneira, conforme Teles.

O futurismo foi, em linhas gerais, um movimento estético mais de manifestos que de obras. Assim, mais pelos manifestos do que pelas obras o futurismo exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso, a sintaxe: usando as palavras em liberdade, rompia a cadeia sintática e as relações passavam a se fazer através da analogia. Esta era a técnica expressiva desse movimento que foi, cronologicamente, o primeiro movimento de vanguarda da Europa (TELES, 1992: 86).

É interessante notar que o futurismo possui algumas raízes na ideia de velocidade e movimento, do condecorado filósofo francês Henri Bergson.

Por outro lado, a base filosófica do futurismo parece provir em grande parte das ideias de Bergson que, em 1907, havia publicado a sua *Evolution créatrice*<sup>1</sup>. Ao conhecimento da essência imutável do eterno, Bergson opunha o conhecimento de uma realidade criadora e em permanente movimento, doutrina que vai dominar os principais manifestos futuristas e, por longo tempo, influenciar as teorias poéticas contemporâneas (TELES, 1992: 88).

Ao ter como referência tais conceitos, Marinetti resume a ideia de transição e aceleração; da máquina, técnica e da matéria como ferramentas inerentes ao ser humano e à vida, além de expor uma visão macroespacial do futurismo e suas objeções vitais para o progresso da corrente e da sociedade:

Depois do reino animal, eis o início do reino mecânico. Com o conhecimento e a amizade da matéria, da qual os cientistas não poderão conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do homem mecânico de partes

---

<sup>1</sup> Obra filosófica escrita por Henri Bergson, em 1907.

mutáveis. Nós o livramos da ideia da morte e, por conseguinte, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica (MARINETTI apud TELES 1992: 99).

Embora, majoritariamente, tenha se pautado na escrita de manifestos, o futurismo foi capaz de atingir outras esferas: o som, a arquitetura, a literatura, a pintura, a escultura, o cinema, além de outras expressões artísticas. No que tange ao nível sonoro, primeiro a escrever teorias sobre músicas futuristas foi o italiano compositor Balilla Pratella, em “O Manifesto dos Músicos Futuristas”, em 1912. Dessa forma, o ruído se comportava como a substancial forma de manifestação dessa doutrina, nesse âmbito, seja este oriundo de uma explosão, de um choque de objetos, gritos, gemidos, barulhos de automóveis, além de outros fatores, os quais pudessem transpor a alma da sociedade ideal para os adeptos dessa filosofia, para a música.

No tocante a projetos arquitetônicos futuristas, estes geralmente eram erguidos na base de ferro, concreto e vidro e foram calcados nas pinturas do estilo, que contavam com linhas, traços, espirais e outros recursos geométricos dispostos de maneira em que a sensação transmitida era de dinamismo, movimentação e rapidez – vide as obras “Rapidez de um Automóvel” (figura 1), de Giacomo Balla, publicado em 1913, ou o quadro “Trem em Movimento” (figura 2), de Ivo Pannaggi, em 1922. Ambos simbolizam uma motocicleta e uma locomotiva, respectivamente, como sinônimo de velocidade, aliada à industrialização e tecnologia – ou seja, algo que impactasse o público, o que Marinetti (1909) chamou de “A beleza da violência”.



Figura 1: Pintura de Giacomo Balla, “Rapidez de um Automóvel”.

O objetivo era deixar a contemplação das obras de arte em segundo plano. Fornecer pontes, prédios, torres, viadutos, passarelas, além de outras criações parecidas, pautadas na materialização, legitimavam um conceito de suma relevância para os adeptos dessa filosofia: a urbanização. Logo, os principais arquitetos foram: os italianos Antonio Sant’Elia e

Angiolo Mazzoni, os franceses Auguste Perret e Eugène Freyssinet; e o tcheco Adolf Loos.

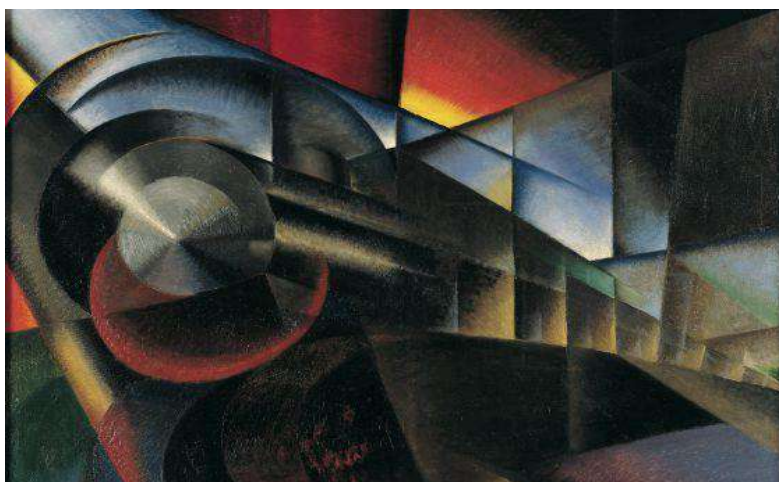


Figura 2: O quadro de Ivo Pannaggi, “Trem em Movimento”.

Na pintura, pode-se exaltar o trabalho dos futuristas itálicos Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlos Carrá, Gino Severini e Luigi Russolo. No que diz respeito à poesia, o escritor e dramaturgo soviético Vladimir Maiakovski foi um

dos mais renomados expoentes do futurismo. Alguns textos marcantes do contemporâneo de Vertov ficaram eternizados em: “A nuvem de calças”, de 1915 e “A flauta de vértebras”, de um ano seguinte. Acerca das esculturas (figura 3) estas costumavam ser produzidas com vidro, madeira e couro, e havia a recusa de linhas perpendiculadres, relações ortogonais e ângulo que pudessem comunicar uma não sensação de estagnação.



Figura 3: Escultura feita por Umberto Boccioni, “Formas Únicas de Continuidade no Espaço”.

Dito isso, é salutar fazer a ressalva de que alguns tópicos da ideologia futurista ajudaram a incorporar outros movimentos, como o cubismo, o cubofuturismo, vorticismo e o construtivismo. Acerca dessas conexões entre correntes, Teles faz um comentário: “Uma das características das artes neste século é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens” (TELES, 1992: 113).

Como exemplo do que se lê acima, entende-se que a as origens do cubofuturismo são intrínsecas ao futurismo, como foi redigido anteriormente. Um grande inspirador desse modelo foi o pintor soviético Aristarkh Lentulov, que gostava de pintar as antigas igrejas de

Moscú (figura 4)<sup>2</sup>, baseava seus desenhos nos arcabouços arquitetônicos do país. A seguir, segue uma citação que comprova a correlação entre as duas doutrinas supramencionadas:



Figura 4: Quadro de Aristarkh Lentulov: “Campainhas Celestes” (Moscou decorativa), de 1915.

O futurismo chegou à Rússia sob duas denominações: a de egofuturismo, de Petersburgo, e a de cubofuturismo, de Moscú. A primeira, com raízes fortemente simbolistas, era realmente egoísta e egocêntrica, narcísica e megalômana [...] Assim, o verdadeiro futurismo russo foi o do grupo cubofuturista, que contou com escritores como Klebnikov, Maiakovski, Burliúk e Kruchênik (pelo menos os que assinaram o único manifesto que lançaram, em 1913) (TELES, 1992: 123-124).

O vorticismo, oriundo da palavra vórtice, por sua vez nascido em Londres, também no início de século XX e fundado pelo canadense Percy Wyndham Lewis e o norte-americano Ezra Pound, aparentemente resgata certos artifícios futuristas, como a urbanização e a cinética.. Entretanto, um dos objetivos desse estilo é se distanciar da ideologia em questão. Conforme Pound: “Impressionismo, Futurismo, o qual é um acelerado tipo de impressionismo, nega o vortex. Estes são os cadáveres de vórtices. Pontos de vista populares, movimentos, etc., são os cadáveres de vórtices. Marinetti é um cadáver”<sup>3</sup> (POUND, 1914).<sup>4</sup>

Na sequência, será destinado um subcapítulo para estudar os pormenores do construtivismo, além de sua caminhada histórica, principais líderes e alusões ao “Homem com uma Câmera Cinematográfica”.

## 2.2 O Construtivismo

Assim como o futurismo, uma outra vertente a qual andou lado a lado com Dziga Vertov ao longo de sua jornada e em suas obras foi o construtivismo. Ao ter como local de profusão a Rússia, no início do século XX, uma vasta gama de soviéticos foi essencial no

<sup>2</sup> Do original: “Sky Bells”. Tradução do autor.

<sup>3</sup> Tradução do autor: “Impressionism, Futurism, which is only an accelerated sort of impressionism, deny the vortex. They are the corpses of vortices. Popular beliefs, movements, etc., are the corpses of vortices. Marinetti is a corpse.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69480/vortex>  
Acesso em: 15 Jun. 2018



desenvolvimento dessa doutrina que por sua vez, tem como um dos objetivos centrais elaborar uma nova sociedade na qual todos os elementos constituintes desta tivessem um sentido, um propósito. A partir desse pensamento, todas as estruturas artísticas ou não deveriam ser úteis de alguma maneira, o que coloria em um plano afastado a contemplação ou a catarse, como diria Aristóteles.

Ou seja, segundo os irmãos fundadores do manifesto realista – uma das “bíblis” da corrente em questão – Naum Gabo e Antoine Pevsner, os construtivistas não desejavam ser reconhecidos como artistas, mas como construtores de um novo mundo que estaria por vir, baseado na precisão de recursos da engenharia e geometria, como segmentos de reta, ângulos, volume e outros atributos matemáticos, os quais deram origem, por exemplo, primeiramente à fotomontagem, idealizada por Alexandr Rodchenko e, futuramente ao design.

Um detalhe interessante a respeito do que foi mencionado é que, para os adeptos dessa filosofia, ao observar uma escultura de um deus, ali não estava a materialidade de uma entidade, muito menos uma *mimesis*, e sim o ser divino propriamente dito. Esta figura legitimaria, prioritariamente o contexto no qual aquela comunidade estava envolvida, suas intenções, sentimentos e “verdades”.

Associado à ideia de progresso, a vanguarda construtivista almejou caminhar junto com a transformação social, pela qual a União Soviética passava, uma vez que acreditava-se que a arte seria uma das principais ferramentas políticas na busca de um cenário ideal, de urbanização e industrialização. Para isso, os protótipos e as instalações projetadas por Vladimir Tatlin e Vladimir Shukov, citando casos análogos, deveriam ter algum tipo de função na rotina dos soviéticos. Para o autor Nicolai Punin, Tatlin teve a seguinte proposta na confecção de seu projeto:

A ideia básica do monumento se encorpa nas bases de uma síntese orgânica de princípios arquitetônicos, esculturais e picturais e deveria ter sido concedido como um novo tipo de construção monumental, unindo criatividade e formas utilitárias. Em acordo com essa ideia, o modelo do monumento é composto por três largas camadas de vidro elevadas por um sistema complexo de pilares verticais e espirais (PUNIN, 1974: 15).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Do original: “The basic idea of the monument took shape on the basis of an organic synthesis of architectural, sculptural and painterly principles and was to have afforded a new type of monumental construction uniting creative and utilitarian forms. In accordance with this idea, the model of the monument is composed of three large glass spaces elevated by a complex system of vertical pivots and spirals.”  
Tradução do autor.



