



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

BRUNO EVANGELISTA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE EM DZIGA
VERTOV**

SALVADOR

2013

BRUNO EVANGELISTA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DA MODERNIDADE EM DZIGA
VERTOV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

SALVADOR
2013

S586 Silva, Bruno Evangelista da
A representação da modernidade em Dziga Vertov / Bruno Evangelista da
Silva. – Salvador, 2013.
132f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, 2013.

1. [Vertov, Dziga](#), 1896-1954. 2. Representação cinematográfica. 3. Cinema –
Produção e direção. 4. Modernidade. 5. Autonomia. 6. Estética. I. Câmara, Antônio da
Silva. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

CDD – 791.43

*Para Lidi, minha vida, meu sonho e
realização.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão de mais uma etapa da minha passagem acadêmica. Agradeço enfaticamente ao amigo e orientador Antônio Câmara pela sensibilidade, paciência, companheirismo e, sobretudo, por me proporcionar um crescimento acadêmico e pessoal.

Agradeço ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação, aos professores que o compõem e aos seus funcionários, em especial ao professor Clóvis Zimmermann e a Dôra, pelo apoio e respaldo acadêmico.

Agradeço aos companheiros do Grupo de Pesquisa do NUCLEAR pelo entusiasmo, alegria e compartilhamento do conhecimento, principalmente ao Professor Sérgio, ao amigo Rodrigo Lessa pela riqueza e vivacidade nas nossas pesquisas e a Pedro Salles pela incrível ajuda na edição dos filmes.

Agradeço aos colegas do mestrado pelas trocas nas diversas disciplinas que estudamos.

Agradeço a contribuição dos professores Milton Moura e Mahomed Bamba, sobretudo pela leitura atenta do material da qualificação, sugestões e críticas. Agradeço a atenção e disponibilidade dos professores Mahomed Bamba e Jair Batista em participar da defesa.

Agradeço ao brilhante amigo sociólogo Tiago “BAND” pelos infindáveis diálogos sobre a academia e sobre a vida. Por extensão agradeço aos instantes de alegria dos amigos Jessé e Cleiton nos encontros de amigos, na UFBA e no estádio de futebol.

Agradeço com grande ênfase a minha família. Ao meu pai Eliezer, a minha mãe Ariadine, a minha irmã, professora e Artista Plástica, Lorena – a grande responsável pela minha iniciação à arte – e a minha companheira de vida e de luta, Lidiane. Também agradeço a ajuda dos meus tios e primos durante o meu percurso acadêmico.

RESUMO

O presente trabalho visa investigar as representações da modernidade em Dziga Vertov. Nesse sentido, selecionamos três películas emblemáticas que manifestam o processo de desenvolvimento das forças produtivas na Rússia Soviética, a saber, *A Sexta Parte do Mundo*, *Um Homem com uma Câmera e Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass*. Esses filmes evocam o processo de transformação moderna do período revolucionário à medida que associa revolução socialista e desenvolvimento produtivo numa espécie de “modernidade socialista”, através da qual demonstra a incompatibilidade da nova realidade com a reprodução ampliada do capital. Além disso, representa a desconstrução de formas anacrônicas, tradicionais e antigas atribuídas ao período imperial em nome de expressões imagéticas de racionalização, secularização e, sobretudo, da edificação de um “novo homem” moderno, consciente, produtivo e aliado dos instrumentos tecnológicos considerados revolucionários. Por outro lado, a associação do cineasta com novas possibilidades estéticas construídas na arte moderna permitiu a composição fílmica pautada em perspectivas críticas assentadas na perspectiva de “autonomia estética”, apesar do comprometimento ideológico das construções imagéticas com a dinâmica de superação das condições materiais da revolução de 1917.

Palavras-Chave: Dziga Vertov. Representação. Cinema. Modernidade. Autonomia Estética.

ABSTRACT

This present study aims to investigate the representations of modernity according to Dziga Vertov. In order to accomplish it, we have selected three films that show the emblematic process of development of productive forces in Soviet Russia, namely, *The Sixth Part of the World*, *Man with a Movie Camera* and *Enthusiasm or Dombass' Symphony*. These movies evoke the process of modern transformation of the revolutionary period as they associate socialist revolution and productive development in a kind of “socialist modernity”, through which they demonstrate the incompatibility between the new reality and the capital extended reproduction. Besides, they represent the deconstruction of anachronistic, traditional and ancient forms assigned to the imperial period on behalf of imagistic expressions of rationalization, secularization and above all the building of a modern, aware and productive “new man”, an ally of technological instruments considered as revolutionary. On the other hand, the filmmaker association with new aesthetic possibilities built upon modern art, made it possible a filmic composition guided by critical perspectives based on an “aesthetic autonomy” perspective, despite ideological commitment of the imagery constructions with the dynamics of overcoming the material conditions of the 1917 revolution.

Keywords: Dziga Vertov. Representation. Cinema. Modernity. Aesthetics Autonomy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1: A MODERNIDADE E A POLÍTICA DE MODERNIDADE SOCIALISTA NA RÚSSIA SOVIÉTICA: A RELAÇÃO HOMEM-MÁQUINA A SERVIÇO DA REVOLUÇÃO.	18
1.1 A complexidade do processo de modernidade	19
1.2 A modernidade na variante Soviética	29
CAPÍTULO 2: DA HETERONOMIA À AUTONOMIA, DA REPRODUÇÃO À REPRESENTAÇÃO: UMA DIALÉTICA QUE ENVOLVE ARTE, CINEMA E MODERNIDADE.	45
2.1 O movimento para a autonomia	46
2.2 O movimento para a Representação Fílmica	60
CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA DA MODERNIDADE EM REPRESENTAÇÕES NOS FILMES <i>A SEXTA PARTE DO MUNDO, UM HOMEM COM UMA CÂMERA E ENTUSIASMO</i>.	73
3.1 <i>A Sexta Parte do Mundo</i> : a sinfonia ou cine-poema de um novo domínio da vida.	74
3.1.1 Instante de superação: a diversidade para a modernidade	77
3.1.2 Imagética das contradições do processo revolucionário: evidências de autonomia estética.	81
3.2 <i>Um Homem com uma Câmera</i> : a sinfonia visual urbano-industrial.....	89
3.2.1 Da contramão aos impulsos modernos à “destruição criativa” dos espaços.	94
3.2.2 A constituição de um novo homem moderno e revolucionário.....	101
3.3 <i>Entusiasmo</i> : secularização e racionalização numa sinfonia sonoro-visual.	106
3.3.1 Metáfora do czarismo: alienação e sujeição aos ditames da tradição.....	110
3.3.2 Introjeção de ícones revolucionários associados à transformação moderna	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS	128
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	132

INTRODUÇÃO

O cinema desde a sua origem constituiu-se em uma máquina da modernidade que captou as mudanças sociais preponderantes para o seu próprio surgimento. Nesse sentido, a produção cinematográfica corresponde esteticamente ao desenvolvimento das forças produtivas e, mais precisamente, aos avanços técnicos, ao uso de máquinas, à busca incessante pela velocidade e ao movimento de novos aparelhos tecnológicos; por outro lado, representa as novas concepções de espaço/tempo, decorrentes da aceleração do desenvolvimento das forças produtivas. O surgimento do cinema garantia a identificação imediata do movimento dos fotogramas com o movimento da vida, na medida em que fragmentos das relações sociais eram apreendidos filmicamente no que tange às suas manifestações mais significativas. Nesse contexto, as transformações sociais da modernidade eram capturadas conforme a necessidade de evidenciar aspectos de sociabilidade imersos em emergentes instrumentos funcionais.

A máquina é o objeto de contemplação nas mais variadas correntes cinematográficas. Revela-se pelo grande entusiasmo em proporcionar imgeticamente o aparecimento desses novos instrumentos no cotidiano por uma máquina de captação. A relação homem e máquina torna-se o mote composicional de películas que se deleitam com as experiências sociais de usufruto de instrumentos modernos, de forma a reverberar a eficiente adequação das máquinas ao meio social. A chegada de um comboio a estação mostrada pelos irmãos Lumière; o foguete de Méliès em *Viagem à lua*; ou até mesmo a narrativa ficcional de Fritz Lang em *Metrópolis*, na qual um robô surpreende até os futuristas, evoca a dimensão cinematográfica do processo de transformação objetiva dos novos tempos. O cinema acompanha com vivacidade e intensidade o processo de modernidade à luz das condições técnicas disponíveis.

A corrente Construtivista no cinema não só persegue o resultado do desenvolvimento das forças produtivas como também venera às suas transformações. O Construtivismo é uma corrente alçada pelas condicionantes propostas pelo modernismo na arte, segundo a qual a estética possui uma dimensão autônoma das relações sociais existentes. Evidentemente, a arte moderna não deixa de exprimir as condições objetivas de existência, mas constrói uma fronteira da qual somente compete a ela interferir. O Construtivismo se desenvolve numa aura de complexidade que envolve o comprometimento com o processo revolucionário da Rússia em 1917, o fascínio a aplicação de pressupostos modernos na condução política do regime,

entretanto, totalmente contagiado por possibilidades formais de transcender a incondicional concordância ideológica com o regime bolchevique. O cineasta Dziga Vertov é um exemplo incontestado de representação efusiva das transformações modernas, da defesa da autonomia sustentada pelo construtivismo modernista e, sobretudo, de soerguimento do cinema enquanto instrumento de percepção criativa do real.

A presente dissertação pretende investigar as representações da modernidade no cinema de Dziga Vertov. Como se trata de um cineasta produto da revolução russa de 1917, a pesquisa torna-se desafiadora na medida em que a representação da modernidade no seu cinema passa pela aquisição de significados condizentes com a nova ordem instaurada. Com efeito, são analisados os filmes mais emblemáticos do cineasta soviético no tocante à representação desses ícones modernos característicos de uma nova época histórica.

Dziga Vertov nasceu em Bialystok, na Polônia, no ano de 1896. Em 1915, passou a morar em Moscou, onde se interessou pela captação de imagens. Com a revolução de 1917 passou a trabalhar em revistas especializadas em cinema, tais quais a *Kinodelia* (cine-semanal) e *Kinopravda* (cinema-verdade). A partir da captação de diversas tomadas em lugares distintos da Rússia, começou a se enveredar pelas atualidades cinematográficas, isto é, vídeos reportagens nos quais capturava momentos importantes do processo revolucionário. Com o acúmulo de tomadas significativas, iniciou a sua jornada pela cinematografia conforme as prerrogativas do cinema construtivista, ganhando notoriedade por executar filmes ficcionais. A sua filmografia é constituída por várias películas, dentre as quais, destacam-se: *História da Guerra Civil* (1922), *Cine-Olho*(1924), *Kino-Pravda*(1925), *A Sexta Parte do Mundo*(1926), *O Homem com uma Câmera*(1929), *Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass*(1930/31), *Três Canções para Lênin*(1934), *Memórias de Sergo Ordjonikidze* (1937).

Dziga Vertov como representante da corrente moderna construtivista estabeleceu uma metodologia filmica calcada num processo contínuo e permanente de montagem. Preocupou-se em evidenciar nas suas diversas películas o processo de modernização das cidades soviéticas e, para isso, utilizou-se de forte apologia às máquinas e ao desenvolvimento tecnológico de uma modernidade sedenta por inovação, movimento e velocidade. Nesse contexto, o presente trabalho buscou elucidar essas representações da modernidade em três filmes emblemáticos de Dziga Vertov, a saber, *A Sexta Parte do Mundo*, de 1926, *Um homem com uma câmera*, de 1929, e *Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass*, de 1930/31¹.

¹ O filme fora lançado em duas oportunidades. Cada lançamento no seu respectivo ano.

A Sexta Parte do Mundo explora diversos espaços da Rússia pós-revolucionária para apresentar o que seria a “sexta parte do mundo”, um mundo no qual a lógica do capital de apropriação e exploração do trabalho seria completamente suprimida. O filme evidencia diversos locais onde o capital utiliza instrumentos modernos de exploração da classe trabalhadora e, inversamente, espaços em que tais instrumentos estão a serviço da revolução. Nesse sentido, a ideologia da estética construtivista de Dziga Vertov apresenta sentidos de modernidade para os soviéticos distintos daqueles adotados pelo capitalismo.

Um homem com uma câmera, por seu turno, é o filme mais conhecido de Dziga Vertov. Constitui-se numa obra em que um operador de câmera percorre a cidade de Odessa, na Ucrânia, com o intuito de captar as suas significativas mudanças. A introdução de trens a vapor, bondes elétricos, redes complexas de comunicação e transporte, além da evidência de um “novo homem” no processo de trabalho são representados a partir de uma câmera avançada passível de transcorrer por todos os espaços de captação.

Em *Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass*, Dziga Vertov reconstitui o processo de secularização pelo qual a Rússia passara após a revolução. A referência à veneração de imagens que remetem a símbolos tradicionais eclesiásticos é substituída por imagens que evocam o Estado Soviético. Nesse sentido, o cineasta pretende contrapor o novo ao velho, e à necessidade de destruição de hábitos e crenças do passado; novamente, estes dois tempos são mediados pela aceleração tecnológica e, sobretudo, pelo uso racional das máquinas operadas por “novos” trabalhadores.

O estudo dessas películas procurou responder questões acerca das representações pelo cinema num dado momento histórico em que a modernização das estruturas produtivas impunha diversas transformações à sociedade. Essas questões permitem estruturar uma análise pautada na representação da modernidade no cinema de Dziga Vertov, levando em consideração alguns pontos de grande relevância, dentre os quais se encontram: a reinterpretação da modernidade pelo socialismo; a imbricação entre a estética e modernidade típicas dessa conjuntura; a rejeição ao antigo através da apologia ao novo; a reorganização do tempo/espaço face aos artifícios de montagem; a expressão de princípios racionais de conduta e sociabilidade no âmbito da relação com novas tecnologias; e a expressão idiossincrática dos trabalhadores em conformidade com uma nova conjuntura e com o apelo à harmonia ideológica com as máquinas.

Tendo em vista a confluência entre modernidade/modernismo, representação e cinema, o presente trabalho visa contribuir substancialmente para os estudos atinentes à

Sociologia da Arte. A perspectiva de *representação fílmica* é a linha teórica adotada no âmbito de uma Sociologia do Cinema. Segundo Casetti e Chio (1990), da mesma maneira que a história compreende o filme como um documento histórico passível de investigação, a lingüística preocupa-se com a semiótica, e a psicanálise com o onírico no cinema, a sociologia procura investigar as representações do mundo no filme, na medida em que se constitui como uma refiguração que tornam visíveis processos sociais reveladores das condições materiais de existência. O entendimento do filme enquanto representação, nesse sentido, implica numa postura sobre a qual o ponto de partida para a análise sociológica é a própria película, tendo em vista o seu caráter singular e autônomo em relação à realidade exterior. O filme, portanto, é realidade condensada e determinada, mas passa necessariamente por uma espécie de leitura criativa que o situa na condição de uma moderna obra de arte. Isso não compromete o fato do filme ser uma expressão paradigmática do mundo.

Necessita-se utilizar os instrumentos da sociologia, revestindo o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que vivemos, como um espelho e as vezes como um modelo (para alguns se tratará mais de um espelho e para outros de um modelo) do social (CASSETTI E CHIO, 1990, p. 29, tradução nossa).

A Sociologia do Cinema envereda-se em investigar as experiências sociais objetivas imersas em composições expressivas condicionadas ao tratamento criativo do real. Nesse contexto, as contribuições de Lukács (1982) face o entendimento do filme como uma refiguração do real - de modo que a constituição da linguagem cinematográfica é a confluência do desenvolvimento técnico com a atividade racional do pensar - evidencia a a formação de uma linha teórica pautada no pressuposto de *representação fílmica*. Nichols (2005), por seu turno, delimita a emergência de uma perspectiva acerca do processo de representação à medida que o cineasta passa a manifestar a sua *voz* enquanto um processo em que se permite exprimir argumentos e pontos de vista sobre o mundo histórico. Portanto, o cinema segue o curso das provocações modernistas de autonomia, destituindo a ferramenta do imediato e absoluto registro objetivo e fotográfico da realidade.

Com efeito, a proposta de um estudo calcado em representações da modernidade no cinema leva em consideração a maneira pela qual o objeto das tomadas é passível de uma intervenção criativa do “sujeito da câmera”² (RAMOS, 2008) que produz uma refiguração da realidade (LUKÁCS, 1982) com relativa autonomia em relação ao mundo objetivo. Falar em

² O “sujeito da câmera” é uma menção direta a subjetividade do idealizador da película.

autonomia artística implica considerar a liberdade formal do sujeito criador em representar o mundo circundante tal qual o concebe. No entanto, essa liberdade estética é relativa, visto que a representação artística não se constitui somente da subjetividade do sujeito criador, mas evoca a realidade externa com o seu devido conteúdo de verdade. Assim, um estudo desse gabarito envolve o entendimento imagético através da articulação entre forma e conteúdo.

Para o presente objetivo, a saber, investigar as representações da modernidade em Dziga Vertov, as imersões teóricas não se encerram na perspectiva de representação. Nesse sentido, é necessário estabelecer uma articulação do objeto com pressupostos teóricos acerca da modernidade. Nesse quesito, a referência a Habermas (2000) é precisa e fundamental no tocante a perspectiva de normatividade da vida social pautada por processos de racionalização; Harvey (2007), por sua vez, contribui para o entendimento de modernidade associada a “destruição criativa” e a complexidade relativa às determinações do espaço/tempo; e Sevcenko (2000), discorre sobre as transformações sociais, econômicas e urbanísticas do desenvolvimento tecnológico e do processo de transformação moderna dos espaços. Essas contribuições foram fundamentais no sentido de confrontar a teoria sociológica com as representações da modernidade socialista em Dziga Vertov.

A presente dissertação tem a relevância de buscar entender de modo mais aprofundado a proposta estética deste cineasta, sobretudo naquilo que apresenta de sociológico, qual seja, a de compreender essa imagética enquanto expressão da racionalidade moderna em determinado momento histórico. Essa pesquisa surge no âmbito da pesquisa desenvolvida pelo grupo Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, em projeto sobre as representações sociais no cinema documentário. O recorte de pesquisa sugerido foi abordar a contribuição clássica de Dziga Vertov, resultando no meu trabalho monográfico concluído em 2010 acerca das contribuições teórico-metodológicas de Dziga Vertov para o cinema documentário.

Dziga Vertov constrói uma imagética fílmica pautada em aspectos teórico-metodológicos fundamentais para o desenvolvimento estético do cinema, os quais tem ressonância em correntes estéticas significativas, tais quais o *cinéma-vérité* e *nouvelle vague* – que apesar de não se constituir em documentário, possui uma veia documental expressiva –, além das contribuições substanciais à montagem televisiva e da noção ainda corrente da montagem *em processo*. A monografia permitiu perceber diversos elementos relativos à estética de Dziga Vertov que puderam ser aprofundados e explorados na pesquisa de mestrado, suscitando ainda questões mais amplas que dizem respeito à apropriação e

interpretação de Vertov de ícones da modernidade no interior de uma sociedade que se pretendia socialista. Logo, impôs como necessário entender, de modo mais preciso, como aspectos da modernidade encontram-se representados no cinema de Dziga Vertov tomados como referenciais de transformações de ordem material e social.

Assim posto, o objetivo da presente dissertação foi delineado no sentido de investigar as representações da modernidade nos filmes do cineasta. Para tanto, selecionamos três películas emblemáticas que exprimem imagetivamente um sistemático processo de desenvolvimento das forças produtivas, a saber, os filmes *A Sexta Parte do Mundo* (1926), *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass* (1930/31). Outros filmes do cineasta poderiam ser contemplados, tendo em vista que a sua filmografia está concentrada em captações que representam inovações e transformações sociais e tecnológicas de uma determinada conjuntura. No entanto, a escolha não foi aleatória. O processo de seleção das películas seguiu um critério histórico e estético no sentido de açambarcar diferentes contextos de representação concomitante a uma nítida transformação estética. Logo, a seleção das películas de Dziga Vertov percorreu a clarividência de um movimento transitório do contexto soviético e do desenvolvimento interno da sua cinematografia.

No primeiro plano, os três filmes decorrem de um momento histórico específico de afirmação da Rússia socialista que evoca circunstâncias de auge - “A Sexta Parte do Mundo” - , declínio - “O Homem com uma Câmera” - e desconstrução - “Entusiasmo” - do modelo NEP (Nova Política Econômica), com a qual o regime buscava impulsionar o desenvolvimento da débil indústria russa, transformar as relações de trabalho por intermédio de um sistema pragmático-racional e secular de eficiência, e modificar o espaço a partir da introdução de elementos tecnológicos. Nesse contexto, a pesquisa deve apreender as representações da modernidade partindo de películas produzidas nos três momentos sensíveis da história russa.

No segundo momento, a confluência entre os filmes expressa um movimento interno de desenvolvimento estético da arte cinematografia. *A sexta parte do mundo* é um filme estritamente mudo e desprovido do som; *Um homem com uma câmera*, por sua vez, é um filme sonoro a partir da posterior introdução extra-diegética de música orquestrada à luz de indicações do próprio cineasta; *Entusiasmo*, por último, é uma película eminentemente sonora e falada. Isto é, a seleção dos filmes procurou também dar conta das transformações técnicas e artísticas da máquina-câmera enquanto um produto da modernidade e que sofre das transformações propiciadas por esta.

A compreensão estética das obras de Dziga Vertov, outrossim, dependeu inevitavelmente de um estudo acurado dos seus pressupostos teórico-metodológicos presentes nos seus diversos manifestos e artigos. Ademais, o entendimento da sua concepção teórico-metodológica foi fundamental para os processos subseqüentes de apreciação da película, uma vez que suas teorias estão imersas nos filmes para uma representação auspiciosa dos conteúdos imanentes à realidade objetiva. Para efeito de registro, Dziga Vertov (1983) amplia o entendimento do procedimento de montagem - enquanto organização dos pedaços filmados - em diversas estratégias teórico-metodológicas, entre as quais são destacadas:

- *Cine – Olho*: Aparece como uma perspectiva que demonstra as capacidades infundáveis da manipulação da câmera pela montagem e que difere do olho humano pela sua perfeição em representar o que o limitado olho humano não pode perceber. É o “eu vejo” da câmera.
- *Rádio – Ouvido*: Funciona no meio sonoro da mesma forma que o “cine-olho” no visual. Enquanto o primeiro tem a característica do “eu vejo”, o segundo possui a característica do “eu ouço”.
- *Rádio – Olho*: É a sincronia entre imagem e som. A síntese numa película que exprime a experiência imagético-sonora no movimento entre as imagens.
- *Cinema – Verdade*: É a verdade construída através da tomada da realidade ao natural ou na vida tomada ao improvisado. É o produto cinematográfico pronto, acabado e objetivo.
- *Teoria dos Intervalos*: A passagem adequada de um plano para o outro, de forma que a intercessão destes traduz a essência de uma idéia.