Figura 5: O esboço da Torre de Tatlin.

Especificamente acerca da Torre de Tatlin (figura 5), a qual não saiu de uma maquete, seu arcabouço seria modelado dessa maneira:

Utilizando mecanismos de um tipo especial, estes podem se mover em diferentes velocidades. A camada mais baixa, a qual tem a forma de um cubo, se move no seu eixo em uma velocidade de uma volta por ano [...] A próxima camada, na forma de uma pirâmide, gira no seu eixo em uma velocidade de uma volta por mês [...] Finalmente o cilindro mais alto, girando em uma velocidade de uma volta por dia (PUNIN, 1974: 17).<sup>6</sup>

A meta desta futura engenharia era difundir informações, manifestos, propagandas, jornais e panfletos marxistas, projetar telões e transmitir as ondas de rádio. Para finalizar, dentro da própria torre, haveria elevadores elétricos que conectariam os três andares. O mosaico, que de acordo com Punin (1974), foi estudado para ser maior que a Torre Eiffel, foi apresentado na Academia de Artes, em Petrogrado, e ficou conhecido como um dos mais emblemáticos trabalhos construtivistas.



Figura 6: Um dos cartazes mais simbólicos da Revolução, o qual representou a luta das mulheres pela igualdade de gênero.

Ao analisar o caráter útil das obras construtivistas, um grande inspirador dessa vertente foi o já citado Rodchenko. Seus pôsteres confeccionados por um design inovador (figura 6) faziam parte da propaganda política do marxismo.

Rodchenko, que nasceu em São Petersburgo em 1891, foi um dos artistas russos mais prontos e capazes de abraçar o novo trabalho do design para produção. Embora tenha sido indubitavelmente influenciado por Tatlin, sua pesquisa pela síntese da arquitetura, escultura e pintura começou tão cedo quanto 1917, e em 1919 ele produziu um design para uma cabine telefônica. De 1920 em diante, Rodchenko assumiu uma multiplicidade de diferentes projetos, capas para a revista de Mayakovsky, Lef, pôsteres para o novo

<sup>6</sup> Do original: “Utilizing mechanisms of a special type, they can move at different speeds. The lower space, which has the form of a cube, moves on its axis at a speed of one revolution per year [...] The next space, in the form of a pyramid, revolves on its axis at a speed of one revolution per month [...] Finally, the upper cylinder, revolving at a speed of one revolution per day.” Tradução do autor.

cinema Soviético e planejamento de numerosas arquiteturas de interiores, como o Pavilhão Soviético da Exposição Internacional de Paris, de 1925 ( PUNIN, 1974: 18).<sup>7</sup>



Figura 7: A Torre de Shukhov

Diferentemente da Torre de Tatlin, a Torre de Shukhov (figura 7) foi erguida. Com cento e sessenta metros de altura e revestida majoritariamente por aço, a engenharia, instalada em Moscou, é uma referência construtivista. Através de mecanismos de transmissão de ondas, os ideais proletários eram reverberados, diante de uma causa marxista. Ou seja, isto comprova que arte e luta

caminhavam próximos, rumo à consolidação de um mundo comunista.

Contudo, o construtivismo embora tenha alcançado as esferas da engenharia, arquitetura, fotografia, escultura e pintura, também se debruçou sobre o cinema, por meio de Sergei Eiseinstein e Vertov. Tratando especificamente sobre o “spinning top”, em “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, ele articulou técnicas de criação de sentido que partiam desde o âmbito da filmagem à edição. O efeito Kuleshov, o qual será detalhado no próximo capítulo, corresponde a uma série dessas ações sígnicas. Para o autor Stephen Bann (1974) “Vertov, portanto, representa o desejo de carregar os princípios do construtivismo em todos os níveis da expressão cinematográfica, do formal e técnico ao social e ideológico.”<sup>8</sup>

Uma parcela considerável do engajamento de Vertov nessa doutrina se deve ao construtivista Alexei Gan, o qual foi um dos mais proeminentes incentivadores do documentarista. Do ponto de vista dos seguidores dessa vanguarda, tal estilo foi salutar para que o cineasta supramencionado tenha tido uma percepção diferenciada de seus contemporâneos, tanto dentro da sintaxe fílmica, quanto em seus pensamentos, de modo

<sup>7</sup> Do original: “Rodchenko, who was born in St. Petersburg in 1891, was one of the russian artists most ready and able to embrace the news task design for production. Though he was undoubtedly influenced by Tatlin, his search for a synthesis of architecture, sculpture, and painting began as early as 1917, and in 1919 he made a design for a telephone kiosk. From 1920 on he was to take part in a multitude of different projects, designing covers for Mayakosky’s magazine Lef, posters for the new Soviet cinema, and planning numerous architectural interiors, such as that of Soviet Pavilion at the Paris International Exposition of 1925.” Tradução do autor.

<sup>8</sup> Do original: “Vertov, therefore, represents the desire to carry the principles of constructivism into all levels of cinematic expression, from the formal and technical to the social and ideological.” Tradução do autor.

geral, registrados em seus manifestos. De acordo com Bann, a “influência construtivista em Vertov é aparente não apenas na sua concepção das obrigações sociais do artista revolucionário, mas também nas suas descrições da técnica cinematográfica” (BANN, 1974: 128).<sup>9</sup>

De maneira prática, isso ocorre na gramática do conteúdo visual em questão, na alternância do ritmos dos planos e dos enquadramentos, em que em um primeiro olhar, parece algo sem nexo, porém há uma rede semiológica para cada fragmento da película, o que caracteriza Vertov como um admirador dessa corrente estilística. Isto pode ser denotado no trecho a seguir: “O que nós procuramos na edição: descobrir o extrato geométrico de cada fotografia... um trabalho é construído de frases, como uma frase é construída por intervalos de um movimento.” (VERTOV apud BANN, 1974: 128).<sup>10</sup>

Destarte, a intenção dos construtivistas com relação a qualquer tipo de filme, e não exclusivamente “O Homem com uma Câmera”, era tornar essa ferramenta orgânica à sociedade, pois assim como outros campos de expressão artística, o cinema também deveria fazer um sentido mais amplo que o de simples entreter, e sim ter caráter de utilidade. No recorte abaixo, Bann explicita essa tese.

Os construtivistas também entraram no cinema com seu programa materialístico. O cinema é o agregado de um aparato óptico e mecânico. O cinema mostra no telão a sequência de fotografias paradas, que constituem movimento. Isso nos fornece a oportunidade de capturar imediatamente e dinamicamente os processos de todos os tipos de trabalho e atividade da sociedade. (BANN, 1974: 129).<sup>11</sup>

A citação acima possui conexão com a filmagem da vida de improviso, a qual será destinada um subcapítulo. Logo, mais do que instruir e educar as massas, a escola cênica soviética, calcada nos corolários construtivistas, almejava funcionar como um dos principais aparelhos de expressão cultural a fim de novos hábitos e condutas sociais, e de um ser humano remodelado por preceitos vanguardistas e comunistas. “O cinema deve se tornar

---

<sup>9</sup> Do original: “Constructivist influence on Vertov is apparent not only in his conception of the social obligations of the revolutionary artist, but also in his descriptions of cinematic technique.” Tradução do autor.

<sup>10</sup> Do original: “What we demand of the editing: to discover the geometrical extract of each shot... a work is constructed out of phrases, as a phrase is built up out of the intervals of a movement.” Tradução do autor.

<sup>11</sup> Do original: “The constructivists have also entered the cinema with their materialistic program. The cinema is the aggregate of an optical and mechanical apparatus. The cinema shows on the screen a sequence of photographic still, i.e...movement. This provides us with the opportunity to capture immediately and dynamically the processes of all kinds of work and activity of society. Tradução do autor.

uma arma cultural e ativa da sociedade. É essencial dominar os métodos científico e técnico do cinema para aprender como exibir a realidade como ela é” (BANN, 1974: 130).<sup>12</sup>

Ainda conforme Stephen Bann (1974), “Somente o cinema pode, pela apreensão visual, unir a sociedade e mostrar a luta ativa e a construção da evolução de uma classe proletária.”<sup>13</sup>

Assim sendo, pode-se ter em vista que as películas “Outubro”, de Sergei Eiseinstein, e “Sexta Parte do Mundo”, de Dziga Vertov, ambas oriundas do início do século XX objetivaram valorizar movimentos insurgentes de contra-poder à época, como a Revolução Russa e os desdobramentos desses levantes. Isto é, o cinema embora ainda se apoiasse na linguagem narrativa clássica em alguns momentos, tinha por finalidade expandir os horizontes dos espectadores e até mesmo propiciar um choque de realidade neles. Para isso, as vanguardas e toda conjuntura social e política daquele período foram absolutamente relevantes.

Não por acaso, surge “O Homem com uma Câmera”, nesse momento da história. Um filme especialmente construtivista, entretanto, o qual se aprofundou em níveis que exigem uma decantação maior por parte do público e dos críticos. O capítulo subsequente abordará os pormenores desse documentário, que por sua vez, é o objeto nuclear deste estudo.

---

<sup>12</sup>Do original: “The cinema must become a cultural and active weapon of society. It’s essential to master the scientific and technical methods of cinema in order to learn how to display reality as it reality is”. Tradução do autor.

<sup>13</sup> Do original: “Only the cinema can, by visual apprehension, join society together and show the active struggle and construction of the evolving proletarian class.” Tradução do autor.

### 3. O Conceito de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”

O início do século XX serviu como um divisor de águas na história da União Soviética, de modo geral, que passava por um momento complicado, tanto no âmbito político, quanto econômico e social. O cinema leste-europeu refletia essas problemáticas em suas obras, que inclusive, à época, já contava com nomes de destaque, por exemplo, Pudovkin, Eiseinstein, Tissé e Dovzhenko, para citar os principais contemporâneos de Vertov. Entretanto, embora todos esses tenham tido a sua importância, nenhum deles, de acordo com a escritora norte-americana Annette Michelson, transitou tão bem da magia à epistemologia<sup>14</sup> como Denis Kaufman, em “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”.

O filme, publicado como um documentário experimental, em 1929, na Rússia, e que teve a participativa colaboração de filmagem do irmão de Denis, Mikhail Kaufman, reúne como subsídio um conjunto de fotografias, que com a ausência de um roteiro pré-definido, legendas e teatro – veia dramática dos personagens –, consegue ter a sensibilidade de explicitar a conjuntura e a cultura do ambiente em questão. Segundo Michelson (1972), tal produção pode ser visualizada sob a perspectiva de um texto histórico, que precisa ser “lido” através de diversos ângulos para ser entendido. O soviético acreditava que esse modelo narrativo sem uma narrativa anteriormente pensada e estruturada poderia vir a ser o que ele chamou de uma “verdadeira linguagem internacional de cinema”.

Para Michelson (1972), Vertov foi um dos autores mais radicais de sua época, no que tange não somente a esfera da ideologia, mas também da gramática fílmica. Suas brincadeiras, “magias”, “danças”, montagens e intervalos envolvendo fotogramas, planos e cenas eram suficientes para quebrar as barreiras do tempo e do espaço. Todos esses aspectos aliados à dinâmica heterodoxa que a obra oferece são entregues ao público, de forma que é praticamente impossível ter apenas uma interpretação de cada fragmento e julgá-la como verdade absoluta. Seu apelido, pião giratório, reflete a forma movimentada e pouco usual como ele projeta suas certezas, divulgadas em “O Homem com uma Câmera”.

Alguns dos artifícios fílmicos usados por Denis já haviam sido vistos no cinema, por exemplo, um sistema básico de montagens, o qual oferece a impressão de duas situações acontecendo ao mesmo tempo, ou a sequência de planos, que podem ter sido filmados em

---

<sup>14</sup> Referência ao título do artigo escrito por Annette Michelson, acerca de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, publicado em 1972, “From Magician to Epistemologist”.

momentos diferentes, mas colocados um logo após o outro e produzem coerência. Entretanto, a chave explicativa não está nesses detalhes, e sim, como estes estavam inseridos na narrativa. Em primeira instância, assim que a produção foi lançada, parte dos espectadores e da crítica ficaram chocados com o que estavam assistindo, e a outra, negligenciou a obra. Annette (1972) chamou esse assunto de “caso especial”, já que atualmente, o filme é considerado fundamental para uma quebra de paradigmas em relação à linguagem e intenções cinematográficas.

A evasiva da literatura, como Kaufman faz questão de deixar claro no início do seu documentário, também é algo que merece uma atenção redobrada. Esse elemento também estava sendo observado nos palcos, nas peças do alemão Belfort Brecht, contemporâneo do cinéfilo estudado. As atuações do encenador possuíam um diferencial que dialoga intensamente com as obras de Vertov: a quebra do mecanismo diegético. Enquanto o dramaturgo introduzia fatores que não faziam parte do teatro, Vertov inseria dispositivos que não pertenciam a uma obra cênica convencional.

Portanto, Brecht conversava com a plateia, enquanto o soviético mostrava os telespectadores no seu filme. O objetivo central de ambos era fazer com que todos se dessem conta de que uma narrativa é uma narrativa e, sendo assim, tivessem suas consciências despertadas para acontecimentos maiores. Para o pião giratório, essas dramatizações tanto no campo teatral, quanto cinematográfico, operavam como uma cortina de fumaça que mascarava os problemas da realidade. Michelson (1972) peculiarizou “O Homem com uma Câmera” de “bomba relógio”. A princípio, uma película tratada com descaso, ou como algo estranho, e com o passar do anos esta “explodiu”, corroborando uma série de problemáticas em torno da crítica. No que tange a este fator, o diretor tinha um ponto de vista um tanto quanto radical, como pode-se ler: “Nós declaramos que os filmes romanceados, teatralizados e outros têm lepra. Não se aproximem deles! Não lhes toquem com os olhos! Perigo de morte! Contagioso!” (VERTOV apud MICHELSON, 1984:7 ).

### **3.1 A Filmagem da Vida de Improviso**

Uma outra particularidade interessante da produção é a filmagem da “vida de improviso”, que se consiste em reportar, por meio de uma câmera, como as pessoas agem no seu dia a dia. A influência do equipamento citado é mínima, nesse caso, e Vertov tinha por

objetivo mostrar como era a rotina dos soviéticos, sem nenhuma espécie de encenação. Isso pode ser exemplificado de maneira mais lúcida logo no início da obra, com moradores de rua dormindo, paisagens, bancos vazios em praças, bebês em incubadoras, carros estacionados, becos desertos, comércio fechado, assim como fábricas e usinas. O comentarista de cinema húngaro Béla Bálazs aborda com riqueza de detalhes essa característica da obra:

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, constringido-as num determinado quadro e, graças a tal quadro, lhe damos uma forma (BALÁZS, 1954: 71).

Ao dar prosseguimento à película, a partir do momento que os trabalhadores acordam, ligam seus carros e abrem suas lojas, a própria continuidade do filme ganha uma cadência mais acelerada, pois o mesmo ocorre com a rotina desses indivíduos. Isso tira o expectador do conforto diegético, já que de forma brusca, a velocidade das sequências é aumentada. Acerca desses pormenores referentes à edição, Balázs descreve:

As pequenas cenas não são reconstituídas. Representam uma realidade que descobrimos como se fotografássemos através do buraco de uma fechadura: um rapaz que brinca, dois namorados que se beijam, um motorista que discute, um velho que dorme no banco. Não sabem que estão a ser filmados [...] 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 expectadores. Olhem, esta é a vida (BALÁZS, 1954:71).

Evidentemente, pelo conceito de “vida de improviso”, Denis procura a organicidade e a naturalidade nas situações diárias. Porém, o foco em primeiro plano nesse conjunto de tomadas não está nos soviéticos que trafegam pelas ruas, mas na câmara, que retrata com perfeição, termo usado pelo próprio documentarista, tais acontecimentos básicos. Para o cineasta o aparelho de filmagem por não estar cercado de ideologias e subjetividades, como o olhar humano, o qual ele mesmo chama de vulgar, consegue retratar tudo com fidelidade, extraíndo disso a verdade absoluta dos fatos, como explicitado abaixo:

O principal e o essencial é a cine-sensação do mundo. Nós assumimos, então, como ponto de partida, a utilização da câmara enquanto cine-olho muito mais aperfeiçoado que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visíveis que preenchem o espaço. O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, reúne e fixa as impressões de uma maneira diferente do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que nós percebemos em tal ou qual fenômeno visual, não condicionam a câmara, que quanto mais aperfeiçoada, mais e melhor percebe (VERTOV apud DA-RIN, 2004: 113).



### 3.2 A Montagem

“O Homem com uma Câmera” possui uma gramática cinematográfica à margem do que é tradicional, contudo, os pilares que sustentam a obra são claros de identificar: a proeminência do aparato fílmico e a quebra da esfera diegética. Por falar neste rompimento com a narrativa, uma sequência que retrata essa estratégia é a dos esportes, no caminho para o término da produção. Naquele período, Mikhail provavelmente apoiou a câmera em um tripé e filmou a prática esportiva distinta dos soviéticos, como salto com vara, e à distância, mergulho e arremesso.

Na edição, Vertov brinca com a velocidade dos planos e chega inclusive a parar completamente um ou outro. Citando caso análogo, em um quadro, foca-se na expressão facial e nas ações de uma moça, que por meio da montagem, parece estar assistindo alguma modalidade. No seguinte, aparece um homem montado em um cavalo, com a imagem frisada. Esse é apenas um exemplo dessa cena, na qual o autor alterna a cadência dos planos.

Essa reunião de imagens mediada pela montagem paralela leva o espectador a crer que enquanto um esportista salta, uma mulher na arquibancada o observa. Enquanto outro arremessa um objeto, duas senhoras conversam, passando a impressão de que elas estão cochichando sobre o lançamento do rapaz. Esse é o impacto central desse tipo de recurso, originado pelo cineasta norte-americano David Griffith, o qual mostra que eventos isolados podem acontecer simultaneamente dentro de um canal cinematográfico.

Um outro fragmento simbólico dessa ferramenta cênica acontece quando há um acidente de carro nas ruas. A sequência começa com a câmera subjetiva, que mostra o indício de uma colisão. A cena seguinte explicita uma moça ao telefone, agindo de uma forma nervosa e desesperada. A seguir, surge uma equipe de paramédicos se enchaminhando ao local da confusão. Como explicado abaixo, o documentarista foi considerado um ícone da história do cinema documentário soviético, também pelo seu processo de montagem:

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 deve o seu discípulo Eiseinstein, 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 o olho mecânico é a melhor garantia de captação da verdade objectiva, desenvolvendo igualmente, o tema da montagem em, sem planificação, nem estúdios, nem actores (DE MACEDO, 1960: 71).

### 3.3 As Técnicas de Criação de Sentido

Com relação à estética, o diretor abusa das figuras de linguagem, como tentativa de criar signos e, com isso, dar sentido a um filme que não possui códigos verbais. Denis, então, usa a metáfora como dispositivo essencial para a construção de uma teia semiológica. Como pode-se ver em uma cena antes dos dez minutos de exibição, surge uma moça lavando o seu rosto, pois tinha acabado de acordar. O cineasta, assim, reduz a qualidade da imagem, na edição, para oferecer ao público um efeito de que a visão dela está embassada. Em seguida, entra um plano com uma persiana se abrindo e fechando, como se o olhar da jovem também estivesse fazendo esse mesmo movimento. Aliado à sequência, Vertov insere a lente de uma câmera que foca e desfoca, assim como a imagem de algumas flores que vem à tona posteriormente. Esta fica um pouco turva e depois volta ao normal.

Outro momento do documentário que instiga o imaginário alheio é quando um fotograma ganha vida. O início da cena convoca uma série de enquadramentos paralisados em personagens do dia a dia. Conforme a obra progride, a filmagem “mergulha” nesse fotograma e as pessoas que estão ali passam a ganhar movimento, discutem e sorriem. Tal postura do cinéfilo estudado tem um objetivo: dizer ao público que ele está vendo a imagem de alguém, e não o “alguém”, propriamente dito. Isso tem correlação com o quadro de aproximadamente 1930, contemporâneo de “O Homem com uma Câmera”, do pintor surrealista belga, René Magritte, chamado de “Isto não é um cachimbo”. A arte em questão ilustra a representação de um cachimbo, com a legenda abaixo dizendo que não é um. Ou seja, é apenas a figura, o desenho.

Referência do construtivismo, Vertov transportou elementos dessa corrente vanguardista para a película analisada. O documentarista enxergava a arte como um elemento natural da sociedade. “[...] o Construtivismo propunha o engajamento direto do artista na construção da nova sociedade a partir de sua organização, construindo uma nova cultura comunista” (PERNISA JÚNIOR, 2014). Logo, com o decorrer do conteúdo, percebe-se a grande quantidade de estátuas, pinturas em paredes, bonecos, mosaicos e outras manifestações artísticas semelhantes, isto é, não é a inserção de tais figuras artísticas, que fazem de Vertov um construtivista, mas sim, como estas contribuem à construção da nova sociedade e, conseqüentemente, fazem com que o filme seja pensado como dispositivo orgânico.

O princípio construtivista era basicamente o que de a arte, longe de ser expressão de uma impressão subjetiva do mundo, deveria estar voltada para o rearranjo de elementos da realidade social e material do artista. Sendo assim, a principal estratégia na defesa do cinema como forma de arte e na busca de sua especificidade pelos construtivistas era destacar o papel fundamental da montagem dentro da linguagem cinematográfica (PERNISA JÚNIOR, 2014).

O autor não somente utilizou no filme esse princípio construtivista como um complemento natural da sociedade soviética, como por meio de um aparato de montagem fez com que tal material ganhasse uma importância signífica ainda maior. O dispositivo em questão se chama efeito Kuleshov, o qual busca dar uma ordem sequencial a dois ou mais planos. O início da película engendra uma presença massiva desse recurso, como por exemplo, um plano ter o seu enfoque no “olhar” compenetrado de um boneco, e no seguinte, surge o cenário de uma praça. A impressão causada é de que este ser inanimado está “olhando” para esse visual.

Outro caso construtor de sentido corroborado por “Kuleshov”, ainda nos primeiros minutos, é o desenho de um casal em uma parede com o dedo indicador do homem, erguido, próximo a sua boca, como se a representação estivesse pedindo silêncio. Um plano depois, aparece em voga um carro circulando. Seria uma espécie de silêncio ao barulho que o veículo poderia estar causando.