Dentre uma gama de técnicas de leitura e apreciação que podem ser operacionalizadas nos filmes *A Sexta Parte do Mundo*, *Um Homem com uma Câmera* e *Entusiasmo*, busca-se um eixo centrado no aspecto da narratividade no sentido de selecionar o caminho mais condizente com o conteúdo das representações em Dziga Vertov. A montagem do cineasta está pautada em choques entre planos produzindo efeitos de descontinuidade narrativa. Logo, o filme não é precipuamente narrativo. No entanto, a película percorre um encadeamento lógico que não é suficiente para situá-la numa esfera anti-narrativa. Deste modo, os filmes do cineasta se aproximam muito mais de um domínio semi-narrativo, de forma que tanto técnicas de análise de narrativa como de banda de imagem não são exequíveis para a obtenção de resultados.

Enquanto a análise da narrativa aplicada ao filme considera o texto fílmico em sua unidade composicional – respeito a linearidade e harmonia entre planos -, a técnica de banda de imagem visa apreender a essência fílmica a partir de alguns planos isolados, uma vez que pressupõe a inexistência de lógica narrativa. Aumont e Marie (2004) chegaram a utilizar a análise de banda de imagem em *Um homem com uma câmera*, considerando o filme como anti-narrativo. No entanto, ambos não conseguiram visualizar no filme um interno movimento lógico de uma narrativa permeada por tensões, dissonâncias e descontinuidades. Esses elementos, inclusive, perpassam toda a sua cinematografia. Nesse sentido, consideramos a estratégia metodológica mais adequada assentar as películas na condição de semi-narrativas.

A semi-narratividade dos filmes de Dziga Vertov conduz o discurso analítico ao usufruto de uma técnica bastante eficaz para a leitura fílmica: a decupagem. Essa técnica respeita as particularidades de uma película que se impõe pela complexidade das suas representações. Deste modo, a pesquisa utilizou esse recurso cuja ação permitirá desnudar as estratégias sintéticas e analíticas de apreensão de uma realidade movida por transformações e, sobretudo, evidenciar os efeitos produzidos no sentido de refigurar uma realidade dada e historicamente determinada.

Segundo Casetti e Chio (1990) decupar um filme implica num conjunto de operações permeado por processos de decomposição e recomposição. É efetivamente uma maneira sólida de desfrutar de um conhecimento pleno do objeto à medida que esmiúça a sua estrutura interna. De maneira que se obtém uma maior inteligibilidade conforme todos os componentes do objeto investigado sejam isolados do vetor de movimento dos fotogramas. Portanto, a decupagem é o princípio analítico que dá visibilidade às engrenagens que produzem o efeito de realidade.

No primeiro momento, a pesquisa decompôs o material fílmico em edições fragmentadas, permitindo a apreciação de elementos que evidenciam a proposta estética, os princípios ideológicos explícitos e escamoteados, os recursos técnicos que propiciam a explanação, a expressão e a representação artística do cineasta. Constituiu-se como o momento de seleção e descrição do material editado do filme através do agrupamento dos objetos representados (conteúdo) associados aos elementos formais de movimento de câmera, ângulos, enquadramento, planos e as elipses.

Martin (2003) acredita que o entendimento desses aspectos formais específicos do filme é fundamental para a compreensão da linguagem cinematográfica e do papel criador da câmera. Nesse sentido, a pesquisa não negligenciou os eventuais movimentos de câmera

(*travelling*, trajetória ou panorâmica) enquanto definidores de relações espaciais entre câmera e objeto de captação; os ângulos (*plongée e contra-plongée*) enquanto significados valorativos dados aos sujeitos e aos elementos plásticos; os enquadramentos como determinados pontos de vista da ação cinematográfica; os planos (plano geral, plano médio, plano conjunto, plano americano, primeiro plano e *close-up*) enquanto definidores da distância da câmera para com o objeto; e, sobretudo, as elipses, pois se tratam de instrumentos que o cineasta recorre para sugerir e aludir determinados acontecimentos que não estão ao seu alcance ou passaram despercebidos durante a filmagem. A importância deste último recurso é recrudescida pelo fato de ser a estratégia de decupagem utilizada pelo próprio idealizador da película na medida em que oferece a audiência um material submetido a diversos cortes temporais. Inclusive a carga ideológica e idiossincrática do cineasta é geralmente percebida através das elipses.

O estágio seguinte constituiu-se na reagregação do material editado a partir da recomposição do produto numa espécie de síntese. É efetivamente essa atividade que propicia o início de uma análise e interpretação do documento condensado (CASSETTI e CHIO, 1990), possibilitando estabelecer uma linha narrativa, de modo a reconstituir o filme visando uma lógica adequada ao recorte da pesquisa. O trabalho de interpretação na recomposição é um diálogo sistemático com o texto fílmico com o objetivo de captar com exatidão o sentido do texto. Nesse processo de recomposição, a reagregação dos elementos mais significativos numa estrutura editada permitiu desvelar a lógica que os une. Todo o material precedente de descrição foi confrontado, interpretado e analisado. A grade de interpretação desse material imagético cuidou do resto, apresentando um formato inteligível dos resultados atinentes a investigação do fenômeno.

No contexto da sociologia da arte, o cinema carrega a mediação entre a arte e a sociedade. Desse modo, a produção dos capítulos seguiu o critério do movimento condizente à estética e à história, permeado por teorias sociológicas acerca da modernidade no âmbito dos processos sociais e nos desdobramentos intra-estéticos. Essa condução postulou uma articulação imediata com a análise fílmica das películas trabalhadas, uma vez que a sua leitura dependeu inexoravelmente da compreensão de fragmentos significativos da história e das características de consolidação da arte moderna.

No primeiro capítulo, as discussões teóricas acerca da modernidade são confrontadas com o processo histórico de conformação a uma espécie de “modernidade socialista” pelos revolucionários de 1917. Com efeito, o regime bolchevique ao utilizar-se de um prisma moderno de desenvolvimento da indústria, dos espaços e de socialização de um novo cidadão

soviético, buscou reproduzir uma ideologia moderna transmutada ideologicamente conforme as conveniências do regime. O segundo capítulo, por sua vez, recorre a relação entre a arte, o cinema e a modernidade no sentido de evocar a constituição de uma teoria da sociologia da arte centrada nas *representações filmicas* à medida que o cinema se aproxima de pressupostos modernos de autonomia estética. O terceiro capítulo, por fim, analisa as representações da modernidade em *A Sexta Parte do Mundo*, *Um Homem com uma Câmera e Entusiasmo* ou *Sinfonia de Dombass*, considerando o momento específico de cada produção cinematográfica e o desenvolvimento estético interno a sua cinematografia, de maneira a visualizar em que medida o cineasta soviético desenvolve um tratamento imagético dos elementos atinentes a modernidade à luz das condições ideológicas concernentes às produções clássicas na União Soviética.

CAPÍTULO 1: A MODERNIDADE E A POLÍTICA DE MODERNIDADE SOCIALISTA NA RÚSSIA SOVIÉTICA: A RELAÇÃO HOMEM-MÁQUINA A SERVIÇO DA REVOLUÇÃO

As discussões sobre a modernidade referem-se sempre às mudanças profundas ocorridas ou ainda em curso na sociedade na era capitalista. O desenvolvimento das forças produtivas determina novas diretrizes de socialização de indivíduos sujeitos às imposições de um mercado sedento pela apropriação dos excedentes do trabalho. O indivíduo considerado livre é submetido às instâncias verticais de produção e controle, cuja reprodução ampliada do capital se desdobra em modificações estruturais, espaciais e tecnológicas. De maneira que a modernidade compele o indivíduo a uma aproximação imediata com instrumentos modernos e racionais, mediante os quais se sustentam a ideologia de normatização da vida social. A relação homem/máquina é uma confluência característica dos tempos modernos que se apresenta socialmente no bojo das transformações sistemáticas da realidade objetiva, escamoteando princípios ideológicos de dominação subjacentes ao sistema.

O caso soviético fora emblemático em função da sustentação de pressupostos instrumentais utilizados com o fito de consolidar o processo revolucionário. Para tanto, o desenvolvimento das forças produtivas tornava-se uma obsessão na medida em que o país passava por um processo de debilidade industrial, dependência agrária e formas idiossincráticas do regime czarista. No entanto, o estabelecimento de instrumentos modernos na vida cotidiana preconizava a consolidação do regime socialista, de modo que o Estado passou a reinterpretar elementos técnicos e ideológicos oriundos do desenvolvimento do capitalismo. A execração de símbolos tradicionais, a construção de máquinas a serviço da revolução e a emergência de um novo homem voltado para o trabalho, aparecem no Estado Soviético sob um discurso oficial pautado numa égide revolucionária, cujo significado visava dissociá-los dos parâmetros estabelecidos pelo sistema capitalista de produção. Nesse sentido, tendo em vista que o presente trabalho procura investigar as representações da modernidade no cinema do soviético Dziga Vertov, o capítulo em questão visa mostrar como o regime ao utilizar-se de um prisma moderno de desenvolvimento da indústria, dos espaços e de socialização de um novo cidadão soviético, pretende construir uma moderna concepção socialista; no entanto, se utiliza de noções ideológicas oriundas do próprio capitalismo, que aqui adquirem a conformação necessária para justificar as conveniências do novo regime social.

1.1 A complexidade do processo de modernidade

As transformações sociais implicadas pelo fluxo da modernidade reverberam substancialmente nas instâncias do saber. As novas características de conduta, dos jogos simbólicos de sociabilidade e das relações sociais e de poder, estabelecem contornos precisos das variantes do sistema. Este emana como um elemento expressivo que agrilhoa ideologicamente indivíduos submetidos a um processo de reprodução social. O saber cientificamente sistematizado desvela as constituições imanentes da era moderna, apropria-se fundamentalmente da dinâmica instrumental de um novo tempo, cujo cálculo racional das experimentações sustenta a característica de uma nova sociedade e de um novo saber científico. Por outro lado, a configuração de um saber pautado pelos condicionantes ideológicos do sistema, provoca, indiretamente, a assunção de um pólo oposto, no qual a ciência aparece como livre e desinteressada dos domínios instrumentais. Desse modo, tanto nas relações sociais como na produção do conhecimento, a profusão do moderno implica numa nova dinâmica de transformação. O movimento de um processo calcado na variabilidade e complexificação da vida e do saber constituído, representa traços exponenciais de experiências modernas.

Habermas (2000) evidencia que a modernidade tornou-se tema filosófico desde os fins do século XVIII. O destaque à discussão do processo de desencantamento do mundo em Weber, possibilita uma resposta analítica à crescente secularização e laicização do Estado. A substituição de formas de vida tradicionais por círculos burocráticos traduz em parte o processo de desenvolvimento das sociedades modernas. Habermas resgata Hegel enquanto o primeiro filósofo a estabelecer a relação entre modernidade e racionalidade, na medida em que desenvolve um conceito claro do processo emergente e o emprega à luz da definição de “tempos modernos”. De maneira que a questão do tempo torna-se a estrutura basilar de entendimento da velocidade dos acontecimentos. “[...] o tempo é experienciado como um recurso escasso para a resolução dos problemas que surgem, isto é, como pressão do tempo” (HABERMAS, 2000, p.10).

É o mundo novo, o mundo moderno para o qual provoca a atenção da produção do saber filosófico. Abre-se uma janela para o futuro e o presente ganha destaque no raio da época moderna. A relação costumeira com o estético conduz a modernidade a questionar valores tradicionais, distanciando-se dos problemas relativos aos modelos antigos. Habermas evoca esses elementos que remontam às discussões acerca da racionalidade presentes em

Weber até os debates em torno do conhecimento e interesse. Portanto, diversos elementos novos emergem dos domínios modernos para as condições objetivas de existência. Ademais, o autor enfatiza as instâncias de relações comunicativas que não estão presentes no método de compreensão weberiano, tampouco no interesse do agir teleológico. Deste modo, problematiza as implicações sociais e ideológicas do próprio fazer científico no escopo de produções advindas da modernidade.

Habermas (2009) - numa outra obra de grande relevância - levanta o conceito de racionalidade nos moldes definidos por Weber, segundo o qual a racionalidade está relacionada à forma da atividade econômica capitalista, aos caminhos estabelecidos pelo direito privado burguês, da dominação burocrática e, sobretudo, o trabalho social à luz dos critérios da ação instrumental. De maneira que a difusão da racionalização depende exclusivamente da institucionalização do progresso científico e técnico, desmoronando as antigas legitimações e as bases de dominação de outrora. O diálogo com Marcuse é importante no sentido de ponderar que o conceito de racionalidade assume uma forma ideológica de dominação política oculta, cujo emprego da técnica exige um tipo de dominação que abarca a natureza e a sociedade. Em nome do aspecto racional do capitalismo avançado, a dominação escamoteia o cunho explorador e opressor, possibilitando elementos econômicos de crescimento pela produtividade e o deleite de uma vida mais cômoda. A modernidade ambienta-se na sustentação ideológica da produção e da reprodução do avanço burguês de imposição da técnica e do discurso.

No que tange ao modelo de ciência moderna, Habermas (2009) devisa a dominação perpetrada pelas ciências empíricas. Segundo ele, a dominação eterniza-se e ganha dimensões incomensuráveis mediante e como tecnologia, de forma que a racionalidade protege a legalidade do processo de dominação à luz de uma razão eminentemente instrumental. Portanto, há uma confluência evidente entre técnica e dominação, na medida em que no interior do empreendimento científico se esconde um projeto ideológico determinado, no qual interesses de classe interferem sistematicamente na sua produção. Com efeito, a ciência de base teleológica é uma via instrumental e ideológica de manutenção do estado de coisas; o interesse em torno do conhecimento, por fim, desvia-se das suas condições ontológicas de emancipação.

Em Conhecimento e interesse, Habermas (1982) argumenta que todo conhecimento produzido é mobilizado por interesses que o orientam. Para tanto, ele recorre a história do conhecimento positivista para analisar as relações de interesse pautadas na ação instrumental -

para a qual a confluência entre as ciências naturais e as ciências sociais produziria um saber tecnicamente explorável – e como a emergência da hermenêutica movimenta o conhecimento em torno da ação comunicativa – na qual os interesses estão voltados para a emancipação. Isto é, parâmetros fundamentais para compreender um eventual dualismo do saber na modernidade.

A ação comunicativa é o elemento substancial de revisão do conceito de racionalização em Weber. Isso permite ponderar que o agir instrumental não corresponde na sua plenitude às relações desencadeadas na modernidade. Assim posto, Habermas sugere outro enquadramento categorial, partindo da distinção fundamental entre trabalho e interação. O trabalho estaria situado na ação teleológica, impulsionado por regras técnicas de sustentação do saber empírico, ao passo que a interação é apoiada por instâncias simbolicamente mediadas da comunicação, cujo processo de auto-reflexão é fundamental para o estabelecimento de acordos e consensos intersubjetivos.

Desse modo, a auto-reflexão científica é um componente essencial para consubstanciar o interesse de transformação para um saber que possui o germe da autonomia. Segundo Habermas (1982), as ciências hermenêuticas interpretam a realidade conforme a *gramática* que desvela o mundo e da práxis que lhe é correspondente, enquanto as ciências empírico-analíticas apreendem a realidade de acordo com a possível disponibilidade técnica. Nesse contexto, a lógica instrumental subsume o caráter emancipatório do conhecimento pautado na ação comunicativa.

O conceito de interesse não deve ser conclusivo no tocante às reduções empíricas, uma vez que são os interesses que orientam o saber, seja na promoção reflexiva da emancipação ou no caráter teleológico de dominação. “Chamo de *interesses* as orientações básicas que aderem a certas condições fundamentais da reprodução e da autoconstituição possíveis da espécie humana: *trabalho e interação*” (HABERMAS, 1982, p. 217). Nesse sentido, assim como a problematização do conceito de racionalidade, a noção de interesse evoca também a contribuição acerca do dualismo presente na modernidade, a saber, razão instrumental e razão comunicativa ou, simplesmente, sistema e mundo da vida.

Na contramão do processo de plenitude da racionalização moderna, faz-se necessário ter a compreensão de instâncias de relações que ocorrem independentemente das imposições do sistema. A ação instrumental é um recurso nos parâmetros do sistema que se desdobra em posições teleológicas, submetendo os indivíduos aos ditames normativos na realidade objetiva. No entanto, o sistema convive com uma ação e um espaço voltado para o

entendimento e a busca intermitente do consenso nas interações dialógicas: a ação comunicativa e o mundo da vida.

Embora ganhem ares de convivência e complementaridade dentro de uma estrutura social, sistema e mundo da vida são antinomias pautadas pela distinção do uso racional da ação. Habermas³ (1987) discute a relação trabalho e interação à luz das condições empíricas existentes entre as etapas da diferenciação sistêmica e as bases de integração social. O primeiro se realiza pela condução normativa de formas impositivas às objetividades condicionadas ao sustentáculo de relações de produção no sistema. Habermas resgata, inclusive, Durkheim para evocar a externalidade dessas relações coercitivas. O segundo, por seu turno, compreende elementos cujo uso da linguagem oferece recursos compelidos por uma autoconsciência.

El analisis de esas relaciones solo es posible si se distingue entre los mecanismos de coordinación de la acción que armonizan entre sí las orientaciones de acción de los participantes y aquellos otros mecanismos que a través de un entrelazamiento funcional de las consecuencias agregadas de la acción estabilizan plexos de acción no-pretendidos (HABERMAS, 1987, p. 163).

A razão instrumental é a expressão não-comunicativa de um saber arraigado. Este visa à produção meio-fim de uma determinada ação subjacente a uma lógica determinada pelo sistema. A eficácia de sua ação possui uma íntima relação com os pressupostos de racionalidade implicadas, de modo que a ação cotidianamente deve cumprir os atributos instrumentais para os quais os esforços são mensurados. A razão instrumental é, portanto, a manifestação teleológica diante dos caracteres sistemáticos de ação na vida cotidiana enquanto modos de reprodução do sistema social vigente.

A razão comunicativa, por sua vez, consiste num processo solidário de interpretação do mundo objetivo, cujo entendimento e obtenção de acordos e consensos são consequências da eficiência da ação. Os participantes perseguem insistentemente o comum acordo à luz de uma definição de situação. Logo, são instâncias de relações que se distanciam de uma visão instrumental do mundo. Os conflitos latentes do sistema são dirimidos por meio de argumentações calcadas em situações ideais da fala. Desse modo, a ação comunicativa compele o sujeito à autoconsciência, determinando os caminhos ideais para o processo de emancipação.

Trata-se do segundo volume da obra “Teoria da Ação Comunicativa. Não existe edição em português desse trabalho.

No que tange ao processo da modernidade, Habermas evidencia uma dicotomia que não se estabelece nos termos de interdependência de categorias. Sistema e mundo da vida convivem, mas dialeticamente se opõem em torno de premissas definidoras das ações para as quais estão voltadas. Enquanto o sistema reverbera ações instrumentais que submetem os indivíduos às engrenagens sistêmicas da sociedade e das implicações do mundo capitalista, o mundo da vida emerge para conceber a comunicação como o fator de integração e emancipação da sociedade.

Nesse sentido, as considerações de Habermas acerca da modernidade no tocante a dinâmica inerente ao sistema e mundo da vida, possui, portanto, um grande interesse sociológico, uma vez que exprime um movimento calcado em rupturas, cisões, dissensos e submissões a um novo em detrimento de um todo superado. Essas postulações são significativas para as reflexões a respeito do presente objeto. O moderno desconstrói o anterior, transforma-o em tradicional e segue um curso de demandas açambarcadas pelos impulsos totalizantes do capital. A evidência da razão instrumental manifesta a ideologia totalizante do sistema, dialeticamente sujeita aos impulsos emancipatórios, os quais desvelam a desconstrução e a superação de estruturas antigas, tradicionais e anteriores às pulsões do capital.

O sistema e mundo da vida provocam a complexificação das relações sociais e das instâncias do saber, a determinação e consolidação dos “tempos modernos”. O dualismo de Habermas coloca em evidência “novas” categorias sociais características do desenvolvimento do capitalismo, tais quais a técnica, racionalização, secularização e emancipação. Imprime marcas indeléveis a revolução e destaca a conservação reacionária; impõe a classe trabalhadora a condição de sujeito histórico e evoca a dominação através da ideologia. Nada tão significativo para um objeto permeado por representações pautadas em mudanças objetivas concernentes às inovações trazidas por ocasião das profusões modernas.

A modernidade é um sistema global, temporal e espacial. Desenvolve-se à luz das necessidades de um novo sistema que tangencia as transformações. Condições de mobilidade continental, comunicação global, velocidade dos acontecimentos, controle das manifestações e a construção ou renascimento de um novo homem, sustentam as transformações advindas do desenvolvimento das forças produtivas. A modernidade produz o amálgama entre homem e máquina num contexto de produção, consumo e sustentação ideológica dos emergentes processos de sociabilidade.

O vetor de uma chamada ideológica de progresso está condicionado às transformações tecnológicas. Na modernidade as forças produtivas atuam como espinhas dorsais de um sistema aberto a produção massiva de riquezas. A máquina é resultado e princípio ativo da produção; a redefinição da configuração das classes sociais implicará no surgimento do proletariado, engrenagem de sustentação de um sistema, cujas mudanças históricas expressivas desencadeiam o recrudescimento dos potenciais produtivos e os fluxos de recursos.

Segundo Sevcenko (2001), a ebulição moderna acarreta em diversas pulsões estruturais provocadas pelas correlações entre máquinas, massas, percepções e mentes. Transformações estruturais têm correspondência direta com a formação gradativa de conglomerados econômicos, concentração de trabalhadores, explosão demográfica, de modo que uma organização de demandas administra e controla recursos tecnológicos de serviços essenciais. As necessidades impostas pelo capital são determinantes para a alteração da vida em sociedade. O processo de modernidade cria uma nova ambiência e um novo ritmo para o qual as pessoas devem se adaptar.