A montagem Kuleshov permeia o documentário em vários momentos. No minuto cinquenta e cinco, dois rapazes sentam à mesa e abrem uma garrafa, que parece ser de cerveja. Na parede ao lado, está desenhado o rosto de uma moça. A bebida alcoólica resvala e espirra no que seria o nariz da mulher representada na superfície. Ou seja, é como se a pintura estivesse com “a cavidade nasal escorrendo”. É mais uma brincadeira vertoviana. Por conseguinte, é válida a ressalva de que tal artifício fílmico não serve apenas para seres sem vida. Este funciona para humanos, animais, estátuas, desenhos, pinturas, fotografias e outros casos, os quais se consiga extrair o mínimo de “expressão facial”.

Outro ponto central de “O Homem com uma Câmera” é como a industrialização e a urbanização são reportadas. No início do século XX, após mergulhar em uma situação de penúria extrema, a Rússia passou gradativamente por profundas transformações no que tange à transição de um ambiente rural para outro, caracterizado por instalações fabris, automóveis, usinas e muito mais. A preocupação de Vertov não era enfatizar essa passagem de fase, e sim, como esta interferiu diretamente na vida dos soviéticos.

Cinematograficamente, o revolucionário estudado trata isso como uma grande metáfora. Para fazer essa comparação, ele utiliza um trem – elemento primordial na história do cinema documentário, introduzido em 1895, com “A Chegada de um Trem na Estação, dos irmãos franceses Louis e Auguste Lumière. Quando este veículo surge no filme soviético, todas as cenas que antes contavam com uma determinada cadência, passaram a ter um ritmo mais acelerado. O construtivista elabora uma montagem e sequência de intervalos, além de cortes secos e rápidos, os quais fazem o espectador ter uma visão mais dinâmica do que está acontecendo no telão.

A símile com a vida real é exequível, pois, de fato, a maquinização e a mecanização de diversos setores da sociedade mexeram com muitos grupos de pessoas. Na cena, através de uma montagem vertoviana, o trem praticamente atropela seu irmão, o qual estava filmando. O automóvel parte de um ponto distante e se aproxima sem tomar conhecimento de quem possa estar nos trilhos. O mesmo aconteceu com a industrialização na Rússia. Chegou sem pedir licença. A partir daí, ocorre uma mudança relevante no ritmo de frames e planos, de modo que estes ficam mais acelerados.

Outro detalhe especial referente ao destaque do “trem” está no minuto dezenove. Essa etapa concentra uma extensa gama de trens indo e vindo para múltiplas direções. Junto a isso, Denis utiliza o mecanismo da sobreposição de planos e altera o sistema de uso da câmera de tradicional para subjetiva. Essa tática cinematográfica está introduzida no que chama-se de composição de quadros, ou seja, não existe nenhuma possibilidade do espectador saber qual a origem e o destino desses veículos. A tendência é expandir a imaginação de quem assiste. Kaufman embaralha ainda mais a mente alheia com suas superimposições de frames, os quais ele usa em demasia, e que, a propósito, será explicado mais a fundo ao longo deste trabalho.

Quando o primeiro trem passa, automaticamente as sequências ulteriores são dinamizadas, como foi falado anteriormente. Uma moça acorda, calça suas meias, veste uma blusa, joga água em seu rosto, enquanto uma senhora varre a calçada e moradores de rua também abrem seus olhos. Os automóveis começam a trafegar pelas ruas, as pessoas pegam suas conduções, o comércio e as fábricas abrem, o trabalho artesanal é mostrado e, por fim, a cidade, de um modo geral, ganha movimento. O autor busca enfatizar que cada indivíduo tem a sua importância na sociedade soviética. Com isso ele atende a outro pilar consolidado na película, que é o de encorpar a organicidade da vida.

Michelson (1972) salienta que dentro da própria operação de montagens produzida por Vertov, existe um interesse maior de realçar a “materialidade do objeto” e a estrutura arquitetônica presente na produção. Diante disso, pode-se afirmar que a inspiração construtivista do revolucionário ganha força no filme, haja vista que já foi mencionado, ele visualiza a qualidade material dos objetos como arte, a qual funciona como um membro natural da sociedade. Por exemplo, no minuto vinte e quatro, a cena expõe um conjunto de portas giratórias convergindo para o centro, e no quadro posterior, tem-se uma praça com praticamente todos os caminhos apontando para o meio da imagem. Fica claro que o documentarista procura fazer um jogo de metáforas e simbologias que utiliza a cultura de materiais<sup>15</sup>. Acerca desses aspectos, Vertov alega que:

Produzir uma montagem é organizar pedaços de filme, os quais nós chamamos de fragmentos, dentro de uma cine-coisa. É escrever alguma coisa cinemática com fotos registradas. Não significa selecionar pedaços, produzir “cenas” (desvio de uma característica teatral), nem organizar pedaços de acordo com legendas (desvio de uma característica literária)<sup>16</sup> (VERTOV apud MICHELSON, 1972: 103).

Isto é, este recurso ocupa uma dimensão valiosa no trabalho do futurista. “Em outras palavras, a montagem está presente do início ao fim da produção”<sup>17</sup> (VERTOV apud MICHELSON, 1972: 103).

Assim, como as figuras de linguagens incluídas no sistema de montagem de “Homem com uma Câmera”, os intervalos também são primordiais para o entendimento desse conteúdo, como esclarecido abaixo:

Os intervalos (passagem 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 o desenlace cinético. A organização do movimento é a organização destes elementos, isto é, os intervalos, na frase. Em cada frase distingui-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 (VERTOV, 1922: 38).

É válido ressaltar que a teoria dos intervalos engendra o desenvolvimento da gramática fílmica em questão, como explicado a seguir:

---

<sup>15</sup> Termo usado pela própria escritora norte-americana Annette Michelson, em “From Magician to Epistemologist”.

<sup>16</sup> Do original: “To make a montage is to organize pieces of film, which we call the frames, into a cine-thing. It means to write something cinematic with the recorded shots. It does not mean to select pieces (deviations of a theatrical character, nor does it mean to arrange pieces according to subtitles (deviations of a literary character).” Tradução do autor.

<sup>17</sup> Do original: “In other words, the montage takes place from the beginning to the end of production.” Tradução do autor.

Procedendo para a discussão de composição através de “intervalos”, nos movimentos entre fragmentos e proporções desses pedaços como estes estão relacionados entre si, levando em consideração a relação de planos (curtos e longos), as relações de escorços, relações de movimentos nos fragmentos de cada pedaço, relações entre luzes e sombras, relações de velocidades de gravação. Essa teoria a qual tem sido chamada de ‘teoria dos intervalos’ foi lançada<sup>18</sup> (VERTOV apud MICHELSON, 1972: 103).

A quebra das barreiras do tempo e do espaço fazem de Vertov um cineasta que pensou a frente de seus contemporâneos. Em uma das cenas derradeiras da obra, um quadro apresenta um relógio de parede em movimento de pêndulo, e no plano ulterior tem-se uma divisão na imagem que passa a impressão de que a praça, assim como a casa ali exibidas, estão se partindo. É uma ação que ejeta o público de uma possível diegese, por não constituir algo fisicamente paupável, porém elabora a realidade do filme. É como se Denis quisesse dizer que na projeção, tudo pode. É uma espécie de “negação do tempo”, de acordo com Michelson (1972).

Portanto, ainda sobre as entrelinhas do filme, a escritora citada alega o seguinte: “Essa interação temática de mágica, ilusão, trabalho, técnicas fílmicas, e estratégia, articulando a teoria do filme como um inquérito epistemológico é o núcleo central em torno dos melhores trabalhos desenvolvidos por Vertov”<sup>19</sup> (MICHELSON, 1972: 104).

Acerca da magia como condutora de sentido e, fundamentalmente, como dispositivo de exegese, o construtivista exerce uma ampla gama de brincadeiras, as quais envolvem o sumiço e o aparecimento de objetos, principalmente na sequência – em que vai do minuto quarenta e quatro ao quarenta e cinco – que um ilusionista, moças dançando sincronizadamente, pessoas sobre bóias no mar, e a transformação de um circo em carrossel aparecem de repente, através de efeitos especiais. É importante destacar que tais criações vertovianas eram consideradas arrojadas à época.

Uma outra noção constante na película, na qual este estudo visa se aprofundar, são as analogias como chave explicativa da naturalidade da vida. A partir do minuto vinte e cinco, uma sequência com várias cenas antitéticas é formada. A primeira delas confere um

---

<sup>18</sup> Do original: “Proceeding to the discussion of composition through organization of “intervals”, upon the movement between frames and proportions of these pieces as they relate to one another, taking into account relations of planes (small and large), relations of foreshortenings, relations of movement within the frame of each piece, relations of lights and shades, relations of speed of recording. This theory, which has been called the ‘theory of intervals’ was launched.” Tradução do autor.

<sup>19</sup> Do original: “This thematic interplay of magic, illusion, labor, filmic techniques, and strategy, articulating a theory of film as epistemological inquiry is the complex central core around which Vertov’s greatest work develops.” Tradução do autor.

rapaz e uma moça em um cartório, assinando uma documentação de casados. O plano seguinte revela um objeto de sinalização de trânsito que muda a direção para a qual estava apontado. A mesma ação ocorre com a câmera que é observada frequentemente na obra. Esta muda o seu eixo. Essas duas cenas, específicas, após a do casal, funcionam como uma espécie de conectivo invisível – a gramática intitula de assíndeto –, o qual se conecta com o trecho final de um casal diferente se divorciando.

Por conseguinte, ao manter tal linha de raciocínio, Vertov formata um plano dividido em dois, com trens em múltiplas direções. Uma interpretação possível é a comparação feita com o futuro, após o término do relacionamento das pessoas supramencionadas. Cada uma seguiu sua jornada. Ainda no tocante às situações antagônicas, Denis exhibe dois planos próximos entre si, os quais, um, configura um funeral, e o outro, uma mulher em trabalho de parto. Logo, ele corrobora duas ideias opostas: morte e nascimento.

Com isso, a cena prossegue e enquanto civis descem em um elevador, outros sobem, assim como uma jovem que entra por uma porta e um cidadão sai pela mesma. Essa sequência funciona como um subnúcleo de algo maior, que são os planos justapostos e sobrepostos dos trens que trafegam em caminhos divergentes. Esse conjunto de elementos possui correlação estilística entre eles. O ponto central dessa questão é o seguinte: Kaufman oferece ao público, o início e o fim de cada pensamento.

Dessa maneira, enganche entre essas peças é o próprio espectador quem cria, por meio de sua interpretação e é por isso que “O Homem com uma Câmera” é permeado por um vasto arsenal de pontos de vista. Segundo Annette (1972), este conteúdo é moldado por símiles e metáforas, as quais conferem a comparação de planos e quadros, como a visão de uma mulher com a lente de uma câmera. Isto posto, a escritora garante também a presença de sinédoques (metonímias), imagens rimadas e parataxes – subversão da ordem natural dos planos. Em concordância com a pesquisadora aludida, é possível descortinar o congelamento de quadros, junto com a aceleração, a divisão e a superimposição destes. Além, de claro, outras “anomalias” filmicas. Sob tal perspectiva da edição, Vertov engendra uma série de dúvidas alheias sobre confiar ou não nas imagens. A respeito disto, Michelson declara:

O resultado, articulado mais potentemente através da apresentação da filmagem, da edição e do processo de projeção, é uma revelação, uma exposição dos termos e dinâmicas do ilusionismo cinematográfico. E isso é – e não a velocidade,

complexidade e virtuosidade formal, “escuridão” – o que produziu o choque, o escândalo, a perplexidade em seus espectadores.<sup>20</sup> (MICHELSON, 1972: 108).