Toda essa vasta população, portanto, tem sua vida administrada por uma complexa engenharia de fluxos, que controla os sistemas de abastecimento de água corrente, esgotos, fornecimento de eletricidade, gás, telefonia e transportes, além de planejar as vias de comunicação, trânsito e sistemas de distribuição de gêneros alimentícios, de serviços de saúde, educação e segurança pública. [...]. Esse controle tecnológico pleno do ambiente em que vivem as pessoas acaba, por consequência, alterando seus comportamentos. Nessa sociedade altamente mecanizada, são os homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e à aceleração das máquinas, e não o contrário (SEVCENKO, 2001, p. 62).

O soerguimento das máquinas nas mudanças de comportamento implica numa fetichização do olhar. As qualidades inerentes aos indivíduos são substituídas pelo potencial de consumo. O olhar dominante impõe maneiras habituais e elegantes de exibição pública, da escolha da indumentária e das formas de se vestir. Cria uma afluência (SALLINS, 1978) e uma necessidade pelo desejo de obtenção. A lógica sistêmica direciona as pessoas a passividade do ato produtivo, no qual a reprodução social é acompanhada por “sonhos de consumo”, isto é, desejos pautados pela inconsciência oferecida pelo capital. Segundo Sevcenko (2001), as condições de aproximação e a comunicação que antecedem a fala são construídas por símbolos exteriores, de forma que o caráter pessoal é definido por aquilo que é consumido.

Os ritmos acelerados na modernidade permitem conceber pelo olhar a dicotomia entre o movimento moderno e o estático tradicional. O ritmo desenfreado estimula uma sensibilidade atinente às novas transformações sociais, desenvolvendo uma ruptura entre formas convencionais, tradicionais e bucólicas de sociabilidade, a uma pulsão temporal do cálculo racional do contato entre os indivíduos em plena aceleração da vida. A modernidade promove uma reação absoluta aos aspectos que remontem um passado considerado deletério aos ritmos acelerados do desenvolvimento fabril, da linearidade temporal, da exploração dos espaços e do novo papel do cidadão e da classe trabalhadora.

Nesse contexto, Harvey (2007) acredita que a modernidade é caracterizada por uma “destruição criativa”, na medida em que se afirma a partir da destruição de modos de vida de outrora. Criativa por se configurar como uma “arte das cidades”, convicta da potencialidade da estética no rearranjo estrutural e da força simbólica da arte moderna emergente, a qual reivindicava autonomia, mas que poderia, concomitantemente, experimentar funcionalidades extra-estéticas⁴. A “destruição criativa” é sustentada como um dilema prático da modernidade no enfrentamento das novas diretrizes modernistas nas cidades.

Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como o observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe a Mao. O arquétipo literário desse dilema é como Berman (1982) e Lukács (1969) assinalam, o Fausto de Goethe. Um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo, Fausto é, em última análise, uma figura trágica (HARVEY, 2007, p.26).

A função heróica de “criar destruindo” apresentada acima por Harvey sob a ótica de Goethe, é compartilhada por Benjamin (2000) face à leitura de Baudelaire. A preocupação da literatura com os novos tempos é uma resposta estética a profusão de novos valores estabelecidos na sociedade. Para Benjamin (2000), o poeta sublima a sua personalidade à sujeição heróica de viver na modernidade, de modo que a formação desse herói perpassa a constituição de um ser social no sistema capitalista. A modernidade rompe com o mundo da ociosidade, revelando a fatalidade do herói. Ideologicamente, o herói romanceado da literatura, é subvertido na materialidade pela reconstrução heróica operada pelo Estado. O planejamento racional, a padronização das formas e condutas e a reorganização dos espaços –

⁴ Não foi sem fundamento que Habermas (2000) ponderou que o discurso filosófico da modernidade cruza-se frequentemente com o estético.

sobretudo no período pós-guerras mundiais – consolidam a “destruição criativa” enquanto projeto de subsunção do antigo pelo moderno.

O moderno impõe pela manipulação racional e estruturada das cidades novas concepções de tempo e espaço. O desenvolvimento das forças produtivas possibilitou uma integração instrumental dos espaços em detrimento da certeza do espaço absoluto. A incerteza espacial implica na insegurança de um espaço permanentemente passível de mudança. Segundo Harvey (2007), a modernidade impele o indivíduo a se adaptar a uma espécie de espaço relativo no qual inovações nos transportes e nas comunicações são acompanhadas por uma reorganização do lugar do homem, dos objetos e das estruturas urbanas. De maneira que o aperfeiçoamento dos sistemas de comunicação agiliza a troca e o consumo.

Nesses moldes, a reprodução ampliada do capital conduz o tempo à linearidade convergente com as progressões técnicas em detrimento do tradicional tempo cíclico. O movimento atinente à reprodução social tende a acelerar o ritmo de vida, comprimindo a relação tempo-espaço. Nesse sentido, o homem moderno para não capitular diante das necessidades dos novos tempos, precisa também se adaptar à aceleração das inúmeras possibilidades apresentadas pela modernidade. Harvey (2007) em diálogo permanente com diversos autores salienta que a modernidade é uma forma peculiar de experienciar o espaço e o tempo, cuja relação é fundamental para o processo de reprodução da vida social. Logo, concepções de tempo e espaço modificam-se com as necessidades de reprodução, provocando a apropriação dessas condições modernas pelo homem.

O tempo acelerado serve tão somente para maximizar o fluxo produtivo, isto é, uma necessidade premente do capital. Desmoronam-se antigas representações do mundo substituídas por projeções do vindouro à luz das transformações do presente. A racionalização da relação espaço-tempo determina novas convergências de territórios, expressiva mobilidade e excedentes de produtos; a condição de inóspito torna o lugar um retrocesso, o bucolismo passa a ser um pernicioso resgate da tradição. Com efeito, a modernidade se satisfaz com o controle racional das pulsões sociais, seja em qualquer esfera, categoria ou instituição. Harvey (2007, p. 227) explicita de forma inequívoca o movimento gradativo de desmoronamento de antigas legitimações na modernidade em paralelo as convulsões estéticas modernistas:

A revolução renascentista dos conceitos de espaço e de tempo assentou os alicerces conceituais em muitos aspectos para o projeto do Iluminismo. Aquilo que muitos encaram hoje como a primeira grande manifestação do pensamento modernista considerava o domínio da natureza uma condição necessária da emancipação

humana. Sendo o espaço um ‘fato’ da natureza, a conquista e organização racional do espaço se tornaram parte integrante do projeto modernizador. A diferença, desta vez, era que o espaço e o tempo tinham de ser organizados não para refletir a glória de Deus, mas para celebrar e facilitar a libertação do ‘homem’ como indivíduo livre e ativo, dotado de consciência e vontade.

Os tempos modernos inauguram uma nova relação entre o Estado e a religião. A modernidade concede às estruturas formais e jurídicas desse estado moderno um impulso necessário a laicização. Todos os esforços se dirigem para estabelecer um campo livre de avanço do capitalismo contra o qual não haja interferência dos dogmas cerceadores da religião. A tradição do pecado será substituída pela aquiescência do consumo, de tal modo que um novo cidadão e uma nova classe trabalhadora devem ser socializados para enfrentar os dilemas, os embates e a dinâmica produtiva capitalista.

Com efeito, no processo histórico de desenvolvimento do capitalismo, meios foram sistematicamente pensados para conformar o cidadão considerado livre na condição de força produtiva. Rompe-se, nesse sentido, com estruturas anteriores das relações de trabalho – sobretudo servis – para a constituição de um trabalhador moderno, com contrato de trabalho, dispondo de vigor e força para mover com segurança as engrenagens do sistema. Mercadoria preciosa para os intentos capitalistas de acumulação, motivando uma suposta necessidade de regulação. Harvey (2007) é enfático ao ponderar que as intensas modificações internas do capitalismo reverberam diretamente nas relações de trabalho, haja vista que o lucro sempre foi o seu princípio básico na vida econômica.

Há duas amplas áreas de dificuldades num sistema econômico capitalista que têm de ser negociadas com sucesso para que o sistema permaneça viável. A primeira advém das qualidades anárquicas dos mercados de fixação de preços, e a segunda deriva da necessidade de exercer suficiente controle sobre o emprego da força de trabalho para garantir a adição de valor na produção e, portanto, lucros positivos para o maior número possível de capitalistas (HARVEY, 2007, p. 117-118).

Percebe-se o quão é fundamental para a sustentação do sistema, o estabelecimento de contornos e controles no processo de constituição e reconstituição da classe trabalhadora. Desse modo, é conveniente, sobretudo em termos ideológicos, que a classe trabalhadora esteja imersa numa dinâmica normativa de produção, cuja consciência da situação seja determinada pela base das relações de produção. Evidentemente que a estrutura instrumental não retira a condição do homem de sujeito histórico e sua busca inerente pela emancipação. O fato é que se sentir trabalhador na modernidade implica, necessariamente, em assumir a postura de um novo homem em uma nova época. Para o capital, isto significa um homem produtivo, alheio

ao objeto de sua produção, não reconhecendo o resultado do trabalho como fruto de sua atividade, não percebendo a totalidade do processo produtivo. Isto é, o controle indelével das relações de trabalho que desfiguraria a organização em torno de relações comunicativas entre trabalhadores.

Harvey (2007) sublinha os componentes significativos da acumulação de capital, a saber, a mistura expressiva de repressão, familiarização, cooptação institucionalizada que se espalha em toda sociedade, ou seja, elementos idealizados dominantes na modernidade que se tornam dominantes para todo o corpo social. Nesse sentido, a constituição desse novo homem depende de uma severa socialização, cujas condições de produção compreendam o domínio e o controle das capacidades físicas e mentais do trabalhador. Segundo o autor, a identidade pelo trabalho é construída paulatinamente à luz da educação, do treinamento e da internalização de valores que dignificam o processo de exploração, consubstanciando a formação de ideologias pelo aparelho de Estado. “Também aqui o ‘modo de regulamentação’ se torna uma maneira útil de conceituar o tratamento dado aos problemas de organização da força de trabalho para propósitos de acumulação do capital em épocas e lugares particulares” (HARVEY, 2007, p. 119).

Na modernidade, o desenvolvimento das forças produtivas depende da convergência dos homens com as máquinas e os meios tecnológicos, reproduzindo e movimentando um sistema complexo, pautado em contradições explícitas que são escamoteadas por uma ideologia reinante. A racionalização do processo de trabalho concedeu um ingrediente adicional a uma dinâmica de disciplinarização moderna do corpo de trabalho a partir dos intentos fordistas. A discussão mais emblemática sobre o Fordismo está em “Cadernos do Cárcere” de Gramsci, com o qual Harvey (2011) também dialogou. Gramsci (2001), no capítulo intitulado “Americanismo e Fordismo”, revela que esse modelo é uma necessidade imanente do capital para alcançar uma economia programática. Isto se daria pela manipulação e racionalização das forças subalternas, organizando metas para desenvolver um novo tipo de trabalhador. Com efeito, combina-se a força repressiva, persuasão, interferências na sexualidade e na família, centrando o capital social todo na produção.

Forjar um novo tipo de trabalhador tornou-se uma ambição moderna do capital para a sobrevivência do sistema, evitando as possibilidades anárquicas que poderiam provocar seu eventual fracasso. O capital criou as condições de valência de um modelo que proporcionou a organização científica do trabalho operada pelo taylorismo. A condução de ambos os modelos transformava o trabalhador num harmônico cidadão consumidor, dava supostas condições de

“dignidade” do trabalho, além de se preocupar com a postura do operário nos diversos círculos de sociabilidade externos ao ambiente da empresa capitalista.

A modernidade se espalha em diversas frentes face transformações tecnológicas, manipulação dos espaços, modificação nas relações sociais e na reconfiguração de um trabalhador, reverberando inclusive em experiências socialistas da Rússia Soviética. A “modernidade socialista” apresentou-se enquanto uma maneira instrumental de desenvolvimento das forças produtivas russas a partir de iniciativas da força do Estado, de modo que o viés planejado das transformações enredou-se em políticas “sui generis” de imposição de singulares pulsões modernas nas dinâmicas de sociabilidade e socialização, nos modos de vida, no trato com as indústrias e tecnologia e, sobretudo, na formação de um homem voltado para o trabalho. A modernidade pelo viés socialista emerge como uma adaptação das concentrações burguesas de transformação pela máxima do mercado e da propriedade, cujo protagonismo estatal consolidou uma ideologia modernizante a luz de um discurso revolucionário.

1.2 A modernidade na variante Soviética

Encarar os “tempos modernos” foi uma dificuldade russa desde o czarismo. Possibilitar mudanças sociais e econômicas que interviessem no real estado de coisas do império do czar tornou-se um “tabu” do qual o regime não queria superar. A Rússia Czarista era formada fundamentalmente por quatro aparelhos - a burocracia civil, a polícia política, as forças armadas e a igreja ortodoxa - de sustentação do sistema político, os quais exprimiam a manutenção de recursos tradicionais na condução do país. A burocracia civil constituía a referência política do regime. Segundo Reis Filho (2003), esta funcionava com uma força simbólica das tradições conservadoras da sociedade russa, sobretudo em torno da resistência aos processos de modernização. A polícia política e as forças armadas funcionavam como instrumentos de repressão e intimidação, além de entusiastas de ambições expansionistas. A igreja ortodoxa, por fim, servia como uma ferramenta transcendental do regime para a manutenção da ordem, de modo que não interessava politicamente um emergente processo de modernidade com sopros de secularização. No âmbito do objeto da pesquisa⁵ e das pretensões

⁵ Objeto fílmico exaustivamente trabalhado em “Entusiasmo” de Vertov.

do capítulo, mostra-se necessária uma imersão mais cuidadosa acerca da importância da igreja ortodoxa para o czarismo.

Segundo Reis Filho (2003), a igreja ortodoxa russa auxiliava a manutenção do controle sobre a população baseada numa religiosidade conformista e resignada, condicionada estritamente ao poder do czar. De tal maneira que a religião oficial situava o czar na condição de um soberano de direito divino. Isto é, o czar legitimava a sua autoridade conforme as prerrogativas concedidas por uma estrutura que reivindicava a excelência da mediação do sagrado no plano material.

A divisa oficial do império – um Tsar, uma nação, uma fé e a convicção de que Moscou era a encarnação da *Terceira Roma*, sede de um cristianismo íntegro, ainda não corrompido pelas tentações do mundo – fazia da Ortodoxia uma religião oficial, mesmo porque o tsar era um soberano de direito divino, o que trazia óbvias implicações nas relações entre o Poder e a Religião (REIS FILHO, 2003, p.18).

No entanto, esse jogo de relações de poder solidamente construído não se deu numa esfera harmônica, sendo resultado de uma histórica ligação movida por instabilidades, conflitos e de um jogo de poder reciprocamente fortalecido para uma estrutura sólida de dominação. O cristianismo chega à Rússia no século X em período de intensificadas relações militares, políticas e comerciais com Bizâncio. Segundo Tragtemberg (2007), a introdução do cristianismo na Rússia inicia-se como um assunto de príncipes, doravante espriados pela população eslava que, pelo fato de não possuírem uma tradição ao sacerdócio, aceitaram a penetração da nova religião. O fato é que a maior resistência para a consolidação da igreja estava na vaidade dos príncipes e nos diversos conflitos gerados entre eles. Um campo fértil de fortalecimento do papel político da igreja que passou a mediar esses embates, tornando-se porta-voz de uma suposta harmonia e prosperidade russa. Para Tragtemberg (2007), os tribunais eclesiásticos que serviam como severos observadores da moral e dos bons costumes garantiram a força política necessária da igreja entre os povos eslavos.

A política de servidão do século XVII é outro fator que evidencia o poder desempenhado pela igreja ortodoxa. A sua influência e número de servos ultrapassava a quantidade dos latifundiários leigos. Além disso, Tragtemberg (2007) pondera a dependência cultural da Rússia construída à luz das tradições da bíblia e dos compêndios religiosos. A religião passou a dar contornos significativos aos desenhos arquitetônicos, às pinturas de cavalete e aos traços literários, combatendo eventuais desvios “pagãos”.

A intensificação do nacionalismo da igreja acontece com o Concílio de Florença. Esse é o momento característico de ligação da igreja com o Estado a partir da figura do czar, de forma que Moscou se torna a Terceira Roma, a Santa Rússia. O poder político da Igreja recrudescer em conformidade com o poderio econômico. A igreja dava sustentação ao regime do czar na mesma medida em que era agraciada com facilidades advindas de relações consistentes com o império.

Um antigo crente via a Igreja russa nos seguintes termos: ‘ A chamada fé ortodoxa é uma extensão da coroa e do Tesouro, um símbolo oficial. Não está fundada em sincera convicção, mas limita-se a cumprir com seu dever como um instrumento do Estado para preservação da ordem’. A partir de 1824 o Sínodo será dirigido por um produtor-chefe do Estado que era na realidade o ministro do czar para assuntos religiosos. A igreja identificou-se com a autocracia e o nacionalismo russos. Os povos não-russos que antes dispunham de liberdade religiosa, a partir de Nicolau I (1825-55) foram obrigados a adotar a ortodoxia russa como religião, tanto quanto os ucranianos (TRAGTEMBERG, 2007, p. 81).

As decisões dos bolcheviques durante o processo revolucionário de 1917 em proibir a prática da religião e a atuação das escolas religiosas não se reduzem aos motivos obviamente ideológicos. A substituição de símbolos da tradição religiosa por materiais que representam a revolução⁶ evoca a capitulação do regime czarista que tinha a igreja como sustentação e força política. Trotsky (2006) sublinhou as dificuldades enfrentadas pela revolução em desconstruir costumes internalizados pela igreja ortodoxa. A relação do cidadão russo com a igreja foi garantida pelo hábito e pela reprodução de práticas que não condiziam com os novos tempos. “[...] a igreja atrai devido toda uma série de motivos sócio-estéticos, que nem a fábrica, nem a família, nem a rua oferecem” (TROTSKY, 2006, p. 44).

Com efeito, percebe-se o importante papel desempenhado pela igreja na manutenção de um sistema movido pelos aspectos da tradição e na imobilidade de um estado de coisas bastante convenientes aos interesses do czar. Na Rússia imperial, havia uma discrepância entre o seu modelo semi-feudal com o nível de desenvolvimento das forças produtivas em vários países da Europa. Segundo Reis Filho (2003), o que havia de moderno na condução política dos czares era apenas a ganância de lucratividade em torno de uma débil burguesia russa. Não interessava ao poder imperial a aceitação de uma modernidade e um processo de modernização, cujos domínios estivessem entregues às leis de mercado e alheios as vontades do soberano.

⁶ Entusiasmo de Dziga Vertov representa o processo de transição do czarismo para o socialismo a partir da retirada de objetos dos templos que se transformam em prédios a serviço da revolução.

Desse modo, reproduzia-se um modelo servil distinto da relação senhor-vassalo, no qual as decisões tinham o crivo absoluto do czar. A servidão manifestava-se como um instrumento lucrativo que assegurava uma arrecadação estável. Em contrapartida, os meios de produção no campo exprimiam simbolicamente o contexto sócio-econômico de dependência agrária. As técnicas de produção eram ineficientes, os instrumentos de trabalho impediam a produtividade e ainda havia uma instabilidade na posse de terras, ou seja, elementos que trariam ojeriza a um sistema capitalista de produção, sobretudo no que se refere ao direito inalienável de propriedade.

Introduzira-se naquelas quatro décadas, entre 1815 e 1855, um descompasso que se tornara histórico entre a Rússia Tsarista e as potências capitalistas mais dinâmicas da Europa. Como se a Rússia não tivesse sido capaz de acompanhar o processo de modernização (a Revolução Industrial) que estava mudando a paisagem econômica e social da Europa ocidental desde os fins do século XVIII (REIS FILHO, 2003, p. 22).

A guerra da Criméia de 1855 possibilitou um caminho de reformas e inquietudes em relação às políticas do czar. Reis Filho (2003) chama de “modernidade alternativa” as mudanças operadas pela corte no sentido de conter os ânimos dos ávidos entusiastas da modernidade. O programa reformista pretendia mexer na concepção do papel da servidão sem mudar a perspectiva de recusa modernizante. As reformas parciais tiveram impactos em articulações comerciais globalizantes, subordinando um relativo desenvolvimento do capitalismo aos interesses estatais.

No entanto, além de não resolver problemas históricos, contribuiu para descontentamentos de diversos setores da sociedade russa. As rebeliões camponesas tornaram-se mais freqüentes, o débil industrialismo carecia de estímulos desenvolvimentistas e grupos políticos se formaram para combater as condições vigentes. No que concerne a proposta do presente capítulo, apresentar o antagonismo entre o populismo revolucionário russo e a social democracia russa é interessante no que diz respeito à apropriação das concepções de modernidade para grupos que reivindicavam o papel de vanguarda na construção de consciência de classe entre os trabalhadores. Tendo em vista, obviamente, a resistência do sistema czarista em implantar transformações modernas que fugissem ao seu controle.

O Populismo Revolucionário Russo emerge do desejo de sublevação do czarismo russo. O movimento se afirmou mediante a propaganda revolucionária, a organização, greves

e atentados a prepostos do império. No entanto, não se diferenciava da ordem vigente no que concerne a recusa do fluxo da modernidade na sociedade russa. Segundo Reis Filho (2003), os populistas procuravam arregimentar uma “nova modernidade” à luz de uma recusa ao capitalismo, de forma que a superação das condições objetivas dar-se-ia pela adoção do socialismo sem o desenvolvimento do capitalismo. A base política da transformação revolucionária estaria calcada no comunitarismo camponês. No entanto, a contradição da promoção de uma imponderável modernidade sem o desenvolvimento das forças produtivas se estabeleceu rapidamente face o conflito com teses marxistas, uma vez que ainda não havia o prenúncio de uma revolução internacional que resgataria a Rússia do passado servil e de uma débil industrialização. Ou seja, uma das poucas possibilidades admitidas por Marx de uma revolução socialista desprovida das superações atinentes a um capitalismo desenvolvido.

A Social-Democracia Russa aparece com propostas que divergem dos populistas revolucionários, pois tinha a convicção de que o socialismo seria o resultado do progresso urbano e da atividade da classe operária na fábrica. A derrubada da autocracia czarista decorreria do desenvolvimento do capitalismo, da burguesia e da classe operária, respeitando um movimento dialético de constituição de uma república democrática, a luta de classes e do socialismo. Desse modo, as pulsões modernas de transformação seriam apropriadas no âmbito de um projeto do qual o socialismo emergiria das condições materiais da consciência de classe de superação do sistema capitalista de produção. Portanto, mesmo com a posterior separação dos social-democratas nas alas bolchevique e menchevique, as concepções relativas ao processo de modernidade continuavam distintas do populismo revolucionário.

As teses da revolução em duas etapas demarcaram os campos entre *populistas e marxistas*. Para os primeiros, os marxistas não passavam de mais uma versão da tradição *ocidentalizante*. Fantasiados de revolucionários, iriam, de fato, paralisar as energias revolucionárias e induzir ao conformismo histórico, à espera da consecução da *primeira etapa*. Para Plekhanov e seus discípulos, em contraste, os populistas não passavam de socialistas utópicos, abnegados, sem dúvida, mas incapazes de compreender as novas circunstâncias históricas. Queriam fazer a roda da história voltar para trás. Nesse sentido, eram reacionários, no sentido próprio da palavra (REIS FILHO, 2003, p. 37)

Ademais, concepções modernas de liberdade jurídica e política, constituição de uma classe operária homogênea, eleições e assembleias democráticas ganhavam corpo no bojo das inquietações em torno do retrocesso da política dos czares. O aparecimento dos sovietes remonta esse cenário. O processo revolucionário deflagrado pelos bolcheviques propunha a adoção de uma severa modernidade apoiada no proletariado industrial. No entanto, rejeitava

os princípios de uma modernidade pautada nos preceitos do capital, oferecendo, assim, uma modernidade alternativa, com políticas, discursos e práticas peculiares para recrudescer o processo revolucionário em vista da socialização da concepção de um novo homem.

Como foi amplamente discutido acima, a modernidade se constitui num processo histórico de “destruição criativa” (HARVEY, 2007), no qual aspectos da tradição são superados pelo impulso transformador das variantes modernas a partir de um processo imanente de desenvolvimento das forças produtivas. Logo, a modernidade se afirma nesse contexto de reprodução ampliada do capital. Os revolucionários de 1917 apelam para um radical processo de “destruição criativa” do escopo de sociedade deixado pelos czares, manifestando a clara intenção modernizante da estrutura social russa. Por outro lado, em razão dos seus manifestos princípios, revelava a clarividência da superação do modo de produção capitalista traduzido na busca incessante do lucro, de excedentes, do princípio de propriedade, e da exploração do trabalho.

A superação para um sistema essencialmente socialista só seria possível a partir do desenvolvimento da débil indústria soviética. Após o “Comunismo de Guerra”, a constituição da NEP⁷ (Nova Política Econômica) aparece para estimular o desenvolvimento das indústrias e o fomento a transformação tecnológica. Além disso, a adoção das pulsões modernas já implica na compreensão da classe trabalhadora ou operária enquanto sujeito revolucionário. No sentido de não confundir a modernidade capitalista com a modernidade instrumental dos revolucionários, os soviéticos classificam as máquinas⁸ e os trabalhadores sob a égide da transformação socialista de produção. Nesse contexto, a máquina soviética é considerada um instrumento da revolução por não estar a serviço da exploração da classe trabalhadora, da mesma maneira que o cidadão soviético deve emergir convicto da condição de um trabalhador ativo e consciente do processo de produção. A fusão do trabalhador com as máquinas é o dispositivo ideológico de formação da sociedade soviética.

A NEP forçaria uma espécie de acumulação socialista primitiva a partir da taxaço dos camponeses. O contexto de dificuldades abarcava um extenso desemprego e a atividade dos execrados comerciantes especuladores⁹. Ademais, forçou o aparecimento de grupos com

⁷ Converte com o início da produção da película “A Sexta Parte do Mundo” de Dziga Vertov.

⁸ A “Sexta Parte do mundo” evoca uma suposta distinção entre as máquinas socialistas com as máquinas do capitalismo.

⁹ Objeto de um filme de Dziga Vertov chamado “Cine-Olho” (1924) que não está presente na pesquisa. Nesse filme, crianças intituladas como “pioneiras da revolução” devassam as áreas de especuladores, combatendo o intenso comércio “contra-revolucionário”.

mentalidades comerciais chamados de *nepmen*¹⁰. A ascensão de Stálin após a morte de Lênin envolve um amplo processo de debates em torno dos investimentos em planejamento urbanístico das cidades e da aceleração da industrialização. A idéia constante de superar os países capitalistas avançados pairava nas posições políticas evidenciadas nos diversos Congressos do Partido Comunista. Segundo Reis Filho (2003), o avanço estaria condicionado aos investimentos nas indústrias pesadas e na ampla publicidade de ter um domínio mais incisivo na anarquia campesina. A “modernidade soviética” também fora organizada face à hostilização dos *kulaks* e das ameaças freqüentes de coletivização de um espaço sobre o qual o regime entendeu ser fundamental para a captação de recursos para a industrialização.

Nessa atmosfera carregada, em abril de 1929, o Comitê Central do Partido aprovou o I Plano Quinquenal, na versão máxima. Em cinco anos, a partir de outubro de 1928, os investimentos cresceriam 237%, a renda nacional, 506%, a produção industrial, 136%, a produção da energia elétrica, 335%, a de carvão, 111%, a de petróleo, 88%, a de aço, 160%. As previsões, embora altas, caíam sintomaticamente, em relação aos bens de consumo, 104 %, e a produção agrícola, 55% (REIS FILHO, 2003, p. 85).

As dificuldades em torno da consolidação da NEP em virtude das relações com o campo foram superadas com os planos quinquenais. A “modernidade soviética” se afirmava com base na imposição estatal. Para Reis Filho (2003), a URSS funda um modelo singular a partir dos anos 30 de transformação moderna da máquina pública, manifestando a plenitude do viés socialista da mudança, mesmo que na essência não o fosse. “O processo de modernização, proposto desde Pedro, O Grande, em fins do século XVII, e impulsionado pelas reformas do século XIX, sempre oscilando entre a cópia do ocidente e a formulação de uma modernidade alternativa, seria agora retomado de uma forma decisiva e numa escala inaudita” (REIS FILHO, 2003, p. 86). Obviamente que não se deve ignorar todo o processo revolucionário, de modo a associar inextricavelmente as formulações de Pedro, O Grande com a posteridade, mas perceber com exatidão a paralisia revolucionária do stalinismo em nome do aparato burocrático.

O fato é que os paradigmas ocidentais das pulsões modernas seriam incorporados não só de uma maneira instrumental, como também sob uma apropriação em cujo significado tornar-se-ia conveniente ideologicamente para o regime. Nesse sentido, as incursões modernas seriam pautadas no suposto de “descontaminação” de princípios e hábitos burgueses, envolvendo o produto das riquezas produzidas na economia planificada em

¹⁰ De maneira geral, são os homens da NEP. Empresários e grandes executivos que ganharam terreno na esteira do comércio planificado da URSS.

traduções socialistas e revolucionárias. Logo, o desenvolvimento das forças produtivas era essencialmente tratado conforme o contexto profícuo ao regime, de modo que a coletivização forçada e a industrialização acelerada contribuíram decisivamente para o seu estabelecimento.

O controle do Estado sob a produção provocou o pagamento de altos tributos do camponês ao processo de acumulação socialista primitiva. A obsessão de Stálin pelo desenvolvimento planejado das cidades atrelado a um padrão de crescimento acentuado da produção industrial¹¹ se deu pela insistência nas cooperativas (kolkhozes) e nas fazendas coletivas (sovkhozes). A “anarquia” camponesa de boicote a sustentação da NEP fora substituída por uma dinâmica de entregas obrigatórias, independente de um eventual sucesso ou fracasso da produção.

Entre os mujiks acorrentados às unidades coletivas de produção, os que logravam migrar para as cidades, empregados nos trabalhos mais pesados e rudes das indústrias, e os Zeks nos campos de trabalho forçado, formou-se uma estranha simbiose: a da construção da modernidade socialista com base na radicalização de formas de exploração que faziam pensar no Antigo Regime (REIS FILHO, 2003, p. 91).

O crescimento industrial repercutiu diretamente no processo de transformação das cidades, sobretudo com o vertiginoso povoamento dos centros urbanos. A mobilidade espacial construiu novos hábitos de sociabilidade pelos quais o regime procurou acompanhar. Não bastava somente introduzir formas de desenvolvimento capitalista, mas também fortalecer o Estado a partir de reformas na formação do cidadão soviético em consonância com as transformações operadas. O ideal socialista deveria ser evocado na construção de um novo homem, moderno, contudo, diferente do homem moderno dos países capitalistas. Um homem que pensasse na socialização dos meios de produção e na ditadura do proletariado, e não na superação individual da ideologia do capital; um homem cujo modo de vida é o modo de vida do seu companheiro revolucionário, execrando as particularidades das desigualdades de classe.

O regime, deste modo, forma um cidadão movido pela ebulição de uma modernidade sob o viés do socialismo. O suposto de liberdade do homem moderno no capital é redefinido para o homem soviético em comprometimento com o ideal revolucionário. A modernidade molda um comportamento social adequado às novas contingências sociais, sobretudo no que se refere ao avanço da reprodução ampliada do capital. Os soviéticos, neste sentido, apreendem os pressupostos modernos de sociabilidade, dando contornos singulares a

¹¹ Obsessão filmica de Dziga Vertov em “O homem com uma Câmera” no qual a cidade ucraniana de Odessa é representada.

formação de um novo cidadão ideologicamente consciente do processo revolucionário, passível de intensa publicidade anti-capitalista e socializado perante o ambiente familiar, os espaços urbanos e o trabalho. Os debates acerca da socialização foram sistematicamente discutidos nos mais variados encontros dos marxistas, seja na Internacional Comunista ou em Congressos do Partido Comunista.

Weissel (1985) sugere uma inquietação que prevaleceu entre os marxistas durante décadas, inclusive no processo revolucionário de 1917, qual seja, a socialização global ou socialização parcial. A primeira seria uma inexorável transformação socialista, na qual a abolição completa da propriedade privada determinaria dialeticamente uma destruição dos hábitos burgueses de convivência em sociedade. Os entusiastas da socialização parcial, por seu turno, apelavam para falta de maturidade da classe trabalhadora em absorver uma socialização global. “Em particular, contestou-se que uma transição global e repentina ao socialismo pudesse ser enfrentada predominantemente num plano organizativo e superado num plano antes de mais nada econômico” (WEISSEL, 1985, p. 231). Essa discussão tinha sentido porque ela estava vinculada as teses de revolução internacional ou de revolução em só país, sendo esta última (de Stálin) a vitoriosa em virtude de uma noção construída em torno de uma necessidade de consolidação da revolução na Rússia antes mesmo de espaiá-la pelo globo.

Obviamente que o domínio do econômico deveria prevalecer no âmbito de um debate a respeito da socialização. O argumento em torno de uma socialização parcial preconizava o receio de um processo revolucionário global acarretar numa fuga dos capitais, na sabotagem e nos meios de insustentabilidade de um novo regime. Entre os soviéticos predominou a socialização parcial, em decorrência da fase de debilidade do capitalismo encontrada pelos bolcheviques. Uma decisão que remonta aos embates contra os populistas russos. O processo de socialização na URSS passou a ser encarado como política de Estado, seguindo o ritmo de desenvolvimento das forças produtivas. Com efeito, a socialização deveria interferir diretamente nos hábitos cotidianos e no modo de vida, rechaçando vícios do passado conforme se inculcava na consciência do cidadão russo, novos horizontes através de uma janela aberta para o futuro.

Estabelecer novos modos de vida para o cidadão russo, diferentes das tradições retrógradas do império e opostas aos hábitos burgueses de sociabilidade, tornou-se um desafio para o governo revolucionário. Trotsky (2006) explana a necessidade de uma política de Estado voltada para a educação e politização de um homem historicamente imerso num

ambiente de passividade e marasmo. A consolidação da ditadura do proletariado somente seria possível com o desenvolvimento de um militantismo cultural, de modo a garantir a unidade proletária diante de uma heterogeneidade cultural. Fomentar o hábito a leitura e o engajamento político são pontos de partida, segundo o autor¹², para a formação de um proletariado consciente das necessidades revolucionárias.

Para tanto, características contra-revolucionárias são apontadas como perniciosas para a constituição de um novo homem soviético. A indolência é uma dos pontos a serem combatidos. Segundo Trotsky, não adianta o estabelecimento de uma unidade proletária se o trabalhador carrega vícios do passado servil. A indisciplina e a indisposição ao ritmo operário impedem a transformação socialista dos meios de produção. De maneira que Trotsky (2006) compreende a importância do modo de vida nos desdobramentos da luta revolucionária. Não adianta também rechaçar os resquícios dos hábitos arraigados do czarismo, sem promover uma política contra a adoção de um modo de vida burguês. A defesa da propriedade privada não deve prevalecer em debates sobre a socialização.

Fica clara a atenção aos detalhes como o próprio Trotsky preconizara. O novo homem soviético seria tecido minuciosamente para reproduzir as disposições do regime. O comprometimento dar-se-ia mediante um processo eficaz de educação e publicidade à luz de intensas atividades culturais. O novo homem soviético é um cidadão moderno, voltado para o trabalho, mas distinto daquele oriundo da transformação burguesa de produção. Logo, a constituição do modo de vida adequado ao regime é a instância fundamental de formação desse cidadão. Trotsky (2006) tem a convicção de que a construção do modo de vida revolucionário deve consolidar as bases do processo de luta da classe operária.

É o problema do modo de vida que nos mostra, mais claramente do que qualquer outra coisa, em que medida um indivíduo isolado se mostra ser o objeto dos acontecimentos e não o sujeito. O modo de vida, isto é, o meio ambiente e os hábitos quotidianos, elabora-se, mais ainda do que a economia, ‘nas costas das pessoas’ (a expressão é de Marx). A criação consciente no domínio do modo de vida ocupou um lugar insignificante na história da humanidade. O modo de vida é a soma das experiências inorganizadas dos indivíduos; transforma-se de maneira de todo espontânea sob a influência da técnica ou das lutas revolucionárias e, no total, reflete muito mais o passado da sociedade do que o seu presente (TROTSKY, 2006, p. 35).

¹² Na época da produção do livro (1923), Trotsky era então Comissário do Povo para o Exército e a Marinha da URSS.

O grande problema é desconstruir costumes arraigados. Para Trotsky, o passado é o grande vilão da revolução. Não só nas questões levantadas acima como a indolência e a indisciplina, mas também no uso demasiado da vodca e a influência religiosa no modo de vida. Como o modo de vida é determinado pela economia, a classe operária tem o papel importante na transformação das relações humanas. Para o autor, o capitalismo não racionaliza a economia, predominando as esferas da inconsciência e da ignorância. Desse modo, o princípio moderno de racionalidade é interpretado à luz do avanço da ditadura do proletariado. A racionalização da produção é, portanto, compreendida como a racionalização do modo de vida.

Nesse sentido, Trotsky aponta a proibição da vodca como essencial para a manifestação da racionalização do modo de vida. A luta contra o alcoolismo é a luta para a formação de um sujeito ativo no ambiente de produção. Um trabalhador consciente de uma economia nova, influenciando diretamente em transformações culturais e educativas. Tendo em vista o papel considerado pernicioso da igreja ortodoxa no modo de vida, Trotsky evoca o papel do cinema¹³ em educar as massas ávidas pelas novidades proporcionadas pelas imagens em movimento. Um instrumento de propaganda anti-religiosa e antialcoólica. “O cinema rivaliza com os bares, mas também com a igreja. E essa concorrência pode tornar-se fatal para a Igreja desde que completemos a separação da Igreja do Estado socialista por uma união do Estado socialista com o cinema” (TROTSKY, 2006, p.43).

Ademais, a luta contra o alcoolismo é acompanhada pela consolidação da jornada de oito horas. Segundo Trotsky, a redução da jornada de trabalho é um fator exponencial de manifestação da liberdade do trabalhador e na oportunidade de proporcionar a sua família o deleite do lazer e dos eventos culturais. Conquanto as ponderações de Trotsky preenchem um modelo ideal de tratamento do regime com a classe trabalhadora, a luta de classe recrudescer no âmbito de um processo de industrialização avançada. O regime impõe uma carga de sobretrabalho, de disciplina, produtividade e de dedicação exclusiva que explicitam malfadados antagonismos de classe, sobretudo nas relações com dirigentes das empresas estatais.

O caráter estatal não garante o cunho socialista de produção. Bettelheim (1983) levanta um pressuposto deveras importante das formulações de Lênin, visto que a estatização é o ponto de partida para a socialização da produção desde que haja uma luta de

¹³ O cinema soviético das décadas de 20 e 30 possui um imanescente caráter panfletário. Os construtivistas até que tentavam situar a sua autonomia estética, mas a corrente do “realismo socialista” funcionava essencialmente como um aparelho ideológico de mitificação revolucionária do regime.

transformação socialista das relações de produção. De maneira que se não for levado às últimas conseqüências, essas relações devem apresentar um duplo caráter, a saber, forma socialista de propriedade e uma forma capitalista de Estado no que tange a forma capitalista de produção e reprodução. Essas inquietações de Lênin reproduzidas por Bettelheim são fundamentais para entender a submissão a um processo de modernidade sob o véu ideológico do regime. Essa dupla função se manifestou peremptoriamente nas decisões do regime em estabelecer gestões socialistas concomitantes à relações capitalistas aos níveis de processo.

A imposição de um novo homem no trabalho ocorria precipuamente na coação e exigência de disciplina e cumprimento de deveres estabelecidos. O grau de coação dependeria do comprometimento e do aspecto de desenvolvimento da classe revolucionária, ou seja, compelia-se “pelo alto” a consciência de classe e, sobretudo, a vinculação ideológica para com o processo revolucionário. Com efeito, a acumulação primitiva socialista pelas vias do aumento demasiado da produtividade tornou-se um ponto em comum na direção das empresas. Insistiu-se na antinomia entre dirigentes das empresas socialistas e seus trabalhadores, consubstanciando a tese do duplo caráter do regime, na medida em que eram concedidas vantagens e distinções sociais aos dirigentes para exigir dos trabalhadores gradativos crescimentos de produção.

Estamos diante de um aspecto das transformações da formação ideológica bolchevique. Estas transformações estão ligadas à luta dos dirigentes das empresas do Estado para reforçar sua autoridade e aumentar seu papel político e social. Não podem ser mais separadas da origem proletária crescente dos dirigentes de empresas que tende a ser identificada com o desenvolvimento do papel dirigente do proletariado como classe, enquanto esta origem de classe dos dirigentes de empresas não garante sua posição de classe das relações de produção existentes (BETTELHEIM, 1983, p. 209).

Nesse caso, é importantíssimo para efeito de corroborar a tese de apropriação de pressupostos modernos face à modelagem ideológica do regime, evidenciar a revisão de normas de produção no sentido de disciplinar o trabalho e evitar a resistência de grupos operários. Em nome do contexto do processo revolucionário em curso, contradições se estabelecem no seio das políticas de socialização da nova ordem. A internalização de valores de um homem revolucionário voltado para o trabalho e para a atividade revolucionária é suprimida na prática pela extensão desigual das relações e a racionalização técnica da dinâmica de trabalho. Segundo Bettelheim (2003), este procedimento visava única e exclusivamente reduzir a força do trabalho coletivo na produção, predominando asserções definidas por “técnicos especializados”.

O conflito entre dirigentes e a classe trabalhadora desembocou em luta interna entre os diversos segmentos de trabalhadores assumida inclusive pela cúpula do regime. Os órgãos burocráticos sistematicamente inspecionavam as fábricas, acusando os trabalhadores de indisciplina, absenteísmo, pilhagem, roubo e embriaguez – a constatação do grande problema com o abuso de vodca. Segundo Bettelheim (1983), em 1929, com a significativa vitória de Stálin e a implantação dos planos quinquenais em consonância com o declínio da NEP ocorre o refluxo dos movimentos de massa em nome da disciplina do trabalho.

A disciplinarização do trabalho tornou-se uma severa política de estado, cuja proporção dar-se-ia pelo comprometimento do trabalhador com a fábrica e os instrumentos de produção. O amálgama entre homem e máquina fortaleceria os princípios oficiais de formatação de um cidadão comprometido e disciplinado com os destinos oferecidos pela máquina estatal. No entanto, isso acontece concomitantemente com o excesso de poder conferido aos diretores e suas empresas. Para Bettelheim (1983), o regime oferecia uma contrapartida em vantagens sociais como a manutenção de uma moradia em troca do respeito à disciplina. Logo, as exigências de realização do plano de industrialização acelerada se sobrepuseram a transformação das relações de produção.

O desenvolvimento da luta pela disciplina imposta do alto e contra qualquer 'intromissão' na atividade da direção das empresas está nitidamente ligada à decisão de realizar uma industrialização acelerada, única saída para as dificuldades agrícolas que, doravante, o partido quer sanar através da mecanização e da coletivização. Está igualmente ligado ao fato de que esta industrialização implica a entrada de trabalhadores, vindos do campesinato, nas fileiras da classe operária, e pelos quais o partido bolchevique sente a mesma desconfiança que tem para com os camponeses em geral (BETTELHEIM, 1983, p. 232).

No tocante aos comportamentos fabris impostos à classe trabalhadora, desde a implantação da NEP as relações de produção seguiam um modelo ocidental que adquiriu características peculiares. A simpatia ao taylorismo resultou num sistema de organização científica do trabalho com características bem particulares. Segundo Finzi (1986), é em Lênin que se deve buscar a matriz ideológica de similitudes da estrutura de industrialização soviética com o taylorismo. Embora um crítico mordaz da opressão pela racionalização do trabalho, Lênin busca no período pós-revolução o que há de científico e progressista em Taylor, de modo que ressalta o avanço técnico-científico propiciado pelo sistema.

Lênin vislumbra no sistema de Taylor um meio eficaz de penetração dos enigmas da natureza e de conhecimento sobre o movimento de desenvolvimento das capacidades humanas. Finzi (1986) ressalta o uso instrumental das conquistas científicas do taylorismo

para a constituição de um método de organização do trabalho. O fomento do ideal socialista manifestava-se pelo usufruto das formas mais modernas de organização, diferenciando-se do capitalismo pela sua função supostamente libertadora. Obviamente mais um aspecto de formação do novo homem soviético.