É nítido que Vertov criou um novo modelo de contar histórias no cinema, baseado em uma linguagem e intenções à margem do que estava sendo produzido pelos seus colegas autores. Por exemplo, um truque confeccionado pelo soviético, que hoje parece algo simplório, mas naquele período foi uma descoberta relevante, é o da câmera em movimento panorâmico, o qual pode se confundir com um objeto deslizando na horizontal. Citando caso análogo, em torno de meia hora para o término da obra, Kaufman desvenda um barco, que pode estar em deslocamento para algum lugar, ou simplesmente parado. É mais um dos mistérios elaborados pelo diretor.

Conforme Annette, o soviético alterou a relação do ser humano com a verdade: “Ousando ir além da descoberta das técnicas cinematográficas, Vertov abandonou a didática pela maiêutica, representando visível causalidade”<sup>21</sup> (MICHELSON, 1972: 111).

A pesquisadora norte-americana complementa que é possível, sim, atingir o conhecimento a partir de “O Homem com uma Câmera”. “[...] ele convidou a câmera à maturidade, transformando com um grande gesto cartesiano ‘O Homem com uma Câmera Cinematográfica’ de uma magia em uma epistemologia”<sup>22</sup> (MICHELSON, 1972: 111).

### 3.4 A Metalinguagem

O início da projeção é marcada pela cena do auditório. Nela, observa-se um plano geral de uma grande sala vazia, o qual mostra uma vasta gama de assentos fechados, assim como um palco mais a frente e cortinas, as quais cobrem o telão. Na sequência, planos-detelhe exibem elementos nas paredes e uma luminária. Em seguida, foca-se em um homem operando uma máquina de rolagem de filme e as persianas são abertas para que os telespectadores possam entrar.

---

<sup>20</sup> Do original: “The result, articulated most powerfully through the presentation of the filmmaking editing and projecting process, is a revelation, an exposure of the terms and dynamics of cinematic illusionism. And this is it – not the speed, complexity, formal virtuosity, “obscurity” – that produced the shock, the scandal, the bewilderment in its beholders.” Tradução do autor.

<sup>21</sup> Do original: “Pushing beyond the disclosure of filmmaking techniques, Vertov has abandoned the didactic for the maieutic, rendering causality visible.” Tradução do autor.

<sup>22</sup> Do original: “He invited the camera to come of age, transforming with a grand cartesian gesture The Man with a Movie Camera from a magician into an epistemologist.” Tradução do autor.



A partir dessa etapa, ocorre o primeiro mecanismo de fuga significativa das narrativas clássicas, as cadeiras se abrem sozinhas, fileira por fileira, uma por uma. Vertov concentra suas atenções nessa ação, enquanto elucida mais pessoas chegando. Por meio de cortes bem simples, o autor revela cada pormenor da cena. Um lustre central aparece em voga e uma banda sinfônica introduz seus trabalhos instrumentais.

Portanto, chega-se a um período especial da produção, em que problemáticas são levantadas. A pergunta clássica que se deve fazer é: onde começa a obra? No seu marco inicial ou na fase, a qual o filme é exibido dentro do próprio filme, no telão? Vertov, em dados trechos, promove uma espécie de jogo cíclico entre plateia e tela, que indica uma ferramenta importante para o desenrolar de seu conteúdo, que é a metalinguagem.

Ele faz questão de explicar que um filme é um filme, com a obra sendo desenvolvida dentro dela mesma, no telão. Além disso, os planos subsequentes elucidam Mikhail com uma câmera ligada, apoiada em seus ombros e caminhando por diversos lugares. Com isso, Denis revela o processo de filmagem da produção, porém, na película, a própria filmagem e a exibição do conteúdo são feitos de maneira simultânea, o que é fisicamente impossível.

O final segue o mesmo modelo de ideias do começo, já que um plano geral demonstra os soviéticos dentro do auditório, acompanhando a tela ser desligada. Logo, o questionamento a seguir se torna válido: Onde termina a projeção? No seu minuto final ou na etapa que ela se encerra na grande televisão?

Mesclado a esses fatores, o radical cineasta usa a superimposição de frames ao manifestar uma bailarina dançando sobre um piano e utiliza a montagem paralela a fim de indicar que a plateia está olhando para essa “apresentação”. O construtivista se vale dessa tática para automóveis e pessoas, na imagem. Com fragmentos sobrepostos, parece que os veículos estão passando por cima dos civis. Para finalizar a sequência, de maneira ulterior, o futurista, uma vez mais, estabelece a brincadeira circular, a qual foi anteriormente mencionada, entre trens em múltiplas direções, corroborando a composição de quadros, e trabalhadores ajustando alguns procedimentos nos bastidores do filme.

Ao dar continuidade ao período derradeiro da transmissão, este é peculiarizado por um conjunto de transições secas e rápidas, as quais oferecem um maior dinamismo, de acordo com a ideia que o autor quer concretizar. A cena se inicia com Mikhail pilotando uma motocicleta, girando a manivela de seu aparelho fílmico. Conforme ele prossegue com essa

ação, que é comparado ao movimento circular das rodas de um trem, os quadros posteriores ganham velocidade. É como se ele estivesse acelerando o filme, tanto de forma literal, quanto metafórica. Por conseguinte, a correlação entre tela e plateia se torna mais frenética.

Sendo assim, a sequência segue adiante e uma símile entre três quadros se configura. Um plano-detache, o qual revela um relógio de parede balançando como um pêndulo, um outro plano com uma casa e uma praça se partindo, através do recurso da divisão de frames, e cortinas se abrindo em um plano geral que exhibe o público assistindo a tudo isso, o que denota um claro sistema de metalinguagem.

Vertov, com a alternância de planos mais fechados e outros mais abertos, além do uso da câmera subjetiva, oferece indícios da industrialização na União Soviética, como o destaque dado a um avião, o qual passa bem próximo de seu irmão. Além disso, a urbanização aparece de forma enfatizada, pois a medida que, nesse fragmento, tudo está acelerado, a impressão deixada é que as ruas estão demasiadamente cheias e movimentadas. Também rapidamente, o documentarista estabelece uma conexão entre os olhos inquietos de uma moça, aquele mesmo relógio de parede, agindo como um pêndulo, e uma placa de sinalização que se mexe de um lado para outro.

“O Homem com uma câmera”, ainda nos dias atuais, se enquadra como parâmetro em filmes que promovem a auto-reflexividade e a auto-referencialidade, pois abordou esta técnica de uma maneira refinada, ao distanciar o espectador das narrativas melodramáticas. “Este trabalho experimental foi feito com a intenção de criar uma linguagem básica verdadeiramente internacional de cinema na base de sua total separação da linguagem do teatro e da literatura.” Este fragmento, exposto de maneira legendada no início da projeção, de uma certa forma, prepara o público do que está por vir, de modo que o mais impactante não é o resultado final da obra, mas os meios pelos quais esta atinge esse objetivo, e tais caminhos, estão vinculados a sua sintaxe. Acerca do que foi mencionado, Da-Rin explica com alguns exemplos:

Provoca no espectador uma sensação de estranhamento, ao editar imagens fora de uma lógica narrativa linear e fora de um *continuum* espaço-temporal. Produz um conflito entre a ilusão da realidade proporcionada pelas imagens analógicas e a frequente exibição dos artifícios, tecnologias e métodos cinematográficos que tornam a ilusão possível. Exige do espectador um trabalho intelectual permanente e intenso para a criação de significados que não são fornecidos de forma unívoca (DA-RIN, 2004: 177).

Ou seja, em nenhuma fase da película, Denis deseja uma contemplação passiva de quem assiste. Pelo contrário, a possível produção de múltiplas interpretações no tocante a cada quadro, automaticamente, alimenta um observador ativo, e ao mesmo tempo, pensativo. Isto se denota na seguinte citação:

Na obra de Vertov, o filme nunca é o reflexo do mundo, mas a sua representação [...] Um projeto essencialmente antirealista e antiilusionista, que não se limita a significar o mundo, quer também *aprender* e ao mesmo tempo *ensinar* a ver, pesquisando juntamente com o espectador os meios de conhecimento e de “decifração comunista do mundo” (DA-RIN, 2004: 181).

### 3.5 O Contraste

Um dos momentos mais receptores de críticas, logo após o lançamento do filme, se concentra quando, através de cortes simples, Kaufman objetiva demonstrar a organicidade da vida e o papel de cada um na sociedade, porém foi duramente condenado por comentaristas de cinema por explicitar essa característica distoante, de maneira tão natural.

Com pouco mais de cinquenta minutos, o cineasta desenvolve uma inserção de planos bem próximos, os quais acabam por particularizar um gigante contraste social. A cena tem seu marco inicial, quando soviéticos, aparentemente de uma classe financeira mais alta, em um ambiente mais formal, se reúnem para comer algo, beber e fumar. Os homens estão vestindo terno e as moças, blazer.

A seguir, a filmagem muda a sua direção para o lado oposto, em que é mostrado um novo cenário, com trabalhadores lendo jornais, jogando dama e xadrez, e uma jovem, de aparência física desleixada, praticando tiro ao alvo, em um boneco com símbolo da suástica – o nazismo foi o grande inimigo do socialismo. No quadro subsequente, uma outra mulher, com um visual mais elegante, atira em garrafas de cerveja, e estas somem em um passe de mágica – mais uma brincadeira vertoviana. É relevante manter em primeiro plano, que o efeito Kuleshov está fortemente presente nesse trecho, pois desenhos na parede e estátuas “observam” o que as pessoas estão fazendo.

Contudo, logo após a primeira meia hora de obra, outras cenas de divergência de status também são reproduzidas. Citando casos análogos, uma moça é mostrada, com um semblante de felicidade, sendo maqueada em um salão de beleza. No plano seguinte, visualiza-se outra mulher, porém com um turbante cobrindo parte do seu rosto, e com uma expressão facial de tristeza. A sequência prossegue com novas ações deste tipo. Uma jovem

tem seu cabelo sendo massageado e limpo, enquanto outra lava e enxagua uma peça de roupa em um balde. Um homem tem sua barba aparada com uma navalha, por um cabeleireiro, já outro rapaz amola uma machadinha. Trabalhadores lavam seus rostos em minas, represas e fábricas, enquanto os de poder aquisitivo mais elevado se divertem, com seus novos penteados. Entre um quadro e outro, Vertov insere engrenagens em movimento. É uma figura de linguagem que retrata de maneira metafórica, o crescimento do país através das cidades, da indústria e do trabalho, independentemente do nível social de cada um.

### **3.6 A Proeminência da Máquina de Filmar**

O futurismo, como ideia de mecanização e maquinização da vida não somente acompanhou Vertov em suas escritas e manifestos. O entendimento dessa vanguarda é fundamental para entender o desenrolar de “O Homem com uma Câmera”, como um filme que procura destacar e até mesmo supervalorizar a câmera a partir de vários ângulos. A ideia central é pensar tal aparato tecnológico como extensão corpórea e, que, apenas sua lente, em detrimento do olho humano poderia alcançar o que o cineasta chamou de “verdade universal”.