A constituição ideológica do homem moderno soviético condenava a passividade de outrora e a alienação provocada pelo capital. O novo homem soviético não só estaria voltado para o trabalho e pelos destinos ofertados pela revolução, como também teria a plena consciência de um conjunto de conhecimentos para dominar o processo de produção. “O poder soviético esteve confrontado desde o seu início – e mais ainda no decorrer da NEP – com a questão das formas de organização do trabalho, e do lugar que caberia eventualmente a um ‘taylorismo’ transformado, que assumiria um significado novo e tornar-se-ia um ‘taylorismo soviético’” (BETTELHEIM, 1983, p. 235).

O taylorismo aplicado na Rússia sucumbe em virtude do não cumprimento programático da diferença entre trabalho manual e intelectual. O discurso de pertencimento ao processo revolucionário não convencia diante de práticas coercitivas de conduta e da assimetria de poder. O prolapado “taylorismo soviético” levantado pelo autor é substituído pelo *stakhanovismo*, em referência ao mineiro Stakhanov, o qual aumentou o ritmo de extração e produtividade em função de métodos acurados considerados oficialmente como um sistema progressista de organização do trabalho.

O processo de industrialização acelerada stalinista recrudescer a desigualdade entre os estratos produtivos, apostando no mérito e na concorrência entre trabalhadores para estimular a produtividade. O sistema de salários é permeado pela variabilidade e volatilidade, conduzido pelo ritmo e intensidade do trabalho. Uma rede complexa de hierarquização é estabelecida, arrefecendo a movimentação e a organização dos trabalhadores em torno de uma pauta de luta. Decretos de “herói do trabalho” são largamente utilizados para acirrar a disputa produtiva entre os trabalhadores. Ademais, o regime justifica a diferenciação salarial face o argumento de natureza técnica da divisão social do trabalho.

Pouco a pouco, a concorrência tende a opor uns aos outros, os grupos de operários e mesmo operários tomados individualmente: as ‘melhores performances’ são utilizadas pelos dirigentes de empresas para revisarem do alto as normas de trabalho e aumentarem a intensidade do trabalho. A imprensa soviética da época cita casos deste gênero para condená-los, mas eles não deixam de se repetir. As advertências emitidas pelo Conselho Central dos Sindicatos não constituem mais um obstáculo a esta tendência, encorajada pelos órgãos dirigentes da economia que pedem às empresas para ‘ultrapassar’ o Plano (BETTELHEIM, 1983, 250).

Apesar da gestão das indústrias estimularem princípios de administração e relações de produção convergentes com as disposições do capital, o regime impunha a desqualificação do modelo capitalista de produção. A atividade pelo viés *stakhanovista* sustenta um novo homem que produz, mas questiona, diverge e luta. A superação da alienação do trabalho pela própria organização do trabalho permaneceria como mais um componente ideológico que exprime inevitavelmente as contradições do processo revolucionário. Segundo Bettelheim (1983), essa incitação manifesta às distinções socialistas trata-se única e exclusivamente de um impulso para os operários aumentarem a intensidade do trabalho e racionalizarem o processo de produção. Com efeito, reitera-se o papel histórico do trabalhador enquanto classe precipuamente revolucionária no sentido de legitimar a ânsia produtivista. O novo homem soviético, portanto, carrega na condição revolucionária a realização da intensidade moderna de produção.

A modernidade é resultado da transformação relativa ao desenvolvimento das forças produtivas que provoca uma reestruturação da constituição da sociedade. A reprodução ampliada do capital desconstrói formas anacrônicas das bases produtivas, estabelecendo mudanças sociais atinentes ao saber, a sociabilidade e ao trabalho. Com efeito, compele o indivíduo a adequar suas condutas a um processo de “destruição criativa”, cujos efeitos estigmatizam disposições da tradição. Para tanto, um homem moderno é constituído conforme a sua capacidade de produção atrelada às tecnologias, as máquinas, os meios de produção. O novo homem em cuja liberdade escamoteia a desigualdade de condições de uma sociedade pautada pela alienação do capital.

O contexto revolucionário da Rússia de 1917 revela a peculiaridade de pulsões modernas no âmbito de construção do socialismo. Os bolcheviques sentiram a necessidade em desenvolver a sua débil indústria para a consolidação da revolução operária. O fato é que a justificativa de inflexão ao processo rígido de desenvolvimento do capitalismo fora acompanhado de políticas de adequação das pulsões modernas, sobretudo no que diz respeito a constituição de um cidadão soviético comprometido com a revolução. O regime visava distinguir-se do arcaísmo da formação social do império czarista, assim como afastar-se de hábitos burgueses de sociabilidade. De maneira que a modernização na URSS provocou uma “destruição criativa” dos princípios da tradição acompanhados de uma ideologia singular de socialização do cidadão soviético. O modo de vida, os pressupostos de socialização, a conduta no ambiente de trabalho e as ferramentas tecnológicas procuravam evocar um novo homem soviético. Desse modo, a “modernidade socialista” é a consequência do esforço político e

ideológico de apreensão da necessidade de desenvolvimento produtivo desprovido do sentido característico das volições do capitalismo ocidental.

CAPÍTULO 2: DA HETERONOMIA À AUTONOMIA, DA REPRODUÇÃO À REPRESENTAÇÃO: UMA DIALÉTICA QUE ENVOLVE ARTE, CINEMA E MODERNIDADE

O princípio da liberdade, espreado na modernidade, deriva da própria necessidade de desenvolvimento das forças produtivas, na medida em que o capital necessitou de uma massa destituída de bens e formalmente livre para a emergência do trabalho socialmente útil. Na tradição filosófica, a liberdade aparece como pressuposto central da autoconsciência, isto é, permitindo ao espírito livre pensar racionalmente. Assim, a liberdade aparece como a cisão entre corpo e a alma, possibilitando a imersão do indivíduo em uma materialidade subordinada às contingências sociais, na qual se defende, contraditoriamente, um suposto arbítrio dos indivíduos que, no entanto, atuam em uma estrutura com severas restrições às possibilidades de escolha. De maneira que a dinâmica de reprodução ampliada do capital implica na subsunção do sujeito aparentemente livre a processos históricos de privação determinada pela estrutura das relações de trabalho. No contexto da arte, essa discussão apresenta implicações fecundas, tendo em vista a imbricação entre a estética e a modernidade. O conceito de liberdade é transmutado da modernidade para a própria realização estética no tocante à independência das formas e dimensões artísticas. Embora não conceda uma absoluta liberdade criativa¹⁴ ao produtor de arte – o qual é subordinado às leis do mercado -, a estética moderna se apodera da noção de autonomia em contraposição a heteronomia de outrora, evidenciando uma arte que se propõe a ser autônoma em relação ao mundo empírico. A arte passa a ser considerada uma objetivação particular com suas dimensões, formas e leis que respondem somente às suas necessidades internas.

O cinema enquanto produto do capitalismo avançado também demonstra tal movimento. A arte moderna reside na transitoriedade de uma estética submetida às convenções sociais para uma arte deslocada da realidade existente, ao passo que o cinema passa de um movimento de reprodução mecânica e fotográfica da realidade para materializar-se enquanto cinema de representação calcado na liberdade formal do artista. A arte em essência é representação, logo, o cinema torna-se representação no momento em que se afirma enquanto material artístico. O cinema de representação, nesse caso, seria um desdobramento

¹⁴ O princípio de liberdade é um dos componentes do processo de autonomia estética. Manifesta-se, sobretudo, pela realização do ato artístico. A autonomia estética é mais ampla, pois se insere no contexto da filosofia da arte moderna.

do processo de autonomia, conduzindo o *filmmaker* a realizar uma leitura criativa da realidade.

No entanto, a própria constituição do princípio de autonomia estética se materializa em obras que sustentam o seu estatuto de liberdade na medida em que o seu germe decorre de influências extra-estéticas. A conotação unívoca do princípio de autonomia compromete a abrangência de suas possibilidades estéticas. Digerir a liberdade para as diversas linguagens artísticas não implica em sustentar a produção expressiva à luz da plenitude da subjetividade, e sim cristalizar o mundo objetivo sob uma forma esteticamente peculiar. Nesse sentido, a consideração de absolutização da autonomia é tão falseadora para as artes em geral quanto a negação do princípio de objetividade determinada, autêntica e realista atribuída especificamente ao cinema de representação.

2.1 O movimento para a autonomia

A modernidade repercute diretamente em vários segmentos ou categorias sociais. Elementos que se estabelecem pela imediaticidade do mundo circundante, revelando novas contingências e determinações da sociedade. A arte na modernidade, pelo contrário, é deslocada para outro domínio. O suposto da relação imediata com o mundo seria deveras reducionista para com a potencialidade que a estética moderna adquire na nova era. A arte não se constituía somente como mais uma reprodução mimética pictorial, escultural, musical e teatral das exigências eclesiásticas e aristocráticas de uma estética estritamente associada à vida, mas um construto particular de valorização subjetiva do artista. Este não precisava mais se submeter aos esquemas heterônomos de aceitabilidade a uma dinâmica de produção narcísica, objetivista, tampouco estar sujeito ao cerceamento de temas e conteúdos. Com efeito, a arte moderna é conduzida paulatinamente um caminho para a autonomia estética.

A característica de autonomia da arte é passível de diversos questionamentos quanto à suposta liberdade da criação. É também profundamente problematizada quanto à relação distanciada com o mundo empírico. Evidentemente que o princípio de autonomia estética pretende garantir uma espécie de liberdade de criação para o artista, na medida em que o desviaria de censuras relacionadas a determinados conjunturas. Mas a sua essência transcende a dinâmica de produção material de uma obra. A autonomia estética consiste principalmente numa singularidade da obra em relação ao próprio mundo objetivo, haja vista o

recrudescimento das possibilidades formais do sujeito criador. No entanto, isso não quer dizer que esse princípio se consubstancia num hermetismo da arte, tampouco materializa alusivamente o preceito defendido de “arte pela arte”. Muito pelo contrário, ele defende uma arte com capacidade muito mais desveladora e reveladora de um mundo passível de contradições e tensões em sociedade, embora sistematicamente ameaçada pelas seduções mercantis de um período marcado pela reprodução ampliada do capital. Neste contexto, o princípio de autonomia comporta imediatamente a dinâmica social com a qual sofre sistematicamente diversas influências, uma vez que ainda é domínio superestrutural, de modo a sustentar uma díade pautada na autonomia e consciência social.

Com efeito, cair em armadilhas dicotômicas pode comprometer uma análise calcada em princípios condizentes com a arte moderna. Lukács (2010), por exemplo, combate falsas alternativas ideologicamente construídas na modernidade: arte livre e arte dirigida. É um fato relevante destacar que Lukács ignora experiências históricas do *realismo socialista* de total e irrestrita submissão a uma arte dirigida, mas tece argumentações precisas da ideologia que envolve a arte moderna. Por um lado, apresenta uma suposta característica de arte autônoma enquanto um domínio material que rechaça em suas dimensões as lutas sociais, princípios morais e convenções sociais. Essa perspectiva não limita o artista a regras formais, tampouco a parâmetros relativos aos conteúdos. Por outro, coloca em evidência uma premissa comumente associada à arte dirigida, a saber, a idéia de que a arte é apenas propaganda e concebida a solucionar um problema social.

Lukács procura resolver esse conflito tendo como ponto de partida a problematização do princípio moderno de liberdade. De maneira que a inquietação de Lukács está assentada no processo de produção, isto é, no sujeito artístico. Segundo ele, o problema da liberdade na arte possui sua própria especificidade à revelia da noção objetivada na modernidade. Não se trata, nesse sentido, de uma produção na qual as representações evocam somente possibilidades estritamente internas ao domínio estético. Experiências sociais universais podem ser objetos artísticos em cuja internalização o seu criador possa efetivamente concentrar fenômenos históricos de grande magnitude. Contudo, isso é organizado através da potencialidade criativa de um artista não sujeito a interditos, e é isso que faz o artista moderno diferir dos artistas do passado, os quais eram subservientes aos limites dos temas e às possibilidades formais. É nesse âmbito que Lukács pondera a impossibilidade do artista do passado não estar desprovido do sentido de liberdade, visto que os seus representantes eram sistematicamente orientados formal e tematicamente pela sociedade da qual faziam parte.

O artista do passado nem mesmo compreenderia o que hoje chamamos de liberdade da arte. Na Antiguidade, na Idade Média e mesmo durante o Renascimento, a arte fazia parte da vida pública e os artistas reconheciam, sem hesitação, todas as conseqüências que este fato acarretava. Isso significa que os artistas eram orientados – em sua ideologia, em seus temas, na forma de sua expressão – pela sociedade de cuja vida pública sua criação era parte integrante. Para nos expressarmos de modo mais concreto: no que se refere à ideologia, ao tema, ao conteúdo e à forma, eles se orientavam segundo os critérios da classe social à qual pertenciam, ou por nascimento ou pelas convicções adquiridas ao longo da vida. Não podiam nem mesmo imaginar que pudesse ser de outra maneira (LUKÁCS, 2010, p. 269).

A arte estava tão subordinada à vida que os próprios artistas não reivindicavam algo diferente para seu estatuto. É justamente esse aspecto heterônomo que Lukács atribui a uma arte que não emergia enquanto domínio particular e específico da própria vida. No entanto, é uma extrema arbitrariedade conformá-la a uma completa e ausente liberdade, mesmo porque sociedades de distintos períodos não podem ser dispostas a esquemas rígidos e estanques – da mesma maneira que não se pode atribuir uma absoluta liberdade de produção à arte moderna. Até em construtos artísticos dos mais subordinados, aparecem aspectos enigmáticos que a simples recepção não pode interpretar. Um exemplo emblemático é o “jardim das delícias” de Bosch – artista submetido às ordenações monárquicas-, cuja polissemia de traços evidenciava uma tensão proveniente das relações de poder. Com efeito, a obra de arte representa um conjunto de possibilidades que se impõe à revelia das limitações externas de sua constituição. Deste modo, a arte que antecede a modernidade também possui seu aspecto livre, mas o esforço em desvelar é muito mais profundo em virtude dos seus caracteres estarem concentrados nos aspectos mais íntimos da obra.

Lukács utiliza de modo excessivo a sua perspectiva, apresentando a questão da liberdade da arte como um estatuto quase ontológico. De maneira que não é suficiente, segundo ele, pautar a diferença entre arte antiga e arte moderna a partir do critério da liberdade. A diferença substancial está na relação do artista com o tema e o público. Isto é, para o autor a distinção entre arte moderna e sua antecessora passa pela sujeição do artista com o mundo para o qual a atividade criadora deve a sua existência. Se, por um lado, o *devoir* artístico depende primordialmente do mundo objetivo, por outro, implica em limitações exponenciais ao tema. A arte antiga é caracterizada por uma relação imediata entre o artista e o público, restringindo o arsenal de temas que podem ser representados, ao passo que a arte moderna impossibilita o contato direto entre a produção da obra de arte, o seu artista

correspondente e os ávidos apreciadores. Enquanto mercadoria, a obra de arte moderna não poderia estar sujeita a sanções provenientes do contato imediato com o seu público.

Quanto mais o sistema de produção capitalista se desenvolve plenamente, tanto mais a nova liberdade se torna absoluta. Cessa qualquer sujeição temática; a liberdade total de invenção torna-se, na realidade, uma servidão. As relações diretas entre os diferentes gêneros e seu público desaparecem; em outras palavras, desaparecem a interação entre as dimensões, a estrutura, o modo de apresentação etc. e um gênero concreto, determinado, da receptividade (LUKÁCS, 2010, p. 272).

Novamente a questão da liberdade se coloca, mas dessa vez Lukács não consegue negligenciar que o suposto da liberdade é fundamental para entender o movimento relativo de superação dos aspectos heterônomos e o estabelecimento do processo de autonomia estética na modernidade. Fomentar gradientes de livres possibilidades artísticas é plenamente possível em função do tratamento criativo em que se submete a obra. Desse modo, a legitimidade social de criação adquirida pelo artista moderno se contrapõe à sujeição pela qual o artista da antiguidade renascentista estava agrilhado. Por outro lado, a ideologia da liberdade do artista moderno transmuta-se em servidão na medida em que rende a sua obra ao crivo do mercado.

Nesse sentido, Lukács passa a questionar o sentido de liberdade atribuída aos artistas modernos, utilizando o argumento do mercado. Ele relaciona uma suposta liberdade do artista à dominação do produtor de mercadorias, de forma que a relação entre o artista e o público seria materializada pelo dinheiro. Essa constatação é fundamental para a compreensão do papel do valor de mercado de uma obra na determinação da produção artística em massa. A submissão ao valor de troca efetivamente compromete uma suposta liberdade absoluta da arte. No entanto, é preciso fazer uma ponderação aos argumentos do autor. Lukács não percebe que a produção subjetiva do artista é permeada por um processo consciente de criação no qual não há um alheamento do artista do produto do seu trabalho, diferentemente da alienação do trabalho ao qual o sujeito perde o domínio objetivo do seu produto.

O trabalho de produção artística na modernidade, portanto, é uma construção sobre a qual a questão da liberdade supõe determinações diversas de produção de simples mercadorias. Lukács considera que o paroxismo da liberdade só pode ser alcançado na conjuntura capitalista no momento em que a arte se torne um domínio de oposição em sua própria época, não só nos elementos formais como também no próprio conteúdo. Entretanto, a liberdade artística moderna é marcada por um caráter abstrato, formal e negativo, de modo que os artistas são levados a se fecharem na sua própria subjetividade. Segundo o autor, esse posicionamento adotado pela perspectiva de autonomia estética é uma resposta ao próprio

mundo. “Finalmente, não resta à liberdade outro ‘campo de ação’ que não seja a vida interior, o universo das experiências puramente subjetivas” (LUKÁCS, 2010, p. 275).

De maneira que a conclusão que Lukács apresenta acerca do princípio de liberdade da arte moderna é o estado de livre expressão subjetiva, em abandono a impossibilidade da liberdade concreta. Desse modo, o teórico não dissocia os princípios da arte moderna do próprio mundo sobre o qual a arte se autonomiza. Lukács não concebe uma produção da expressividade humana calcada numa eventual recusa ao mundo, cujos significados só condizem às suas próprias dimensões. A arte, para Lukács, deve ser revolucionária interna e externamente e só numa arte objetiva isso é possível. A liberdade da arte depende exclusivamente dessa postura propositiva e engajada, na qual a autonomia estética apreenda a forma e o conteúdo.

Mas qualquer que seja o encadeamento das causas, os fatos permanecem fatos: a arte moderna pagou um preço muito caro por sua nova liberdade. Renunciou à verdadeira e autêntica liberdade artística, ou seja, aquela que consiste em dar ao universo real da humanidade a expressão mais profunda, mais completa, dentre todas as manifestações humanas. A estreita relação com a essência objetiva da realidade, a fidelidade inabalável a esta realidade: eis a liberdade verdadeira, objetiva, da arte; objetiva porque, na maioria dos casos, ela é maior do que o próprio artista supõe, pensa ou deseja. A evolução moderna afasta a arte dessa estrada principal da liberdade artística (LUKÁCS, 2010, p. 278).

Delimitar a razão de um trabalho artístico é tolher a potencialidade inventiva e criadora. Sem dúvida, a arte está sim subsumida à própria vida, mas não da forma direta e reflexa exigida por Lukács. A expressão da sensibilidade humana não pode ser condicionada normativamente, mas é fato de que toda obra de arte, mesmo aquela de corte abstrato é fruto de um determinado histórico e das opções existentes naquele momento. É fato inconteste e corroborado por Lukács que liberdade criativa esbarra nas exigências do mercado, embora o capital procure atestar ideologicamente o contrário. A autonomia estética enquanto princípio da filosofia da arte, por seu turno, põe em evidência possibilidades que contradizem motivações convencionais relativas às sistemáticas do mundo histórico. Ela implica numa experiência criativa que permite ao artista promover e desenvolver infindáveis recursos estilísticos na constituição de uma plena obra de arte. Embora ideologicamente imputada às produções artísticas, o processo de autonomia foi essencial para estabelecer novas diretrizes – ou a ausência delas – na construção de obras de arte. A arte passou a ter uma importância separada dos aspectos imediatos do mundo, passando a perceber a realidade objetiva sob

diversas formas. A liberdade formal perpassou o próprio desenvolvimento estético, explorando a potencialidade vivaz da constituição de um sujeito artístico.

Mas é evidente que explicações convergentes a uma absolutização da autonomia estética desvelam uma ideologia suscitada para deslocar estritamente as representações artísticas das contradições da sociedade. Lukács preocupa-se com esse processo pernicioso imposto pela ideologia burguesa. Assim como a liberdade de produção artística é limitada pelas necessidades do capital, a autonomia estética não é um campo impermeável ao mundo empírico. Com efeito, o processo de autonomia não significou uma estrita recusa da vida cotidiana, embora o processo de reprodução ampliada do capital buscasse sustentar as bases ideológicas de uma arte que se pretendia livre das condições imanentes do real, provocando aspectos formais em cuja aparência artística pudesse omitir as determinações impostas pelo sistema. Logo, o mercado de arte estaria aberto às experimentações modernas. No entanto, a especificidade da arte moderna evidencia a ebulição de composições experimentais que não estariam condicionadas a fronteiras herméticas.

Desse modo, a arte sustentou a autonomia para continuar pensando o mundo, mas de forma mediada. A recusa da associação imediata com a vida não impede a arte de refletir o mundo objetivo, expressando livremente os conflitos, tensões e privações do mundo do capital. Nesse sentido, a arte moderna não se apresentou materialmente em sua plena autonomia tal como os seus entusiastas procuraram desenvolver, pois a realidade objetiva continuava aparecendo, mesmo sob formas distorcidas e enigmáticas. Os “ismos” da arte modernista são exemplos emblemáticos de que a recusa do mundo e da própria arte acarretaram numa estética que atacava vorazmente as instituições reguladoras de uma realidade conflituosa. Mas a autonomia adquirida em representar a realidade fora de suma importância para consubstanciar o seu domínio apartado do mundo, embora as suas dimensões estéticas não correspondessem efetivamente a uma arte fechada em suas determinações.

Marcuse (1977), já na maturidade, acreditava na plenitude das dimensões estéticas, as quais separavam o mundo da arte do mundo da vida. A sua posição era de extrema crítica às considerações objetivistas dos estetas marxistas, segundo os quais a arte deveria possuir uma função e um potencial político externo aos seus próprios limites, ou seja, a estética deveria ser construída à luz de um engajamento extra-estético. A crítica de Marcuse cabe perfeitamente ao posicionamento adotado por Lukács no que concerne a uma arte objetiva e revolucionária. Marcuse constatava na arte moderna um potencial político que não ultrapassava o seu

movimento interno e sua forma estética em si. Logo, ponderava a autonomia completa da arte perante as relações sociais existentes. “Na sua autonomia, a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende. Deste modo, a arte subverte a consciência dominante, a experiência ordinária” (MARCUSE, 1977, p. 11-12).

Com efeito, chega-se de um extremo a outro no âmbito das discussões acerca das características elementares da arte moderna. Lukács rebate o sentido de liberdade artística garantida na modernidade como estratégia do capital para afastar a arte do intrínseco papel político ao qual se destinava, ao passo que Marcuse reforça o caráter da arte moderna de desenvolvimento intra-estético, cuja relação com o mundo objetivo é de extrema distância. Para o autor frankfurtiano, o aspecto revolucionário da arte está numa mudança radical do estilo e da técnica. O seu conteúdo ou a própria realidade estabelecida aparece de forma mediatizada, de modo que o mundo o é conforme os parâmetros da própria dimensão estética. O potencial político, a práxis e as possibilidades de emancipação são construções que só devem prestar contas somente na sua forma.

No entanto, é difícil não reconhecer que a realidade não apareça de alguma maneira na obra de arte. De fato, a arte na modernidade dá margem às incursões subjetivas de um artista ávido pela criação artística sem limites. Contudo, isso não significa que elementos objetivamente verificáveis não repercutam diretamente na produção. Marcuse não admite, mas a autonomia estética não se configura na plenitude de uma dimensão estética impermeável. Se a realidade é mediada, exprimindo elementos significativos da realidade, só o é por se referir a experiências relativas ao próprio mundo objetivo. Assim, a relação com a realidade estabelecida é central, de forma que aspectos heterônomos se apresentam dialeticamente no movimento em torno do processo de autonomia estética.

Compreender o processo de autonomia é fundamental para problematizar o desenvolvimento estético que transforma a apresentação imediata da realidade objetiva para uma mediação com a realidade, através da qual o artista se apropria de elementos atinentes ao mundo e o modifica conforme as suas necessidades estéticas. Nesse contexto, o pressuposto de dimensão estética é significativo para caracterizar o quão complexa é a arte moderna. De maneira que recusa quaisquer esquemas rígidos de sujeição da arte para com a realidade. Marcuse é enfático em criticar esse posicionamento reproduzido, sobretudo, pelos estetas marxistas.

O esquema implica uma noção normativa da base material como a verdadeira realidade e uma desvalorização política de forças não materiais, particularmente da

consciência individual, do subconsciente e da sua função política. Esta função tanto pode ser regressiva como emancipatória. Em ambos os casos, pode tornar-se uma força material. Se o materialismo histórico não dá conta do papel da subjetividade, adquire a aparência do materialismo vulgar (MARCUSE, 1977, p.17).

Esquemas rígidos próprios de uma arte heterônoma tendem a cercear a dinâmica de produção artística. Lukács critica o surrealismo pelo caos criativo decorrente de uma liberdade formal presa a subjetividade, apontando o realismo como a arte autêntica por excelência, haja vista o seu papel primevo de representar a realidade social desprovida de artificialismos técnicos. Marcuse, em contrapartida, acusa os marxistas ortodoxos de limitar a potencialidade artística em nome de uma estética objetiva e imediata tal qual o realismo. A evidência empírica de um partidarismo em prol do realismo estrito¹⁵ culminou em experiências estéticas adotadas pelo Estado Soviético de imposição a um fazer artístico a partir de critérios pré-definidos. A arte, nesse contexto, estava completamente submetida aos princípios ideológicos do Estado, o qual restringia materiais, técnicas e temas no sentido de homogeneizar as produções artísticas.

O realismo socialista não seguia o modelo modernista em decorrência de uma proposta político-estética de resgatar traços heterônomos que impossibilitavam a liberdade formal do artista. O Construtivismo Russo, por sua vez, concentrou a atividade artística na possibilidade de uma fruição na qual o artista expressar-se-ia de modo aberto e sujeito às próprias inovações do tempo. Os princípios estéticos – e também ideológicos - de veneração das disposições mecânicas do ‘novo mundo’ eram exaltados e captados, mesmo com a sempre iminente possibilidade de intervenção do Estado. O construtivismo, portanto, estava pautado essencialmente pela descoberta, cuja tentativa dar-se-ia por longos processos de experimentação. O fato de não ser socialmente palatável foi o motivo principal para ser considerada pelo dogmatismo stalinista como uma arte formalista e burguesa.

O cineasta soviético Dziga Vertov é um exemplo emblemático de um processo sistemático de perseguição operada pelo regime soviético à estética construtivista. O estado de arte oficial da Rússia decretada por Lênin permitiu o florescimento de um cinema construtivista voltado para o recrudescimento das experimentações e o desenvolvimento de uma estética fílmica nacional e revolucionária. Desta forma, Dziga Vertov impulsiona os estudos acerca da máquina de captação e velocidade dos fotogramas, conduzindo o novo fazer

¹⁵ Não é o caso de Lukács. A estética realista não significou um naturalismo da imagem, tampouco um panfleto ideológico. Mas foi deturpada pelo realismo socialista da URSS que transformou num sistema de propaganda do regime.

cinematográfico à autonomia formal e à independência imediata do cinema em relação a outras linguagens artísticas.

O princípio de mostrar às massas a revolução a partir de um movimento perpétuo dos planos em alusão ao movimento objetivo da vida permitiu a exploração incisiva das possibilidades tecnológicas de captação. O experimentalismo, a representação da funcionalidade das tecnologias e a evidência de manipulação dos espaços, demonstravam a imersão nas transformações modernas e a conquistas de mudanças sociais atreladas ao socialismo. De maneira que evoca a sua subjetividade criadora à luz de aspectos teórico-metodológicos, os quais sustentam o domínio do cineasta sobre o objeto de representação.

No entanto, Dziga Vertov fora extremamente perseguido por aparelhos burocráticos¹⁶ que visavam espriar uma estética realista e de imediata apreensão, sobretudo no contexto da ordem stalinista. A concepção moderna de autonomia artístico-cinematográfica de Dziga Vertov sofrera boicotes sucessivos em virtude do estabelecimento de fronteiras explícitas entre a estética e o mundo objetivo, não agradando aos propósitos do regime. O curso modernista do princípio de autonomia implicou diretamente em representações críticas em torno das contradições do processo revolucionário.

A tentativa de execração do mundo da subjetividade artística - que Marcuse tanto credita aos marxistas ortodoxos - é o que efetivamente ocorreu na Rússia Soviética. O Construtivismo Russo sucumbe diante da estética realista de fácil fruição, mostrando o quão pernicioso é para uma estética autônoma a intervenção massiva de qualquer instituição. Segundo Marcuse, os marxistas ortodoxos interpretam a subjetividade como uma noção eminentemente burguesa. De maneira que estes não acreditam que a interioridade subjetiva da arte faça com que o indivíduo penetre numa outra dimensão da existência, inclusive possibilitando uma espécie de negação da sociedade burguesa. Dentro desse contexto, o autor defende a seguinte tese:

[...] as qualidades radicais da arte, ou seja, a sua acusação da realidade estabelecida e a sua invocação da bela imagem (*schöner schein*) da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente (MARCUSE, 1977, p. 19-20).

¹⁶ Os *Tchekás* serviam ao propósito de julgar o material artístico produzido.

Não obstante as proposições do autor, o mundo criado pela arte também não é mera subjetividade e capricho artístico. A realidade empírica é o objeto do qual a arte extrai o conteúdo das suas obras. Por mais autônoma que seja a arte, ela não consegue esconder o fato social que lhe é imanente. O dadaísmo, por exemplo, por mais que negue a arte e as instituições que deram origem a conflitos bélicos, voltou-se para realidade que se propôs a negar. Assim como o jogo metafórico surrealista que imprime consciência ao inconsciente na medida em que materializa sonhos cognoscíveis. Além do construtivismo que exprime um jogo simbólico de representações objetivas aliadas a um conteúdo enigmático próprio da liberdade formal adquirida na modernidade. O mesmo pode ser dito – e não há contradição em dizê-la pelo fato de ser um desdobramento da arte moderna – da arte contemporânea enquanto expressão objetivada da vida e passível de inúmeras inovações formais e dimensionais.

A relativização do princípio de autonomia está no âmago da constituição do Construtivismo. Sintetiza, inclusive, o conflito permanente no interior do grupo entre os artistas de cavalete – pregam a estrita independência formal - e os produtivistas – pregam o usufruto revolucionário das obras de arte. Com efeito, a corrente conduzia as suas produções em torno da preservação das dimensões estéticas e pelos resultados extra-estéticos dos materiais, de forma a reverberar evidentes posições políticas, autonomia estética, imanente criticidade e identificação com processos sociais objetivos. Isto é, uma dialética reveladora das interconexões entre estética e modernidade.

No entanto, Marcuse ao analisar a arte moderna, incorporou de tal forma a ideologia de absolutização da autonomia artística que não percebera que essa liberdade da arte diante das relações sociais existentes deveria passar por uma relativização. A arte enquanto domínio da superestrutura continua expressando formas de consciência determinadas pela base material da sociedade. Portanto, o movimento da heteronomia da arte antiga para a autonomia estética da modernidade evidenciou uma ambigüidade concernente a relação arte e sociedade, de maneira que o processo de estabelecimento de fronteiras da arte é acompanhado pela problematização *sui generis* do mundo empírico. Desse modo, a arte moderna é autonomia, como também é a representação do mundo objetivo.

O desenvolvimento estético perpassa a própria história de constituição do seu material. A realidade objetiva se expressa também em diversas categorias sociais de mediação e a arte não está desprovida desse elemento. Enquanto uma representação da realidade, a obra apreende o conteúdo atinente a materialidade e devolve à luz das suas formas, dimensões e

constituições internas. De maneira que assim como a própria vida, a arte não é uma constante e está em pleno movimento.

Já foi amplamente discutido no presente capítulo que a autonomia estética emerge de uma necessidade estética que se coaduna com princípios ideologicamente defendidos na modernidade. Logo, o seu conceito não é imutável e sua compreensão é histórica. Nesse sentido, a relação com a própria dinâmica social é um fator que influencia expressamente o fazer artístico e sua relação com a vida cotidiana. Não basta constatar a emergência de uma subjetividade criadora, tampouco acreditar que ela abarca toda uma produção à revelia dos aspectos objetivos; não ocorre, pelo contrário, mobilizar a arte como mais um aspecto da vida, a plenitude da objetivação artística, pois não é e não se configura enquanto tal, sobretudo na modernidade. É preciso necessariamente entender o curso transitório da arte como um movimento em busca de uma autonomia que pensa o mundo a partir de mediações.

Adorno evidencia a passagem de uma arte heterônoma para a arte autônoma à luz do princípio de secularização da arte. A arte moderna rompe com a teologia a partir de uma contenda que visa a libertação fecunda da sua forma. O objetivo central é destacar-se do mundo empírico, sublimando um “Outro” estético com uma essência própria e que tenha uma realidade que lhe seja particular. Mas a distância com a existência social revelou concomitantemente uma aproximação. A arte antagonista da era burguesa é uma resposta da arte a própria sociedade que impeliu essa emancipação.

Antes da emancipação do sujeito, a arte era incontestavelmente e, em certo sentido, algo de mais imediatamente social do que nas épocas ulteriores. A sua autonomia, emancipação relativamente à sociedade, foi função da consciência burguesa da liberdade que, por seu turno, estava muito ligada à estrutura social. Antes de esta consciência se constituir, a arte estava, sem dúvida, em si em contradição com a dominação social e com o seu prolongamento nos *mores*, mas não para-si (ADORNO, 2008, p. 339).

No entanto, a liberdade da arte está presa às suas próprias dimensões em vista das variantes do sistema. A contradição da arte para com o mundo objetivo é justamente aquilo que a arte extraiu da ideologia moderna: a liberdade. Adorno, desta forma, sanciona a superioridade da autonomia estética ao empírico administrado. Essa compreensão do autor é fundamental para entender o quanto a arte pode refletir sobre o mundo, reverberando expressões estilísticas das mais diversas em torno dos problemas cotidianos. A proposta de autonomia moderna aplicada à arte é preponderante no sentido de trazer uma relativa

liberdade de composição artística, cujas infindáveis possibilidades de representações artísticas do mundo podem desvelar inquietações condizentes a uma objetividade social.

Com efeito, a era moderna não consegue escamotear a relação dialética que envolve arte e empiria. Segundo Adorno, a arte nega as determinações da empiria, mas assenta esteticamente elementos oriundos da objetividade. A sua forma, a sua dimensão estética é conteúdo sedimentado, de modo que o movimento interno da arte possui o seu próprio funcionamento, analogamente próximo a vida, mas sem a imitar. Nesse sentido, a obra de arte se relaciona com o que ela não é, isto é, se aproximar do próprio mundo enquanto alteridade é o que faz dela uma obra. As contradições, os antagonismos e a problemática social que não são resolvidos na realidade, tornam-se problemas imanentes à forma artística, cujo resultado é uma polissemia de interpretações e significados. Portanto, a arte moderna é acometida por uma ambigüidade que percorre todas as suas manifestações: é autonomia e fato social. Para Adorno, isto é o que melhor define a relação moderna entre arte e sociedade.

As posições antípodas tomadas por Lukács, de um lado, e Marcuse, do outro, não queriam conceber uma dialética de amplas determinações subjacentes a arte moderna. Lukács até vislumbrou uma transição em torno de uma subjetividade, mas reduziu o fato a uma posição passiva e ideológica tomada pelos artistas. Marcuse, por sua vez, faz o elogio ao hermetismo da arte, rejeitando uma relação inevitável com a sociedade. Porém, o próprio contexto de emergência da arte moderna apresenta essa ambivalência. O impressionismo rechaçou a estética realista em nome de uma imersão aos limites da própria obra, mas não retirou o caráter social e, sobretudo, não eliminou os aspectos naturais da sua composição. Neste caso a distorção das cores implicou numa sensibilidade mais aguçada sobre a natureza. A decomposição formal dos cubistas, por sua vez, acontece após a apreensão de uma superfície realista. Embora dialeticamente em conflito, arte e sociedade continuam reciprocamente relacionadas, corroborando a assertiva acerca da ambigüidade da arte.

Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como ‘socialmente útil’, critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões (ADORNO, 2008, p. 340).

Não obstante, a relação com o social é mais conflituosa quanto mais a arte procure uma finalidade em si mesma. Segundo Adorno, a finalidade externa a própria obra é um

retorno absoluto a heteronomia e a sujeição completa da arte ao próprio mundo. O suprematismo de Malévitch - enquanto arte derivada do construtivismo russo - procurou desenvolver a sua estética à revelia das composições artísticas que preconizavam auxiliar o processo revolucionário, de tal forma que sofreu diversas sanções de artistas proeminentes da arte russa. Na contemporaneidade essa questão trata-se emblematicamente de um aforismo para determinadas formas estéticas, sobretudo a música e o cinema.

Nesse sentido, para o autor a subserviência da arte a uma finalidade extra-estética é ferir substancialmente os princípios da arte. A relação arte/sociedade se revela mais precisamente nesse antagonismo entre fins. Enquanto a arte ontologicamente é desenvolvida com um fim nela mesma, a sociedade burguesa é constituída do intercâmbio de produções sociais de valores de uso. Logo, são domínios antagônicos, mas a sociedade procura sempre a supressão dessa contradição, transformando a obra de arte numa simples mercadoria. A perda de especificidade da arte, da sua autonomia e da sua singularidade em relação a existência social, conduz a uma contracorrente de controle e homogeneização de produções criativas da subjetividade humana. Expressa, efetivamente, a subsunção da liberdade à consciência burguesa que, contraditoriamente, a difundiu enquanto princípio estético.

No entanto, Adorno não percebe que em determinadas obras de caráter político externo às suas dimensões, o processo de autonomia estética não é comprometido, uma vez que o conteúdo social emanado não está submetido às condicionantes do sistema. Obras cuja finalidade transcendem os seus domínios, possibilitando uma comunicação imediata com manifestações sociais de cunho emancipatório. Isto é, obras de arte da modernidade que carregam pressupostos extra-estéticos engajados e até militantes, mas reafirmam e evocam essa ambigüidade característica de uma arte moderna.

Ademais, é necessário compreender que a sustentação efusiva do princípio da autonomia representa as aspirações burguesas de liberdade. Embora Adorno apresente a ambigüidade e as contradições concernentes ao processo de autonomia, os seus argumentos não deixam de carregar a essência de absolutização da aura de autonomia. Construir um domínio estético apartado do mundo implicou numa ideologia que pretendia afastar a arte de problemas sociais característicos das determinações do capital. A arte moderna, pelo contrário, apreendeu o processo de autonomia estética à luz de um movimento em que o exterior é a peça de conformação da interioridade criativa, apesar de recorrentes reivindicações estéticas de plenitude das formas abstracionistas no interior do modernismo.

Desse modo, a apropriação de elementos heterônomos faz parte da própria dialética que envolve a arte e a realidade objetiva, uma vez que a obra possui algo permanentemente de social, seja na sua produção, seja no próprio conteúdo condensado. Isso não implica numa sujeição completa da obra de arte a sociedade para a qual o mercado procura incessantemente compeli-la. A arte moderna enquanto autonomia e fato social é uma expressão diferenciada de conhecimento da realidade. O próprio Adorno reafirma que, enquanto a realidade se consubstancia pelo social e a arte imprime marcas da realidade, a obra de arte é uma expressão de um social mediatizado. No entanto, transcende o conhecimento vulgar da realidade, pois apreende a essência, não copiando ou imitando a realidade de qualquer modo.

O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. [...]. O primado do objecto, enquanto liberdade potencial do que é emancipação da dominação, manifesta-se na arte como sua liberdade relativamente aos objectos (ADORNO, 2008, p. 389).

A arte possui, portanto, o potencial transformador de trabalhar com os materiais obtidos pela realidade empírica e transpô-los segundo os princípios autônomos garantidos nos tempos modernos. Nesse sentido, o movimento de uma arte antiga heterônoma de submissão aos componentes cerceadores da vida a uma arte definida por uma dimensão criativa de autonomia às mudanças materiais impostas pela modernidade, é o resultado do desenvolvimento intra-estético da arte. A possibilidade do artista transitar de forma inteligível entre as condições objetivas de existência e a forma artística, permite reconfigurar mimeticamente uma realidade que responde as premissas condizentes a própria obra de arte.

Pensar o mundo à luz de uma obra moderna significa rerepresentar a realidade a partir de um tratamento criativo. Portanto, a arte na modernidade não se assenta sob as bases de uma mera reprodução mecânica e fotográfica do mundo, e sim pela representação social da realidade. A autonomia conduz o artista a construir uma obra de arte que pode refigurar o real no bojo de uma relação com o mundo circundante. É a partir desse movimento que o cinema também garantiu o seu estatuto de obra de arte, apesar de especificidades que não são comuns a nenhuma possibilidade artística.

2.2 O movimento para a Representação Fílmica

O cinema é um instrumento criado na modernidade que corresponde esteticamente ao desenvolvimento das forças produtivas, o qual é preponderante para o seu surgimento e desenvolvimento. De maneira que emerge na modernidade captando mudanças sociais significativas para o entendimento do processo de reprodução ampliada do capital e das suas categorias mais elementares. O cinema é uma expressão visual que se identifica de imediato com a vida, sobretudo por contar com um elemento fundamental para a sua constituição: o movimento. As diversas formas de objetivação do mundo – como as expressões artísticas – por mais realistas que fossem, não conseguiam enunciar plenamente as manifestações humanas, justamente por estarem desprovidas do aspecto transitório da realidade. O cinema reverbera o movimento presente na realidade social, possibilitando uma identificação imediata com a aceleração das imagens.

Nesse contexto, o cinema em suas primeiras manifestações procurava traduzir essa profunda relação com a sociedade de acordo com reproduções do cotidiano. Os irmãos Lumière quando exibem “Chegada de um comboio a estação de Ciotat” (1895) evidenciam as possibilidades tecnológicas da realidade fotográfica em movimento. A unicidade de um plano evoca a perspectiva frontal da imagem de pessoas a espera de um trem. O comboio chega, assim como a própria ferramenta que materializa a sua chegada. É assim, portanto, que o cinema aparece e caminha para a sua consolidação. Mas essas incursões em torno da aceleração de fotogramas respondiam aos anseios científicos de captação da realidade. A preocupação pautava-se nas possibilidades tecnológicas de captação. Desta forma, a explícita pretensão de reprodução fidedigna da realidade se apresentava.

A sujeição à realidade e o estrito naturalismo das imagens exprimem o aspecto heterônomo pelo qual o cinema emergiu. No entanto, o desenvolvimento do cinema passa por um avanço técnico que permite a adoção de novas formas de apresentação do real. A reprodução mecânica e fotográfica da realidade limitava a introdução do cinema a uma forma peculiar de expressão da realidade: a arte. Nesse contexto, o instrumento de base científica é condicionado a um movimento estético interno, no qual a reprodução da realidade é substituída por uma representação social. O idealizador do filme torna-se um artista que adquire liberdade formal de realizar leituras criativas da realidade. O amálgama entre cinema e arte permitia ao cineasta expressar a sua subjetividade à luz de uma autonomia estética.

Contudo, esse movimento em torno de um cinema calcado em representações artísticas não trilhou um caminho unívoco. O cinema científico de atrações se bifurca em dois caminhos centrais que devem determinar as transformações ocorridas para a constituição de uma estética cinematográfica: a fantasia e as atualidades. Em primeiro lugar, vale considerar as discussões empreendidas por Kracauer (2010) sobre ontologia do cinema até o ponto nodal do seu desenvolvimento. Segundo o autor, o nascimento do filme é resultado da combinação da fotografia instantânea com aparelhos tecnológicos essenciais para dar sentido e movimento às imagens: a lanterna mágica, o som e a montagem. De maneira que o filme é o último desenvolvimento da evolução da fotografia, cuja natureza de evidência da realidade objetiva sobrevive no filme.