De acordo com a tese estipulada pelo documentarista em questão, é possível de entendimento que a visão de qualquer indivíduo é falhada e viciada, por estar permeada de ideologias e subjetividades, o que, segundo ele, não acontece com a câmera: “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” (VERTOV, 1923: 1).

Uma cena, a qual evidencia com precisão o que foi mencionado acima é a de um acidente veicular, com meia hora de obra. Naquele instante, o pião giratório marca como referência o olhar embassado de um ser humano e retrata a visão deste com cortes frenéticos, sem nenhum sentido específico. Vertov elabora intervalos em alta velocidade, os quais sobressaem praças, prédios, pessoas, cavalos, além de outros aspectos urbanos semelhantes. Para corroborar, a filmagem treme demasiadamente.

O final realça algo parecido, com transições e efeitos vertiginosos que envolvem os olhos confusos de uma moça – por meio da montagem Kuleshov – obersevando trens em direções divergentes, uma multidão de soviéticos, uma placa que se movimenta e um relógio

de parede que balança como um pêndulo. Tudo isso em um curto espaço de tempo, aliado a superimposição e a aceleração de frames. Isto é, Denis procura, fundamentalmente, passar ao público, o quão deformada é a visão, na ausência de um aparelho maquínico.

De fato, o autor elucida em diversos fragmentos de seu conteúdo, que este dispositivo de gravação de imagens retrata com fidelidade tudo o que acontece. A câmera, além de operar como objeto futurista, serve como ferramenta que constrói figuras de estilo, como na cena em que uma lente é comparada ao olho de uma moça.

Em especial, o momento em torno dos cinquenta minutos abre margem para uma interpretação que atinge três níveis de consciência. O primeiro deles é o da tecnologia como algo natural da sociedade e que consegue, com destreza, identificar os pormenores de cada situação. Isso pode ser exemplificado quando Mikhail eclode de um copo de cerveja com um equipamento filmico apoiado em um tripé. A citação, abaixo, tange este ponto: “A câmara de filmar arrasta os olhos do expectador 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” (VERTOV, 1923: 2).

O revolucionário possui a tese da onipresença da câmera, isto é:

Eu, máquina, mostro-vos ao 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 (VERTOV, 1923: 4).

A seguir, a sequência se desenvolve e o rapaz é visto uma vez mais com sua câmera, porém no topo de um prédio, e por conseguinte, da imagem, isso conduz para uma possível leitura de que tal objeto não só é capaz de perceber os detalhes, como enxergar algo macroespacial. E a terceira camada é a filmagem propriamente dita. Sem esta, não há produção, logo não haveria montagem e, tampouco, edição. Denis deu o nome a esse conceito, de cine-olho. No tocante a este viés, ele declara o seguinte:

A fraqueza do olho humano é evidente. Nós afirmamos o cine-olho que procura, as 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 (VERTOV, 1923: 1).

Conforme o documentarista torna nítido, o ser humano jamais seria capaz de chegar à verdade ou à realidade. Para isso, ele precisa da ajuda da lente de uma câmera:

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 pertubam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olho vulgar (VERTOV, 1923: 5).

Uma cena clássica de “O Homem com uma Câmera”, a qual mergulha fielmente na corrente futurista está exposta nos dez minutos finais da produção, quando na edição, o cineasta compõe uma série de planos e contra-planos, os quais exteriorizam o tripé de uma câmara, executando movimentos fora do comum – como se não fosse um objeto inanimado –, reproduzindo uma espécie de dança de ballet, e pessoas nos assentos do auditório, surpresas, rindo e comentando a respeito do que estão assistindo. Nesse período da obra, o documentarista deseja claramente mostrar que a máquina não depende do ser humano, destarte, esta é autossuficiente.

Para um futuro não tão distante, Vertov imaginou a tecnologia como ampliação do corpo de um indivíduo: “Mediante a poesia das máquinas, vamos do cidadão retardatário ao homem elétrico perfeito” (VERTOV apud MICHELSON 1984: 8).

O último quadro exhibe uma fotografia clássica, a qual se repete em outros momentos da película. A de um olho humano substituído pela lente de um equipamento fílmico. Para o cineasta, a tendência seria de que os indivíduos, nem mesmo, precisariam de um aparato de filmagem. A própria membrana ocular seria constituída por partes tecnológicas que fariam esta função. É um exemplo cristalino de “homem elétrico perfeito”, como foi supracitado.

Em suma, tudo que fosse maquínico tinha seu valor para o futurista. Tal trecho de “NÓS, variante do manifesto” exemplifica o que se quer dizer: “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 incandescente” (VERTOV apud MICHELSON 1984, 9).

### **3.7 A Realidade do Filme**

A preocupação em diferenciar a verdade de uma obra com a realidade do cotidiano foi, sem dúvida, um dos principais conceitos adotados por Vertov, em “O Homem com uma Câmera”. Para isso, ele utilizou pilares como a metalinguagem – o jogo cíclico entre tela e

plateia, a filmagem da filmagem –, a alternância nos intervalos e no movimentos de quadros – congelamento, aceleração, sobreposição e divisão de frames, as figuras de estilo – metáforas, metonímias, assíndetos, parataxes –, os mecanismos diegéticos – quebra das barreiras do tempo e do espaço, ações ilusionistas –, criatividade na edição – efeito Kuleshov, montagens vertovianas, montagens paralelas, elementos construtivistas –, a “vida de improviso” e o futurismo. Fatores estes que foram pensados para a evolução institucional, social e epistemológica do cinema. Conforme o teórico Sílvio Da-Rin, Vertov foi capaz de instruir a comunidade do qual fazia parte:

Temos aqui um primeiro pressuposto de Vertov: é preciso educar as massas. E, para explicar “a vida como ela é”, para interpretar os “fenômenos vivos à nossa volta”, não bastavam os atributos humanos. Eis um segundo pressuposto: a percepção do homem é limitada. As “deformações psicológicas” e uma mobilidade restrita o impediam de aprender a estrutura dos processos naturais e sociais (DA-RIN, 2008: 113).

Para Vertov, a estrutura fílmica era o meio e a verdade, o objetivo. Acerca dessa teoria, Da-Rin afirma:

Ao defender a evacuação dos estúdios e a descida das câmeras às ruas para filmar “a vida de improviso” – temas que quarenta anos depois seriam tão caros aos apóstolos do cinema direto – Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar (DA-RIN, 2008: 109).

O soviético era contrário a qualquer tipo de encenação ou influência direta da câmera nos gestos e nas tomadas de decisões dos civis. Dessa maneira:

Nota-se o esforço de Vertov para evitar qualquer forma de “dramatização”. Nem atores profissionais, nem “atores nativos”; a interpretação cênica considerada irremediável falsificação do mundo. Entre as “palavras de ordens elementares” do movimento dos kinoks<sup>23</sup> incluía-se: “abaixo a encenação da vida cotidiana; filme-nos de improviso tal qual somos”. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: “a exploração dos fatos vivos” (DA-RIN, 2008: 115).

A fim de não admitir nenhuma interferência externa e, assim, corroborar a “vida de improviso”, para manter a verdade da obra, Vertov declara que:

O *cameraman*, como o técnico de som deve carregar seu aparelho com a discrição que só o hábito do mimetismo pode trazer. Devem instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar atenção dos companheiros de equipe, nunca gritar, falar o mínimo possível e nunca sobre a filmagem – em resumo, não fazer nenhum movimento que pareça insólito. É preciso armarem-se de paciência, serem ao mesmo tempo simpáticos e ausentes,

---

<sup>23</sup> “O Kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários das coisas no espaço, graças a utilização de um conjunto artístico rítmico conforme as propriedades do material e ao ritmo interior de cada coisa” (VERTOV: 1922:38).

em uma palavra, *confundir-se com as paredes* (VERTOV apud DA-RIN, 2008: 125).

Evidentemente, “O Homem com uma Câmera” rompeu paradigmas referentes às esferas da gramática documental, linguagem, procedimentos e intenções. Isso não somente ocorreu, tendo como base a escola soviética de cinema, mas sim grande parte dos filmes à época, os quais tiveram grande influência na maneira de pensar audiovisualmente, nos dias de hoje. A produção do norte-americano Robert Flaherty, de 1922, *Nanook, o Esquimó*, por exemplo, serviu como protótipo para a criação desse novo gênero, de acordo com Da-Rin, pela continuidade em termos de montagem, roteirização, interpretação de personagens nativos, material visual – câmeras panorâmicas e tripé –, movimento de planos, interação, ou não, com o equipamento de filmagem, direção e unidades espaço temporais constituídas organizadamente na edição.

Vertov alterou, de forma majoritária, todo esse arcabouço deixado. A continuidade de quadros deu lugar à descontinuidade, o mínimo de encenação foi substituído pela total falta desta, assim como a organização das cenas de modo lógico e seguro sai, e entra a criatividade, tanto que Vertov chamou sua própria criação de um “experimento”. Portanto, Flaherty (2004) dizia que “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”. Para o soviético, isso não fazia sentido e tal essência foi retirada por completo de “O Homem com uma Câmera”. Isto é, Kaufman foi responsável por uma mudança significativa nos modos audiovisuais de contar uma narrativa.



#### 4. Os Desdobramentos de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”

Dziga Vertov mergulhou em alguns conceitos como a maquinização da vida, a tecnologia como um membro do corpo humano, e outros pensamentos semelhantes. Talvez isso possa parecer um ilógico. Contudo, a chave para tornar tais aspectos menos nebulosos é se imaginar no cenário em que estavam inseridos os soviéticos, naquele momento. Por isso, o pano de fundo desse trabalho (as vanguardas) é tão relevante quanto a leitura do capítulo central, que trata de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, pois sem essa espécie de bastidores, entender o filme, em questão, seria tarefa árdua e desconexa.

Dessa maneira, mesmo com o suporte da contextualização, configurar uma opinião ou interpretação fixa para esse documentário é um desafio, haja vista que este pode ser “lido” sob diversos ângulos (MICHELSON, 1972: 96). Com relação a seus desdobramentos, acredita-se na influência dessa obra em manifestações artísticas de varios calibres, seja na produção de outras películas, contemporâneas e futuras – “Acossado” –, seja na determinação de um paralelo com certas pinturas surrealistas (“Isto não é um cachimbo”). Logo, conclui-se que a gramática cênica utilizada por Vertov transcedeu o próprio cinema.

Uma das correntes fílmicas que críticos costumam atribuir a origem a Denis Kaufman é o cinema direto – embora haja dissidências entre os próprios analistas em relação a isso –, por conta da “filmagem da vida de improviso”, a qual se configura como um pilar desse modo de contar histórias. Como pode-se observar abaixo, Vertov atribui grande destaque a essa característica, como uma das bases de construção no processo de produção de “O Homem com uma Câmera”.

A filmagem deve ser instantânea, quer dizer, efetuar-se sem o menor atraso, no mesmo instante em que a pessoa observada age.

A filmagem deve ser silenciosa, para não distrair a pessoa filmada, e não produzir ruído na gravação.

A filmagem deve ser tecnicamente possível em qualquer lugar (VERTOV apud DA-RIN, 2004: 124).