Desta forma, a película emerge formada por propriedades fundamentais – elementos idênticos aos da fotografia - e propriedades técnicas. Segundo Kracauer, a confluência de ambos segue um vetor de movimento e registro da realidade material que se diferencia das outras artes por estarem voltadas para o exterior¹⁷, isto é, para uma identificação imediata a partir da visualidade. No que concerne ao aparato técnico, a montagem é qualificada como a mais insubstituível das ferramentas, trazendo o princípio de continuidade inconcebível para a fotografia. Com efeito, está nas propriedades técnicas o elemento central de desenvolvimento intra-estético do cinema.

Os filmes de registro tais quais os dos irmãos Lumière, registravam a vida cotidiana ao modo de uma fotografia. A ambição do registro era dar movimento a diversos fotogramas em um determinado evento. Para Kracauer, os efeitos produzidos pela evidência de uma massa fugidia foram efêmeros para o espectador. No entanto, seria efêmero também para a própria ferramenta face o potencial que ela poderia atingir. De tal modo que a reprodução da realidade nos filmes de Lumière é substituída pela intriga inventada, ou a fantasia de enredo. A fantasia cinematográfica tomava conta de uma estética nascente à luz de um conteúdo ficcional apreendido de outras linguagens artísticas. A representação ficcional ganhava forma a partir do desenvolvimento de componentes estéticos específicos e importados de outras artes. Méliés é o grande responsável por essa virada.

Conforme Kracauer, enquanto as películas de Lumière passavam pela curiosidade científica, os filmes de Méliés ganhavam uma finalidade artística na medida em que preenchiavam lacunas deixadas pelo naturalismo fotográfico.

¹⁷ Sobre isto, Lukács situa o cinema como objetividade determinada, ao passo que as outras linguagens artísticas são caracterizadas pela indeterminação da objetividade. As páginas seguintes serão mais elucidativas a esse respeito.

Méliés virava as costas às belezas da natureza para cultivar o prazer da pura fantasia. Na chegada do Trem a estação, via-se um verdadeiro trem, na viagem através do impossível, de Méliés, mostra um brinquedo tão irreal que a paisagem através dele se move. Em lugar de representar o movimento aleatório dos fenômenos, Méliés encadeia livremente os eventos imaginários segundo as necessidades da intriga, de seus deliciosos contos de fadas (KRACAUER, 2010, p. 68. tradução nossa).

No entanto, Méliés não transcendia as possibilidades de uma estética cinematográfica, uma vez que seu enquadramento não abdicava da representação de uma arena teatral. A incursão inovadora para a fantasia do ficcional não motivou uma sensibilidade cinematográfica de movimento da câmera. O ângulo estático de “Viagem a Lua” (1902), por exemplo, permaneceu fiel em praticamente todas as suas produções, impossibilitando a emancipação do cinema da arte teatral. Somente com Griffith o cinema ficcional estabelece o grande passo para a consolidação de sua autonomia estética. O desenvolvimento do procedimento de montagem não só reforça a linearidade do roteiro desenvolvido por Méliés, como também estabelece novos parâmetros de captação. Nesse contexto, a fantasia é uma faceta que remove o cinema de um mero registro mecânico e objetivo do mundo para uma representação artística da realidade.

A imersão estética do cinema causou uma efervescência no que concerne à teoria cinematográfica, dado o vislumbre da explícita potencialidade da máquina de captação. Diversos teóricos e cineastas manifestaram-se quanto ao caminho que o cinema estava tomando, haja vista as possibilidades estéticas que o instrumento poderia proporcionar à audiência. O teatro encenado, por exemplo, passa a ser considerado uma excrescência no cinema-verdade de Dziga Vertov, na medida em que o cineasta visava representar a vida em sua face natural e espontânea; Eisenstein, por sua vez, critica o uso naturalista do som como um desvio dos propósitos expressivos do filme; assim como Chaplin, que receava o fim da arte do silêncio ou pantomima através do uso sistemático do som.

Dentre os que pensaram as transformações pelas quais o cinema passara, Bazin é o mais mordaz em estabelecer o princípio de realidade como uma instância inalienável da cinematografia. O realismo estético de Bazin procurava identificar a produção cinematográfica vigente de acordo com uma essência da qual emergiu e não poderia se desviar. Segundo Bazin (2006), a qualidade ontológica do cinema é a característica especificamente cinematográfica de respeito fotográfico e unidade do espaço. O desenvolvimento da montagem só pode ser aceito na medida em que não falseie o curso natural dos acontecimentos.

Pero, recíprocamente, hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica. Por ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante el campo-contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción (BAZIN, 2006, p. 75-76).

A preocupação de Bazin foi relevante no sentido de evitar um eventual desvio do caráter assumido pelo cinema de apresentar o real, a vida e as relações humanas em movimento. No entanto, estabeleceu paradigmas normativos ao cinema que caminham na contramão do potencial criativo do qual a ferramenta estaria disposta a percorrer. A limitação imposta a um processo de fundamental importância ao cinema como a montagem, permitiu reduzir o poder expressivo das tomadas em nome do absoluto registro realista. As transformações da estética cinematográfica não destituem a capacidade imanente de evocar essencialmente realidades condensadas à luz de representações organizadas por instrumentos plásticos, narrativos e estéticos peculiares.

No contexto das fábulas encenadas para o cinema, o movimento de transição do registro mecânico a representação artística coaduna-se com modificações estéticas associadas a outras linguagens artísticas. As artes plásticas perdem a obsessão pelo realismo quase de forma simultânea ao aparecimento de ferramentas para a exposição do concreto-material. Bazin percebe essa relação. No entanto, não entende um desenvolvimento interno à cinematografia em que o princípio de representação perpasse os condicionantes de um realismo estético. As determinações de autonomia estética manifestam-se pelo vetor criativo do cinema nos seus diversos variantes.

No segundo momento, é importante dialogar com Nichols (2005) no sentido de perceber o momento pelo qual o cinema se envereda para uma nova forma de captação distanciada do primitivismo da imagem. O seu intento difere das inquietações de Kracauer, posto que a virada estilística da qual Nichols se debruça está situada numa forma de expressão cuja perspectiva é materializar eventos históricos num documento visual, a saber, as atualidades cinematográficas. A origem do documentário está vinculada ao surgimento desses documentos que preconizam reproduzir jornalisticamente fatos emblemáticos do cotidiano. As atualidades possuem uma relação muito mais próxima com o cinema de reprodução mecânica do que o gênero ficcional, por conta da ausência evidente da fantasia inventada e são responsáveis diretas pela transição do cinema primitivo de reprodução para o cinema documentário de representação social da realidade.

A principal característica levantada por Nichols acerca do documentário é a de que ele possui uma “voz”, ou seja, é permeado por pontos de vista e perspectivas imagéticas¹⁸. De maneira que o autor tem uma grande preocupação a respeito da gênese dessa perspectiva de discurso sobre o mundo. Desse modo, sua inquietação se assenta no movimento de desenvolvimento da estética documentária. O cinema primitivo está pautado numa capacidade de registro objetivo da realidade atrelado a empolgação de obtenção dessa capacidade. O entusiasmo sobre a fidelidade da imagem e da pureza permitiu a produção de películas que almejavam o alcance mais naturalista possível de suas captações. No âmbito dessas produções, a “voz” do cineasta estava completamente silenciada.

O idealizador desses registros cinematográficos não possuía a liberdade de composição de uma imagética fílmica. Obviamente que não existia uma preocupação de tal natureza - da mesma maneira que os artistas na arte renascentista, por exemplo, não concebiam a perspectiva de liberdade artística -, de forma que a experiência do fazer cinematográfico estava completamente imbricada com a realidade imediata. Segundo Nichols, o processo de virada estilística no caráter documental, no qual a perspectiva de reprodução mecânica foi subsumida pela perspectiva de representação social, ocorreu quando o cinema se aproximou de vanguardas modernistas do século XX. O emergente artista passava a reivindicar o direito ao domínio do material, submetendo a sua “voz” em torno de representações do mundo. Portanto, a representação social do documentário se consolidava conforme a subjetividade do artista oferecia pelas imagens um tratamento criativo da realidade.

A capacidade empírica do filme de produzir um registro fotográfico do que é gravado foi percebida por muitos desses artistas como um impedimento ou uma desvantagem. Se tudo o que deseja é uma cópia perfeita, que espaço sobra para o desejo do artista, para os impulsos e idiossincrasias da visão que percebeu o mundo de uma outra maneira? Um técnico de cinema bastaria para o trabalho. A teoria Impressionista francesa, nos anos 20, celebrava o que Jean Epstein chamou de fotogenia, ao passo que a teoria soviética do cinema defendia o conceito de montagem. Ambas eram maneiras de suplantar a reprodução mecânica da realidade para construir algo novo de uma forma que só o cinema poderia conseguir (NICHOLS, 2005, p. 124).

O desenvolvimento do processo de montagem entre os soviéticos foi fundamental para o estabelecimento de uma estética própria do cinema. Ademais, serviu como um elemento de extrema importância para a constituição do documentário enquanto representação social, haja

¹⁸ Discussão mais aprofundada sobre a “voz documental” nas próximas páginas.

vista o gradativo processo de autonomia do domínio estético do cinema. O idealizador obteve a possibilidade de organizar, articular e estruturar planos filmicos ou fragmentos de imagens. A montagem dialética preconizava a obtenção de sentido através do choque entre planos ou pela justaposição/sobreposição de planos. Recurso largamente utilizado por Dziga Vertov, Eisenstein e Pudovikne.

Dziga Vertov, em especial, demonstrava um completo domínio sobre o material bruto das imagens. Tomados isoladamente, esses fragmentos de imagens não teriam funcionalidade no âmbito da exploração objetiva de um material considerado revolucionário. O Construtivismo Russo exige funcionalidade, de forma a possibilitar a correlação de planos no sentido de exprimir uma idéia. No entanto, não se consubstanciava numa correlação harmônica entre planos – vide Griffith – e sim na articulação descontínua e conflituosa face o dissonante contexto social. A superação e o choque entre planos reverberam a resposta revolucionária do cinema diante de transformações das condições objetivas de existência. Portanto, o desenvolvimento do procedimento de montagem entre os soviéticos demonstra em paralelo o acesso criativo a tomadas naturais, apesar da imanente contradição presente nos Construtivistas face as influências heterônomas do regime na composição dos planos.

Nesse sentido, a dialética do cinema a caminho do estético implicou diretamente no movimento em que traços de autonomia se impõem ao objetivo imediato. Através da perspectiva de representação, portanto, arte e cinema navegavam sobre o mesmo curso. No entanto, o cinema possui particularidades que dialeticamente o distanciam das artes clássicas. O cinema - mesmo em sua forma autônoma – mantém uma objetividade determinada que conforma imagetivamente aspectos experienciáveis da vida em sociedade. O princípio de objetividade determinada inaugurada pela fotografia recrudescer com o movimento trazido pelo cinema. Nesse sentido, a indeterminação objetiva da arte autônoma na modernidade não se concretiza no cinema a ponto de descaracterizar o aspecto de autenticidade do filme com o mundo empírico. Segundo Lukács (1982), a proximidade entre o filme e a vida reduz a tendência artística à indeterminação, produzindo concomitantemente modos heterogêneos de captação e de representações visuais, os quais minimizam a objetividade indeterminada.

A autonomia estética enquanto condição moderna em que a obra de arte desvela o mundo à luz de uma liberdade formal adquire com o cinema novos desdobramentos. O cineasta carrega o princípio de autonomia, mostrando a concreção de um devir histórico e objetivo à luz da mediação da forma-câmera. O cinema, dessa forma, ganha autonomia não se afastando completamente desse mundo, e sim, exprimindo a realidade objetiva por intermédio

da livre experiência estética dos meios disponíveis¹⁹. O cinema clássico das décadas de 1920, 1930 e 1940 evidencia diversas transformações sociais em contextos distintos. Apesar de uma explícita carga ideológica, os filmes soviéticos - de Vertov, Eisenstein e Pudovikne -, os filmes britânicos - de John Grierson -, os alemães - de Leni Riefenstahl -, sem falar nos massivos norte-americanos, são representativos de uma época histórica. Tal como aborda Lukács, o cinema não se afasta da fotografia que transborda autenticidade, diferentemente das amplas mediações feitas por outras linguagens artísticas.

Essa livre condição estética de apresentação do mundo é o princípio de representação fílmica. Não se trata mais de uma porção da realidade documentada por um registro, mas uma organização narrativa de um fenômeno histórico no qual o artista promove uma leitura criativa da realidade através das possibilidades técnicas do momento. O desenvolvimento estético do cinema está intrinsecamente relacionado com o avanço técnico. As inovações formais e experimentais dependem das possibilidades auferidas com a técnica. O cinema caminha “*pari passu*” com o desenvolvimento das forças produtivas.

De acordo com Lukács, a técnica do filme aponta para a expressão de uma refiguração da realidade. O produto fílmico, neste sentido, não é a própria realidade apresentada na tela, e sim a refiguração ou representação dela. Lukács, nesses termos, estabelece a base da compreensão do sentido de representação fílmica. Logo, o cunho estético do filme retira a gênese naturalista e imediatista da vida cotidiana, reconfigurando o conteúdo conforme as necessidades dos quadros imagéticos e narrativos. A inovação e o tratamento criativo desembocam em efeitos de *dupla mimesis*, cuja manifestação do artista é expressa a partir da reapresentação mediada de um conteúdo atinente a vida cotidiana. Nesse caso, segundo Lukács, a *dupla mimesis* é o efeito produzido por um tratamento estético aplicado ao filme, de modo a exprimir o conteúdo social na tela por meio de representações.

En cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte (LUKÁCS, 1982, p. 175).

¹⁹ A exceção desse modelo foi cinema surrealista, cuja proposta materializa intensamente o turbilhão dos sonhos da estética modernista. O inconsciente imagético passava a ser a tônica de uma representação das pulsões humanas. O grande exemplo é a produção de Salvador Dalí – proeminente artista surrealista – e Luis Buñuel da película “O cão Andaluz” (1928).

Como o próprio Lukács pode comprovar, o desenvolvimento estético do cinema possui uma relação fecunda com os avanços técnicos. Não seria de modo fortuito que o cinema clássico estava imensamente fascinado pela técnica e pela máquina e, mais precisamente, o cinema construtivista representava a confluência entre homem e máquina à luz de um aspecto supostamente revolucionário. O procedimento de montagem modificava a relação que o cineasta possuía para com a imagem captada. O artista passava a ter um domínio direto sobre os planos, produzindo sentido pela articulação dos fragmentos. Assim, o pressuposto de representação fílmica ganhava forma.

O cinema nasce do desenvolvimento das forças produtivas, desenvolve-se em consonância com o desenvolvimento técnico, mas não se torna arte meramente por razões extra-estéticas. Lukács fala numa espécie de missão social implícita da qual seu texto não expõe com a devida precisão. Crê-se que essa missão esteja relacionada a elementos intra-estéticos que são autônomos em relação à realidade estabelecida e, sobretudo, na possibilidade que o cinema possui de transcender a realidade ordinária, trazendo aspectos sociais que não são visivelmente perceptíveis na realidade cotidiana. “Lo que nos interesa aquí no és análisis de las diversas cuestiones técnicas, sino el hecho de que por esas vías se produce un mundo sui generis, visible, sensible y significativo [...]” (LUKÁCS, 1982, p. 177).

A representação do mundo implica, portanto, na conformação artística da relativa liberdade formal adquirida pelo cineasta a partir de um conteúdo condensado. A liberdade formal está concentrada nas dimensões estéticas do material. O seu conteúdo, por sua vez, é o imediatamente visível e identificável. É o mundo agrilhado pela razão instrumental. Nesse contexto, a autonomia estética se realiza de forma distinta das outras artes. As artes clássicas manifestam a sua aparente autonomia através de uma eventual fuga ao existente, ao passo que o cinema se coloca como arte autônoma pela livre manifestação dos aspectos técnicos e estéticos, consubstanciada pelo pressuposto de representação. Seja mundo vivido do documentário ou mundo imaginado pela ficção, o cinema transporta imagetivamente o mundo objetivo para infundáveis aspectos e dimensões da vida.

Nichols (2005) preocupa-se com uma definição mais apropriada ao gênero documental. Essa definição traz alguns elementos interessantes para o entendimento da constituição do cinema enquanto representação. De maneira que, partindo do pressuposto de que o documentário emerge sob a alcunha de representação social da realidade, o cinema não é uma mera cópia ou reprodução da realidade, mas uma refiguração do mundo em sociedade. Com efeito, emana do seu material um determinado ponto de vista, uma visão, uma “voz”.

Isso implica numa direção para a qual a narrativa deve impor-se como um recorte enunciador da realidade.

A representação documental apresenta o mundo histórico em seu devir. O idealizador pode se manifestar na película à luz de um movimento criativo sem comprometer o que há de essencial do objeto captado. Segundo Nichols, os elementos técnicos da montagem, por exemplo, trazem um envolvimento que sustentam tipos de alegação, assentando o papel da “voz” na construção do material filmico. A representação condiciona a indexação de imagens e sons no mundo compartilhado. “O documentário *re*-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re*-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*. (NICHOLS, 2005, p. 67).

É dentro desse contexto que as características da “voz” documental se estabelecem. Sons e imagens são utilizados para representar questões e problemas do mundo histórico. Desse modo, a representação emite um discurso, é um argumento sobre o mundo. Segundo Nichols, enquanto na ficção a “voz” opera no sentido de apresentar uma história convincente, o documentário está ligado a uma lógica informativa. Uma perspectiva acerca do mundo se apresenta de acordo com a organização narrativa do filme, de tal modo que o cineasta se utiliza de todos os meios estéticos e técnicos possíveis para expressar a sua “voz”.

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de ‘deuses’ invisíveis e ‘autoridades’ plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam pelo filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam no filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme (NICHOLS, 2005, p. 76).

No entanto, a “voz” documental não está posicionada em primeiro plano como Nichols tanto propala. O filme não se constitui numa expressão meramente subjetiva do autor, exatamente por conta da sua propriedade significativa: a imagem. Esta transcende a lógica normativa que o cineasta pretende orientar, evidenciando as somas mais substanciais da realidade objetiva. Por mais que os filmes que utilizam largamente a “voz over”²⁰ pretendam exprimir ideologicamente uma orientação de mundo, as contradições desse mundo aparecem na essência da sua fotografia. “O Triunfo da Vontade” (1936) de Riefenstahl, por exemplo, não deixa de ser uma construção apologética da barbárie nazista, das condições psicológicas

²⁰ Discurso explicativo de imagens filmicas. A chamada “voz de deus”. Narração característica principalmente de filmes clássicos.

das massas e do culto ao físico. O entendimento da superfície da realidade, nesse sentido, é sobreposta pelas suas imagens. Com efeito, o filme é um constructo revelador.

O filme apreende as condições objetivas da realidade à revelia das perspectivas de absoluta intenção subjetiva do idealizador. A “voz” é um domínio, direcionamento e organização da estrutura fílmica; é um elemento que impulsiona a leitura criativa da realidade efetuada por uma subjetividade imersa no plano objetivo de contradições. O movimento em torno da representação não suprime o aspecto de autenticidade ao mundo, desveladora da imagem, cujo sentido apreende as evidências mais significativas do real. Nesse sentido, a ambigüidade da arte moderna que também está presente na representação fílmica, carrega ao paroxismo o pressuposto de autonomia e fato social. A representação cinematográfica permite, portanto, um autônomo e subjetivo tratamento criativo absorto ao aspecto imediato de evidência de uma realidade calcada por tensões. Em muitos aspectos, a dimensão estético-cinematográfica contribui para uma exposição reveladora das condições reais e objetivas de existência.

Para efeito de registro, esse efeito socialmente mediado e propositivo não é exclusivo do cinema de caráter documental, assim como foi mostrado que o caráter artístico e inovador não é específico da fantasia ficcional. O cinema ficcional apreende as dimensões do contexto atinente a sua produção à luz de caminhos formais e narrativos diferentes do documentário. Mas isso não o situa como uma representação alheia da realidade material do seu tempo. O filme clássico “Ladrões de Bicicleta” (1948) não é uma mera história inventada de um sujeito angustiado pelo roubo de sua bicicleta, tampouco o filme contemporâneo “Ping Pong na Mongólia” (2005) não exprime somente a introdução do esporte entre famílias nômades do país. Ambos imprimem aspectos elementares de privações históricas condizentes as suas respectivas realidades: de um lado, o processo de reconstrução pós-guerra impondo o arrefecimento das necessidades básicas do cidadão italiano, e de outro, os cidadãos mongóis são vítimas das conturbadas relações diplomáticas entre o seu país e a China. Nesse sentido, o caráter de subjetividade criadora da narrativa permeia a essência sócio-fenomênica da realidade. Consequentemente, as condições objetivas de existência são partes significativas do objeto para o qual o cinema historicamente está debruçado.

Com efeito, a representação fílmica não é o resultado radical da consciência do seu idealizador. No entanto, Ramos (2008) se envereda por essa perspectiva ao discutir a diferença entre documentário e ficção. Define o documentário como uma narrativa formada por imagens-câmera que estabelecem asserções sobre o mundo que lhe é exterior. Ademais,

para que o mundo seja reconhecido, é necessário que o espectador reconheça essa narrativa como asserção²¹. Isto é, Ramos situa as representações enquanto construções assentadas na subjetividade do artista. A realidade apresentada é entendida como uma suposta realidade, contanto que haja uma conformidade entre a produção subjetiva do espectador e o conteúdo da película. Portanto, para Ramos, o cineasta possui um controle inexorável do objeto de captação. A “voz” documental não reside somente na emergência da subjetividade do artista para um cinema de representação, como também é uma interpretação calcada na manipulação do artista.

A ficção, para o autor, possui uma função inerente de entreter. Mas não deve ser confundido como um simples entretenimento. O significado é amplo, compreendido pelo estabelecimento de hipóteses e previsões no sentido de fomentar empatias emotivas. Desta forma, o campo ficcional não estabelece asserções sobre o mundo da mesma maneira que o documentário. Segundo Ramos, a representação é voltada para o espectador que possui um conhecimento prévio para a compreensão do estado da narrativa, estabelecendo o que de fato é ficção ou documentário. O artista promove e embaralha livremente as fronteiras narrativas e o espectador é soberano em definir o conceito imagético da produção.