Vertov trabalha com a livre espontaneidade dos soviéticos durante todo o filme, o que cristaliza a ausência do drama, nas personagens. Por conseguinte, esse é o sistema basal do cinema direto. Captar a essência, e não, a aparência. Logo, a sensação transmitida é de esquecimento da câmera, isto é, não existe nenhum tipo de intervenção significativa, ou canais de aproximação, por meio do equipamento de gravação, ou roteirização prévia, entrevistas, apresentação de fotografias, projeção de vídeos e outros recursos do tipo. Tal procedimento abre margem para a discussão sobre se um documentário é um contato direto

com a verdade, ou apenas uma perspectiva da realidade. Inclusive, este é um debate relevante para níveis epistemológicos e, até, filosóficos.

Ou seja, é possível estabelecer uma interseção intrínseca entre “O Homem com uma Câmera” e o cinema direto. O escritor Sílvio Da-Rin ratifica essa correlação, ao descrever as singularidades dessa vertente:

A expressão mais típica do *modo observacional* foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem [...] evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais (DA-RIN, 2004: 134).

Quanto a isso, é possível afirmar que a organicidade da vida – característica inerente ao “Homem com uma Câmera” –, mostrada por Kaufman, talvez seja a ferramenta mais autêntica de penetração e construção do real, ao diagnosticar a “vida como ela é vivida” (DA-RIN, 2004: 138). Assim como o cinema verdade, Robert Flaherty ou John Grierson – dois ícones do estilo documental de contar algo audiovisualmente –, os quais exploram algo através de uma convivência pré-filmagem, Vertov extrai aspectos durante o processo de filmagem.

Em termos de modo de produção, existe uma consolidada interação entre o autor soviético e o cinema direto, a qual foi enfatizada acima. Contudo, no que tange à edição, o cineasta citado procura conduzir a sua obra para níveis epistemológicos, e embora tenha-se, em geral, uma vasta multiplicidade de interpretações para cada quadro do filme, Vertov objetiva uma rede sógnica para tudo. Diferentemente desta outra tendência cinematográfica, a qual se menciona, em que a decupagem e a organização das imagens se dá de maneira mais natural e cronológica, a fim de levar um mais claro entendimento ao espectador, por meio de uma ordem temática. Este é o núcleo das desavenças entre os comentaristas, sobre se Denis é ou não o predecessor dessa corrente ulterior, o que, diga-se de passagem, abre caminho para uma possível atuação do soviético em outro modelo documental: o cinema verdade, o qual será abordado ainda nesse trabalho.

Desse modo, percebe-se que dentro da mesma escola, ou gênero, as maneiras de criar um canal cinematográfico divergem. Público, veículo e a própria construção fílmica, por exemplo, são fatores que, não raramente, caminham em direções contrárias. Todavia, o que realmente difere um estilo, de outro, é a linguagem. A diferença entre ficção, animação, filme, série novela, talk-show, programa de auditório, publicidade, reportagem, vídeo-aula, e um documentário, está em como essas narrativas são contadas e desenvolvidas, através,

fundamentalmente, do encadeamento de imagens e sons, os quais são vitais para uma sequência temporal. Além disso, cada um possui um objetivo, intenção ou ideologia – explícitos ou implícitos –: vender, entreter, informar, convencer, registrar, experimentar, questionar ou ensinar.

Entretanto, diante dessa gama de interesses e singularidades, ainda há pessoas, as quais oferecem uma credibilidade praticamente automática a certo tipo de conteúdo, em que, usualmente, este é o documental. A propósito, tal modelo surge com a proposta de iluminar a verdade – vide o primeiro filme registrado com esse caráter, *Nannok, o Esquimó*, de 1922, em que Robert Flaherty descreveu os hábitos cotidianos dos nativos de um território glacial –. Porém, são plausíveis as perguntas: Qual linguagem permite desvendar a verdade em audiovisual? Existe algum modo privilegiado de acesso à verdade, através do audiovisual? O que é uma verdade? O especialista Bil Nichols tem uma interessante ressalva em relação a isso:

[..] documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a “realidade”; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente das coisas (NICHOLS apud DA-RIN, 2004: 170).

Tais questionamentos, de fato, são uma problemática histórica. Porém, a verdade absoluta é inivável de ser alcançada. O que existe são verdades parciais, subjetividades, ideologias e pontos de vista, que colhem outros. Dziga Vertov, como foi estudado, acreditava em uma “verdade universal” mediada pela máquina. Porém, a lente de uma câmera, assim como o olho humano, não passa de um tipo de perspectiva.

Dito isso, é importante manter cautela e não ser radical nesse quesito, a ponto de acreditar que tudo é uma mentira – a não ser quando há má fé na manipulação da narrativa. Portanto, o gênero documentário é um meio, o qual pode conceder um melhor atingimento da realidade, mas em nenhuma hipótese, a verdade concreta e consolidada, se é que ela existe. Logo, há de se ter em mente que representações são apenas reconstituições, tanto no cinema, quanto na pintura, fotografia ou outras manifestações artísticas semelhantes.

Destarte, “*O Homem com uma Câmera*”, mesmo sendo um filme metalinguístico, possui escolhas no tocante aos moldes da produção, da montagem, da roteirização e do objetivo. Em suma, da linguagem. Isto elucidada um posicionamento do autor referente ao modo como este enxerga a cinematografia e esclarece que, embora tente conduzir o público a um choque de realidade, tenha rompido paradigmas e procure a “verdade internacional”,

tal experimento, assim como qualquer outro, na sua essência, é apenas mais uma forma de contar uma história, cinematograficamente.

Por outro lado, ao focar nas idiossincrasias cênicas do documentarista, percebe-se a sua interferência em outro molde de se fazer documentário. Como foi falado, o futurista foi capaz de recriar uma teia semiológica para cada fragmento de sua projeção. Isso se deu, veementemente, no arcabouço da decupagem e edição de fotografias em movimento. Haja vista que o cinema direto não utilizava intervenções nessa camada, não se pode falar o mesmo do cinema verdade francês, também conhecido como cinema interativo.

O ponto em comum entre o construtivista e essa vertente é fazer “aparecer” o que não se atinge com o imediatismo da filmagem, mas através de uma “intervenção ativa” (DA-RIN, 2004: 152). Enquanto esta escola utiliza de equipamentos como microfones, gravadores, iluminação artificial, estúdios, entre outros, e artifícios como entrevistas e depoimentos para construir sentido, extrair revelações e “verdades ocultas” (DA-RIN, 2004: 153), Vertov estabelece o desenvolvimento epistemológico por meio da montagem e do próprio posicionamento da câmera, em que, por mais que não aja bruscamente, já se configura um intermédio.

Basicamente, o historiador Eric Barnown resumiu a diferença entre cinema direto e cinema verdade da seguinte forma:

O documentarista do cinema direto levava a sua câmera para uma situação de tensão e torcia para uma crise [...] O artista do cinema-direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch<sup>24</sup> era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do cinema verdade assumia o de provocador (BARNOWON apud DA-RIN, 2004: 150).

Conforme Da-Rin (2004), uma das premissas do cinema verdade era o seguinte: “[...] A intenção era chegar a um ‘sóciodrama’, no qual cada participante fosse estimulado a desempenhar sua própria vida diante da câmera – um jogo com valor de ‘verdade psicanalítico’.”

Dito isso, o termo “mosca na sopa”, em detrimento de “mosca na parede” se justifica no cinema verdade, segundo Da-Rin (2004), pois o observador – diretor do filme ou entrevistador – se torna observado. Todavia, por mais que a nomenclatura possa induzir o público, em geral, a acreditar que se trata da realidade, é possível que o personagem, o qual interage com a câmera esteja contando uma verdade encenada. Isto é, a essência de

---

<sup>24</sup> O cineasta Jean Rouch, assim como o sociólogo Edgar Morin, ambos franceses, foram os idealizadores do cinema verdade.

determinada história ou situação pode ser factível, porém aumentada ou dramatizada. A partir desse momento, entre em pauta uma outra discussão: tal escola documental conta com atores ou não? Do ponto de vista de um estudo mais profundo das artes cênicas, certamente não, mas na esfera da interpretação, talvez, o que descortina um caminho para outro debate: se todo “ator social” é capaz de atuar, seria ele um ator, na acepção da palavra?

O que se pode considerar é que nem Vertov, o cinema direto, tampouco o cinema verdade, através de suas conexões entre si e especificidades, conseguem precisar a realidade concreta de determinado evento, pois tudo – produção com “câmera invisível”, ou intervindo com certa causalidade, decupagem, edição, montagem, e o próprio posicionamento da lente de um aparelho de gravação – constitui um ponto de vista. Portanto, esses fatores ultrapassam a esfera fílmica e servem até como reflexão para os modos de se fazer telejornalismo, atualmente.

Sendo assim, para entender os pormenores de “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”, e suas reverberações, é necessário realizar um processo interno de desconstrução e abstrair tudo o que se conhece, previamente, em especial, no que tange à sintaxe fílmica. Conforme Da-Rin (2004), “é preciso ir além da vida como ela aparece”. Logo, analisar tal película nos moldes atuais, em que a predominância do efeito diegético, o planejamento de um roteiro, e uma construção de uma linha narrativa lógica e contínua, sobressaltam no âmbito da indústria cultural, seria uma falha, e é com a ajuda dos autores expostos, acima, que essa curva de erro se reduz.

## 5. Considerações Finais

O presente estudo possui bastante conteúdo a ser elaborado. A riqueza de detalhes e de informações a respeito do tema tem potencial para alcançar níveis mais profundos, o que pode levar, inclusive, em um futuro próximo, a uma dissertação de mestrado. O desenvolvimento das ideias contidas nesse trabalho serve para se obter um panorama de grandes eventos que aconteceram no início de século XX, tanto no âmbito conjuntural, quanto das vanguardas, e não obstante, na esfera audiovisual. Um pensamento particular no tocante a esse assunto conduz a uma contradição: quanto mais se pesquisa, mais se tem a pesquisar. Portanto, esse foi um dos fatores primordiais para a motivação da escrita.

Um dos assuntos que, a propósito, merece uma reflexão mais profunda sempre que é tratado, é a Revolução Russa de 1917. Seus pormenores, suas versões e narrativas são um berço de conhecimento para quem deseja não somente ter um mais claro entendimento da história, como visualizar uma panorama pelo qual Dziga Vertov conviveu, na sua juventude. Além do mais, esse tipo de bastidor ajuda a ter uma clareza maior a respeito de suas convicções, tanto no âmbito das vanguardas, quanto nos seus valores marxistas.

Um dos lemas fundamentais do levante, proposto por Lenin, era passar a mensagem de “pão, trabalho e voto”. Isso se reflete na frase, dita pelo próprio “trabalhadores do mundo, uni-vos”, ou seja, o objetivo substancial a alcançar era transformar a ideia de igualdade social e política para todos, da teoria para a prática. Dito isso, com a situação de penúria pela qual a Rússia se deparava e, mesmo com a abolição da servidão em 1861, boa parte da população soviética era configurada por camponeses e não tinham direitos. Tendo esse cenário em vista, o ponto central de Lenin baseava-se em mobilizar as massas para progredir rapidamente.

Ao sustentar a tese racionalista do filósofo soviético Fiódor Dostoievsky (1879) de que “se Deus não existe, tudo é permitido”, a revolução foi aderida pelos jovens, que lutaram contra a igreja e o exército branco – rival do exército vermelho, liderado por Leon Trotsky. Portanto, a mentalidade estava consolidada em destruir o antigo e os princípios tradicionais que assolavam a sociedade soviética, em vez de pensar no que iriam construir. Como prova disso, Lenin argumentou: “A religião é uma das formas de opressão espiritual que pesa em toda a parte sobre as massas populares, esmagadas pelo seu perpétuo trabalho para outros, pela miséria e pelo isolamento [...] A religião é o ópio do povo” (LENIN, 1905).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Disponível em: [contacts.google.com/u/0/?cpoi=](https://contacts.google.com/u/0/?cpoi=)

No início do século XX, os habitantes do campo vieram se instalar nas cidades, em busca de melhores condições de trabalho, porém em um horizonte de pobreza extrema, muitos deles dormiam nas ruas, ou não tinham aquecedores em suas residências para se proteger do frio rigoroso do inverno russo, além disso enfrentavam filas gigantes em mercados para conseguirem sobras de alimentos. Logo, a insatisfação com o czar Nicolau II cresceu exponencialmente ao ponto de ficar insustentável, o que culminou, com a marcha das mulheres, no seu afastamento do Palácio de Inverno, em São Petersburgo.

Conseqüentemente, o poder foi cedido ao governo provisório, que em um ato de abrir fogo contra uma multidão, em uma passeata – registrado pelo fotógrafo Viktor Bulla – fez com que ascendesse a chama do partido bolchevique, o qual passou a conquistar popularidade notória. Destarte, em outubro, Lenin volta do exílio e passa a comandar o que seria um dos momentos mais simbólicos da história: a vitória parcial do bolchevismo. Diante desse cenário, o czar em questão foi preso de maneira domiciliar nos Montes Urais e sua família, executada em um paredão de fuzilamento.

Entretanto, em um território onde a fome e o frio, a inaninação, que gerou a morte de aproximadamente dez milhões de pessoas, e o canibalismo predominavam, o levante se transformou em um problema. Parte considerável dos soviéticos passaram a desobedecer as ordens do partido e uma guerra civil foi instaurada, entre quem era a favor do *modus operandi* de Lenin, e os que eram contra. Dessa forma, o movimento acabou frustrando expectativas e confirmando a utopia de um “novo mundo”. A fase final desse período crítico teve seu desenlace em 1921, na Rebelião de Kronstadt, em que o país se deparou com um cenário de miséria veemente.

Ao tentar ressuscitar uma economia em ruínas, Lenin trouxe à tona a Nova Política Econômica (NEP). O incipiente sistema foi acusado de ser oposto à essência socialista e promover a reinserção de elementos capitalistas na sociedade. Tal lógica de mercado planejou trazer de volta o pequeno comércio, reabrir as cooperativas, revender os cereais plantados pelos próprios camponeses e estimular a concorrência entre os vendedores. Entretanto, Lenin nesse momento estava com a saúde prejudicada e morreu em 1924, o que deu lugar a Josef Stalin. Sob o comando do novo líder, a censura reinou e as restrições

ideológicas ficaram cada vez mais intensas. Contudo, nesse cenário, a classe dos artistas foi demasiadamente afetada.

Portanto, foi durante esse período de caos social, político e econômico, que Dziga Vertov realizou “O Homem com uma Câmera Cinematográfica”. Ou seja, a Revolta de 1917 e suas reverberações, além da insurgente revolução artística, a qual funcionou como base para a progressão dos mais variados tipos de movimentos vanguardistas, operaram como uma espécie de retaguarda ideológica para Vertov, pois foi nesses aspectos que ele se apoiou. Dessa maneira, um argumento lógico que pode-se atingir é que tais fatores foram substanciais para ajudar a promover uma ruptura no *modus operandi* cinematográfico, à época.

Como visto durante este trabalho, o filme abre um vasto horizonte de interpretações, as quais podem ser ainda mais exploradas. Além disso, contextualizar Vertov é expandir a mente para a história em geral, uma vez que o diretor está conectado direta ou indiretamente com com uma sucessão de doutrinas vanguardistas, pintores, escritores, poetas, fotógrafos, cientistas, escultores, cinéfilos e outros; e esteve no epicentro de um dos atos registrados mais lembrados pela humanidade. Sendo assim, este foi apenas um projeto incipiente de um conteúdo que pelo conhecimento envolvido, parece estar longe do fim.



## 6. Referências Bibliográficas

- BANN, Stephen. *Alexei Gan: Constructivism in the Cinema* (1928) In: *Tradition of Constructivism*. Nova Iorque, The Viking Press, 1978, p. 128-132.
- BANN, Stephen. *Constructivism in Russia: 1920 -1923*. In: Stephen Bann e Nicolai Punin. *Tradition of Constructivism*. Nova Iorque, The Viking Press, 1978, p. 3-21.
- DA-RIN, Silvio. *A Invenção de uma Escritura Documental*. IN: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, p. 108-132.
- DA-RIN, Silvio. *Antiilusionismo e auto-reflexividade*. IN: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, p.170-186.
- DA-RIN, Silvio. *Uma Testemunha Direta*. IN: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, p.133-147.
- DA-RIN, Silvio. *Verdade e Imaginação*. IN: *Espelho Partido*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004, p.150-169.
- DE MACEDO, Antônio. *A Evolução Estética do Cinema*. Lisboa, Clube Bibliográfico Edítex, Ltda, 1960.
- JUNIOR, Carlos Pernisa (Org.). *Vertov: O Homem e sua Câmera*. Rio de Janeiro, Editora Mauad, 2014. Disponível em:  
[https://books.google.com.br/books?id=X44QBAAAQBAJ&pg=PT67&lpg=PT67&dq=carlos+pernisa+junior+o+construtivismo+propunha&source=bl&ots=vUQMmVLazz&sig=QKdD7cGqLvleJQIAhTMD84IH0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwieocbc\\_dXbAhWJS5AKHZkeAHEQ6AEIzAA#v=onepage&q=carlos%20pernisa%20junior%20o%20construtivismo%20propunha&f=false](https://books.google.com.br/books?id=X44QBAAAQBAJ&pg=PT67&lpg=PT67&dq=carlos+pernisa+junior+o+construtivismo+propunha&source=bl&ots=vUQMmVLazz&sig=QKdD7cGqLvleJQIAhTMD84IH0&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwieocbc_dXbAhWJS5AKHZkeAHEQ6AEIzAA#v=onepage&q=carlos%20pernisa%20junior%20o%20construtivismo%20propunha&f=false)  
 Acesso em: 30 mai. 2018.
- JUNIOR, Wagner Perez Morales. *A Montagem do Construtivismo de Einsestein e Vertov*. Logos, UNICAMP. v.3, n.1, 1996.
- MARINETTI, Filippo. *Manifesto Futurista*. Paris, Le Figaro, 1909.
- MENDONÇA TELES, Gilberto. *A Vanguarda Europeia*. IN: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Editora Vozes Ltda., 1992, p.79-273.
- MICHELSON, Annette. *From Magician to Epistemologist*. New York, Artforum, 1972, p.60-72.

MICHELSON, Annette (Org.). *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Los Angeles, University of California Press, 1984, p.5-335.

PASTERNAK, Boris. *Doutor Jivago*. Rio de Janeiro, Editora Record, 2002, p. 5-501.

PETRIC, Vladimir. *Constructivism in Film – A cinematic analysis: The Man with A movie Camera*. New York, Cambridge University Press, 2012, p.1-129.

POUND, Ezra. *The Turbine*. Londres. Blast. 1914.

REED, Jhon. *Dez Dias que Abalaram o Mundo*. São Paulo, Editora Schwacz S.A, 2016, p. 10-495.

VERTOV, Dziga. *Kinoks: Uma Revolução*. União Soviética. LEF, 1923, p.1-5.

## 7. Filmografia

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Daniel Boulanger, Henry-Jacques Huet, Roger Hanin, Jean-Pierre Melville e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard e François Truffaut. Música: Martial Solal. França: Société Nouvelle de Cinématographie (SNC) e Imperia Films, 1960, 90min. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=gVY\\_uSb33K8&t=211s](https://www.youtube.com/watch?v=gVY_uSb33K8&t=211s) >. Acesso em: 28 Mai. 2018.

DOUTOR Jivago. Direção: David Lean, Produção: Carlos Ponti. Intérpretes: Omar Sharif, Julie Christie, Geraldine Chaplin, Alec Guinness, Ralph Richardson, Tom Courtenay e outros. Roteiro: Robert Bolt. Música: Maurice Jarre. Estados Unidos da América: Metro Goldwyn-Mayer, 1965, 197min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XkgDy6jWrFs> >. Acesso em: 18 Mai. 2018.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Serguei Eiseinstein e Grigory Aleksandrov. Produção: Jacob Bliokh. Intérpretes: Alexandr Antonov, Vladimir Barsky, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Beatrice Vitoldi, Konstantin Feldman e outros. Roteiro: Serguei Eisenstein, Grigory Aleksandrov, Nina Agadzhánova-Shutkó, Nicolai Asseiev e Sergei Tretyakov. Música: Dmitri Shostakovic, Edmundo Meisel e outros. União Soviética: The 1st Studio of Goskino, 1925, 75min. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=3U\\_SsH9RI2E](https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9RI2E) >. Acesso em: 01 Mai. 2018.

O NASCIMENTO de uma Nação. Direção: David Wark Griffith. Produção: David Wark Griffith. Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall, Miriam Cooper, George Sigmann, Ralph Lewis e outros. Roteiro: David Wark Griffith. Música: David Wark Griffith e Joseph Carl Breil. Estados Unidos da América, David W. Griffith Corp e Epoch Producing Corporation, 1915, 190min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VpMy5xnjQSg>> Acesso em: 24 Abr. 2018.

OUTUBRO. Direção: Serguei Eisenstein e Grigory Aleksandrov. Produção: Serguei Eisenstein e Grigory Aleksandrov. Intérpretes: Vladmir Popov, Vasili Nikandrov, Lyaschenko, Chibisov, Boris Livanov, Mikhalev e outros. Roteiro: Serguei Eisenstein e Grigory Aleksandrov. Música: Dmitri Shostakovic. União Soviética: Sovkino, 1928, 100min. Disponível em: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SJBKkh5xJvY> >. Acesso em: 26 Abr. 2018.

REDS. Direção: Warren Beatty. Produção: Warren Beatty. Intérpretes: Warren Beatty, Diane Keaton, Edward Hermann, Jack Nicholson, Paul Sorvino, Maureen Stapleton e outros. Roteiro: Warren Beatty e Trevor Griffiths. Música: Stephen Sondheim e Dave Grusin. Estados Unidos da América: CIC, 1981, 188min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kBWvAxL6hm4> >. Acesso em: 30 Mar. 2018.

REVOLUÇÃO: Nova Arte Para Um Novo Mundo. Direção: Maureen Murray. PHILOS, 2016, 55min. Disponível em: <https://philos.tv/video/revolucao-nova-arte-para-um-novo-mundo/381867/> . Acesso em: 27 Jun. 2018.

O HOMEM com uma Câmera Cinematográfica. Direção: Dziga Vertov. Intérprete: Mikhail Kaufman. Roteiro: Dziga Vertov. União Soviética, VUFKU, 1929, 66min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI> >. Acesso em: 12 Jun. 2018.

UM CÃO Andaluz. Direção: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Produção: Luis Buñuel e Pierre Braunberger. Intérpretes: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Jaime Miravilles e outros. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Música: Richard Wagner e Ludwig van Beethoven. França, Home Filmes, 1928, 21 min. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WL81wuYbFwI> >. Acesso em: 02 Jun. 2018.