A indexação social de um filme determina de modo inexorável sua fruição seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário, interagindo com os procedimentos propriamente estilísticos que já mencionamos. Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, *estilo* e *intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características, em todas as suas dimensões, do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos *asserções* (RAMOS, 2008, P. 27).

O aspecto subjetivista de Ramos permeia plenamente a compreensão acerca das produções ficcionais e documentais. De maneira que ele superestima a subjetividade criadora na produção de representações, as quais estão submetidas a consciência criadora do artista. A função social da obra também é deslocada para o entendimento receptivo e interpretativo do espectador, cuja abordagem calcada na recepção artística, fetichiza a obra na medida em que omite o conteúdo condensado de trabalho social materializado. A verdade expressa na obra não apenas é o resultado da consciência individual do artista criador, bem como das complexas relações sociais que são conformadas pelo idealizador cinematográfico.

²¹ Essas concepções estão marcadamente presentes nas discussões de Carrol (2005) quando define o documentário como cinema de asserção pressuposta. Nesta perspectiva, o filme só pode ser considerado documentário à medida que a posição do documentarista seja aceita e legitimada pelo espectador.

O fato é que a discussão acerca da representação filmica não perpassa a sobreposição da subjetividade sobre a objetividade do mundo, nem o seu contrário. Conforme se expressa na confluência entre autonomia e fato social, a liberdade formal do sujeito artístico na modernidade repercute na composição despida de sujeição normativa do mundo material. A liberdade formal responde a necessidades do domínio estético. É dada ao sujeito artístico a condição de reinterpretar o real a partir do tratamento criativo das tomadas cinematográficas. O desenvolvimento da dimensão estética do cinema permite a imersão em determinadas formas autônomas de representação. Essas tomadas exprimem e tornam visíveis fenômenos sociais à luz da mediação artístico-cinematográfica.

Obviamente não se trata de entender o filme enquanto representação pura ou, até mesmo, considerar uma suposta plenitude de liberdade da ação artística no conteúdo imagético. Casetti (2008) critica amplamente discussões tradicionais acerca da perspectiva de representação que percebem o cinema sob a aura de uma mediação pronta e transparente. Entretanto, não é a noção de presença (campo) e ausência (fora de campo) sugerida pelo autor que possibilitará uma análise mais precisa, pois se corre o risco iminente de enviesar representações de acordo com a consciência do analista a respeito dos elementos alusivos do ausente. Efetivamente, o aspecto elementar de investigação está na própria representação estética, compreendendo a sua expressão imagética não como apresentação pura e imediata da vida, mas como uma construção material que reivindica autonomia pelo tratamento criativo nas tomadas, cujos fragmentos do mundo são dispostos como instâncias *sui generis* das condições reais de existência.

A modernidade é um processo cuja transitoriedade afeta diversas categorias sociais. A arte é atingida mediante um movimento que modifica o curso das produções, transformando a relação do sujeito artístico com o objeto de sua criação. A relação imediata com o mundo se esvai conforme a arte se apropria de um elemento ideológico amplamente difundido: a liberdade. Não necessariamente o princípio de liberdade se manifestou numa exponencial liberdade criativa na produção de arte, haja vista as necessidades do capital. Mas teve ressonância na constituição de uma dimensão estética que reivindicava independência das relações sociais existentes. Uma relativa autonomia que funcionou como um laboratório estético de composições críticas, a despeito das influências burguesas de vazios experimentais que ensejavam o deslocamento da arte da estrutura social. A arte moderna emerge efetivamente em resposta a grandes acontecimentos sociais.

Gradativamente o artista passa a adquirir uma abertura formal para experimentações estéticas fundamentais para o desenvolvimento interno das linguagens artísticas. A sujeição de outrora é substituída por uma existência singular, na qual a arte responde a inquietações concernentes às suas próprias dimensões. A arte heterônoma clássica é substituída pela autonomia da arte moderna. No entanto, as produções artísticas não deixaram de lado os conteúdos que evocam a sociedade. A arte continua condicionada a uma base material, portanto, é domínio de uma superestrutura. Mesmo com um caráter cada vez mais enigmático, a relação com a sociedade é o mote para o recrudescimento do arcabouço temático das produções artísticas, de modo que vestígios heterônomos ainda repercutem face à transformação estética operada pelo processo de autonomia. Nesse sentido, a dimensão estética também é responsável em dar um significado peculiar ao conceito de arte moderna: ela é autonomia e fato social.

No cinema, por seu turno, o processo de autonomia desenvolve a linguagem de uma forma específica. Enquanto registro imediato e objetivo da realidade, o cinema ainda não possuía caracteres artísticos de transposição a uma dimensão eminentemente estética. A sua utilização e funcionamento servia para procedimentos estritamente científicos. O cinema caminha para o estético na medida em que ocorre um movimento de emergência da subjetividade criadora em conformidade com o desenvolvimento técnico do material. O cinema deixa de ser uma reprodução mecânica do real, adquirindo o estatuto de representação social da realidade, cuja forma estaria aberta às experimentações imagéticas e, sobretudo, à liberdade formal em tratar artisticamente conteúdos sociais sedimentados. No contexto das representações filmicas, o sentido de autonomia estética não se refere exclusivamente a uma relativa fuga a existência social; muito pelo contrário, a objetividade do mundo é o material bruto da composição narrativa do filme. O filme, portanto, é de fato objetividade determinada. No entanto, é através das representações que esse mundo captado é plenamente problematizado, em cuja aparente ausência de sujeição, permite que a subjetividade criadora possa revelar e desvelar processos sociais e ideológicos escamoteados da superfície do cotidiano.

CAPÍTULO 3: A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA DA MODERNIDADE EM REPRESENTAÇÕES NOS FILMES *A SEXTA PARTE DO MUNDO, UM HOMEM COM UMA CÂMERA E ENTUSIASMO*

O cinema é um catalisador de experiências temporais. Permite a reconstituição do indeterminar dos acontecimentos em quadros de identificação imediata com instâncias do real, cujo campo remonta fragmentos de uma totalidade social. É, com efeito, o resultado imagético de um pensamento situado em determinado período da história, como também é a expressão do desenvolvimento da técnica. A técnica, produto do desenvolvimento das forças produtivas, potencializa, esteticamente, uma máquina moderna de captação da vida cotidiana e da própria evolução técnica, para a qual dedica grande parte dos seus registros e representações. De maneira que as transformações impostas pela modernidade tornaram-se temas geradores dos impulsos cinematográficos por excelência, na medida em que o cinema se arvora a conformar em seus fotogramas o movimento concreto das condições objetivas de existência.

Em maior ou menor grau, as transformações sociais determinadas pelo fluxo moderno são evocadas esteticamente pelo cinema nas variadas conjunturas e situações históricas. Por outro lado, a possibilidade de compor as especificidades concernentes à modernidade em representações, concede uma relativa autonomia em realizar leituras criativas do real pelo cinema, de modo que distintas e variadas abordagens do mesmo fenômeno podem ser realizadas. O desenvolvimento do cinema possibilita a constituição de uma dimensão estética que apresenta relativa independência em relação às condições materiais, compreendida sociologicamente como *representações filmicas*. Isto é, o cinema passa a criar condições formais que transcendem o simples registro fotográfico do real, desprovidas de um absoluto padrão normativo intra-estético e imposições temáticas extra-estéticas.

O Construtivismo Russo leva às últimas conseqüências as infindáveis possibilidades de imersão criativa do experimentalismo moderno, de forma a recriar imageticamente a conjuntura social da Rússia conforme as disposições livres facilitadas pelo suposto modernista de autonomia estética. O comprometimento ideológico com o processo revolucionário não determina a sujeição absoluta ao regime, tampouco desencoraja a evidência de tensões e contradições de uma dinâmica deveras turbulenta. A vida em movimento e a profusão de possibilidades cinematográficas são substratos fundamentais da corrente construtivista que alia técnica e o pensamento na representação da realidade.

Representação que em Dziga Vertov adquire um caráter peculiar pela leitura da experiência moderna na Rússia. A “modernidade socialista” é imageticamente apresentada e contraposta à modernidade do capital, de maneira que os valores tradicionais e antigos exprimem marcas de sujeição e exploração com as quais o capital é o protagonista. O novo é a superação dos grilhões da opressão, cuja revolução fomenta a “destruição criativa” de aspectos anacrônicos da vida em sociedade. A leitura imagética exprime significados condizentes com as condições objetivas do momento, dando relevo a processos sociais de interação, conexão e humanização da modernidade que compele a constituição de uma amálgama entre o homem e a máquina. Díade inexoravelmente ligada à representação ideológica das marcas específicas das transformações sociais presentes nas películas: *A Sexta Parte do Mundo*, *Um Homem com uma Câmera* e *Entusiasmo*. Nesse contexto, o curso da modernidade é imageticamente associado aos desígnios da revolução; e Dziga Vertov mostra a capacidade de eloquência narrativa do cinema. Em vista dos objetivos do presente trabalho, aspectos característicos da modernidade são onipresentes em representações cinematográficas delineadas pelo cineasta soviético.

3.1 *A Sexta Parte do Mundo*: a sinfonia ou cine-poema de um novo domínio da vida

O filme *A Sexta Parte do Mundo* é uma produção de 1926, no qual Dziga Vertov recorre ao híbrido de um cine-poema para evocar um domínio das relações sociais de contraposição às relações capitalistas de produção. Uma sexta parte do globo, caracterizada pela diversidade cultural, espacial e climática, sujeita às intempéries de uma natureza supostamente “inviolada”, porém, livre de processos sociais de opressão desencadeados por aparelhos da burguesia. A câmera percorre de “fronteira a fronteira” os espaços soviéticos no sentido de evidenciar o soerguimento de uma nova ordem para a qual as riquezas produzidas seriam direcionadas para a consolidação do processo revolucionário, cujos princípios modernos estariam imiscuídos com as necessidades sociais e políticas do momento. Nesse sentido, Dziga Vertov representa a redefinição ideológica do papel das máquinas na URSS em oposição ao usufruto das máquinas capitalistas, comprime espaço-tempo para conduzir imageticamente os planos em ocasiões inesperadas, desconstrói as barreiras da tradição diante

da emergência do novo, apresenta um novo homem convicto do seu novo papel social, isto é, submete a película ao crivo da modernidade socialista à luz de uma dialética da superação.

A composição do cine-poema na película pauta-se na articulação entre legendas com carga artística expressiva e os emblemas imagéticos de inextricável força simbólica. Embora Vertov considerasse as legendas imposições norteadoras do curso narrativo do filme, justificou a sua utilização enquanto expressão das necessidades cinematográficas do momento. No manifesto de apresentação do *cinema-verdade*²² ponderou: “Realiza-se igualmente um grande trabalho no domínio da nova utilização das legendas filmicas mediante sua transformação em unidades de montagem ao mesmo nível que as montagens” (VERTOV, 1973, p. 172, tradução nossa).

Nesse sentido, o elemento significativo na película para o entendimento global das suas representações é o jogo dialético entre as legendas e as imagens no sentido de apresentar a funcionalidade cinematográfica da *Teoria dos Intervalos*²³, segundo a qual o significado das imagens é obtido através da correlação entre planos, tomadas e enquadramentos, de forma que é através do choque - e não de planos isolados – que o sentido é construído. Pois bem, as legendas-poemas são a evidência didática dos sentidos pela intercalação das imagens. As legendas possuem sonoridade (SADOUL, 1973), conduzem as representações, apresentam argumentos. Com efeito, as legendas materializam as idéias subjacentes aos intervalos cinematográficos. Se por um lado, o cineasta evoca uma metalinguagem que pretende escamotear as impossibilidades técnicas de uma mediação cinematográfica desprovida do som, por outro, corrobora a viabilidade de um dos princípios atinentes as suas intenções experimentais. Logo, ao contrário de negar seus pressupostos teórico-metodológicos, o cineasta opera uma organização dos pedaços filmados numa montagem embrionária do *cinema-verdade*.

O cine-poema é introduzido por um verso que manifesta o antípoda da sexta parte do mundo: “No mundo do capital”. A câmera vislumbra um avião sobrevoando grandes extensões do mundo submetidas ao julgo do capital, de forma que o “eu vejo” determina a posição transcendente e desveladora que a câmera possui na medida em que estabelece um diagnóstico do mundo capitalista. A legenda “eu vejo” é a manifestação inequívoca da atuação do *cine-olho*, segundo o qual as infindáveis possibilidades de manipulação da câmera

²² É o produto cinematográfico livre das influências do teatro e da literatura. A realidade ao natural não encenada.

²³ Aspecto teórico metodológico de grande importância para a cinematografia de Dziga Vertov. Retirada da teoria dos intervalos musicais, o cineasta inverte a noção corrente do cinema: da típica imagem em movimento, torna-se o movimento entre as imagens.

desenvolvem a capacidade pericial de decifração do mundo que o imperfeito olho humano não possui. É o meio cinematográfico de alcance do *cinema-verdade*. Deste modo, a máquina moderna de captação das tomadas na película a partir do princípio do “eu vejo” do *cine-olho*, revela as minúcias do capital.

De um plano geral possibilitado por um transporte aéreo que remonta as cinco partes do mundo dominadas pelo capital, a câmera adentra nas especificidades de uma família burguesa²⁴. “O capital é a cadeia de ouro”. O verso idealiza as necessidades burguesas de acumulação. A família burguesa reproduz o parasitismo social através de situações de absoluta extravagância, precedida por uma legenda que caracteriza uma dança típica dos americanos, o “foxtrot”. Em seguida, a reverência ideológica ao trabalho enquanto componente fundamental da construção revolucionária é confrontada com uma classe que além de comprar o trabalho para fins de reprodução social, o transforma em “espetáculo” (ALBÈRA, 1997), na medida em que trabalhadores negros são ridicularizados em supostas exposições circenses.

As “máquinas”, por sua vez, são representadas enquanto materiais completamente descartáveis. O olho da câmera evidencia o lixo tecnológico produzido pela modernidade capitalista. Enquanto a burguesia deleita-se na sua festa, maquinários despejam mais máquinas. Em nome dos pressupostos construtivistas, Dziga Vertov estabelece a degenerescência operada pelo capital no que concerne ao usufruto utilitarista em torno da máquina. O suposto papel ontológico das máquinas seria, neste caso, definitivamente aviltado. O “Eu vejo você a serviço do capital” demonstra a função instrumental das máquinas na produção de riquezas para a acumulação capitalista. A película mantém uma articulação orgânica entre as legendas, as máquinas e o deleite burguês a partir da aceleração gradual das tomadas até o aparecimento de um trabalhador que “enfrenta dificuldades”.

A contradição entre a situação de um trabalhador submetido a extensas e perigosas cargas de trabalho em oposição à representação do estado parasitário da burguesia, é complementada com a evidência do avanço imperialista em colônias africanas. Os versos acompanham o conflito de um *cine-olho* que percebe a situação opressiva das “colônias” em consonância com as prerrogativas do “capital”, a qual necessita de um exército enquanto aparelho de manutenção da ordem. A compressão espaço-tempo na película corresponde ao

²⁴ Segundo Sadoul (1977), para Vertov apresentar a realidade de uma família burguesa sem apelar para a encenação – o que comprometeria as suas perspectivas sobre a objetividade das tomadas –, foi necessário obter uma autorização de uma família de *nepmen* – grupo que se aproveitou dos recuos capitalistas do regime para enriquecer como empresários ou industriais – para filmar uma festa. A espontaneidade dos “burgueses” só fora possível após a ingestão excessiva de bebida alcoólica.

efeito prático das manifestações da modernidade na medida em que eventos espalhados pelo globo são relacionados imageticamente para exprimir o sentido dos intervalos (legendas). Desse modo, o filme correlaciona conseqüências globais da influência irrestrita do capital.

De maneira que o resultado do jogo capitalista é sintetizado pela composição poética “brinquedos”. Dziga Vertov estabelece uma metáfora escrita e visual para ilustrar a manipulação e o processo de alienação pelo trabalho ao qual a classe operária é submetida pelo capital. As “Armas” movimentam a preservação da propriedade privada em face da aceleração de planos que evocam o deleite burguês: a precarização do trabalho e a exploração imperialista das colônias. A síntese da aceleração ininterrupta destes planos profere: “o capital se diverte”. O argumento fílmico acerca do processo de desenvolvimento das forças produtivas no capital é encerrado ideologicamente por um horizonte passível de superação.

3.1.1 Instante de superação: a diversidade para a modernidade

Tal qual a limpeza política em *Um Homem com uma Câmera*, mas de natureza distinta²⁵, a apresentação da sexta parte do mundo emerge de uma provocação pelo cine-poema: “Você que quer lavar ovelhas no fundo do mar e você que lava as ovelhas no fluxo”. O “lavar” corresponde simbolicamente ao compromisso político e ideológico de superação da ordem capitalista. O fluxo carrega o olho da câmera a um espaço onde não há a influência dos princípios burgueses de dominação, tampouco submete a sua cultura aos princípios de uma modernidade do capital. O *Cine-olho* vislumbra a diversidade cultural e natural presente na construção de uma nova realidade, representando os modos de vida dos povos de Daguestão, os Buriots, os Uzbecks, os Kolmucks; povos que vivem em tundras, trabalham nos rios ou nos mares. A captação é realizada com uma intensidade de movimento de câmera e por um plano em perspectiva que invoca a força do presente revolucionário e o futuro de transformação.

A conseqüência da efusão de planos idílicos acerca do chamamento aos povos soviéticos é composta pela seguinte legenda: “que em 1917 derrubaram as forças do capital”. Dziga Vertov incita o herói coletivo, possibilitando a emergência fílmica do novo homem soviético, ou seja, um homem com consciência revolucionária e comprometido com a revolução. “O novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes” (VERTOV, 1983, p. 249). Assim, Vertov alcança esse novo homem convicto das implicações de uma

²⁵ A limpeza no filme supracitado refere-se a ordem política czarista.

modernidade socialista na medida em que se alia a uma máquina, cujos efeitos coordenados diferem da máquina capitalista apresentada outrora. Em seguida, a representação do herói coletivo enxuga seu suor numa demonstração clarividente de sacrifício pelo processo revolucionário. A relação homem e máquina enquanto ardor dos princípios construtivistas revela a inflexão acerca da modernidade por uma representação adequada aos princípios ideológicos do regime.

O processo de superação é deflagrado e a legenda adverte para a abertura de um caminho para a nova vida conjugada a representação da marcha do cidadão russo no campo cinematográfico disposto em profundidade. O horizonte utópico de transformação social é evidenciado pela construção ideológica de uma suposta satisfação generalizada do novo estado de coisas. A “destruição criativa” de uma realidade permeada pela opressão conduz ao fomento de novas condições materiais de existência e das novas possibilidades de captação de tomadas. Dziga Vertov acelera os planos para evocar novamente a liberdade de manifestação cultural propiciada pelo processo revolucionário. Para tanto, o *cine-olho* apreende a realidade de povos de distintas condições sociais, climáticas, geográficas e culturais num organismo vivo, de modo a aproximar o heterogêneo, o diverso e o longínquo por uma perspectiva comum e revolucionária. “O cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano” (VERTOV, 1983, p. 253). Portanto, a montagem propicia a evidência consistente de uma dinâmica moderna de compressão do tempo/espaço.

O exercício de “simultaneísmo unanimista” de Vertov (SADOUL, 1976), no qual se deflagra uma seqüência de acontecimentos em lugares muito afastados uns dos outros, possibilita a emergência de idílicas relações familiares que contrastam com as convenções burguesas. O verso “você que é amamentado”, conclama a geração futura para a atividade política; e a composição poética “e você revolucionário resistente”, traduz na face de um idoso a sua posição de vanguarda revolucionária. Com efeito, o novo homem compreende a totalidade geracional da sexta parte do mundo. Heróis coletivos que são exemplificados por um gesto, uma expressão, uma ação.

O olho da câmera provoca e homenageia o cidadão soviético enquanto artífice de uma nova conjuntura. Um novo moderno, construtivista, que se contrapõe às armadilhas da tradição ou até das alianças anacrônicas e opressivas pelas quais o capital se assenta. O desenvolvimento das forças produtivas passa a ter um novo “olhar” através da idealização dos soviéticos de uma espécie de modernidade pelas vias do socialismo. O cinema é utilizado

como um emblema da construção moderna de novas estruturas perceptivas, de forma que Vertov glorifica as conquistas imagéticas trazidas pela máquina de captação, representando uma sala de exibição como extensão das hordas revolucionárias. A tela de cinema se abre e o cidadão soviético assiste *A sexta parte do mundo*. É o filme através do filme, uma sede metalingüística da qual Dziga Vertov utiliza-se largamente²⁶.

A incursão etnográfica da câmera-olho permite uma aproximação com realidades culturais e povos autóctones de regiões extremamente afastadas dos centros de efervescência urbano-industrial²⁷. O *cine-olho* revela a produção de linho em casas de abelhas, bem como a atividade de fiar em montanhas distantes. Dialeticamente, Dziga Vertov reconstrói o papel do revolucionário para além das instâncias modernas. Por outro lado, a modernidade possibilita o contato mais facilitado com as extremidades do território soviético em face da racionalização das relações sociais. A câmera enquanto instrumento moderno potencializa a consciência da diversidade, expressa a unidade do global em torno de perspectivas comuns. O comprometimento com a ordem instalada conduz o argumento cinematográfico para a comunhão em torno da revolução, de maneira que a legenda-intervalo manifesta: “Vocês são os mestres da Terra Soviética”. A representação volta-se para a platéia da sala de exibição entusiasmada com a constatação do protagonismo histórico.

As pessoas aplaudem e um globo aparece envolvido por grilhões que acorrentam os trabalhadores das outras cinco partes do mundo. A unidade do diverso novamente é posta em movimento, cujos limites evocam as especificidades de diversas cidades soviéticas. “Do Motochkin sha” “até Bakhara”, “De Novarassisik” “até Leningrado” são versos que traduzem a condução dos planos representando cidades abertas ao desenvolvimento industrial e urbanístico e cidades que transmitem uma atmosfera bucólica de grandes belezas naturais. Com efeito, a justaposição de planos coordena a evidência do particular e do universal, seja num plano geral de uma cidade que respira a coletividade, seja nas particularidades das relações sociais entre os cidadãos soviéticos. A síntese da composição poética revela: “Tudo é seu”. Isto é, as riquezas produzidas e as riquezas naturais não são instrumentos de monetarização do capital, tampouco são transformadas em propriedades privadas. A representação da modernidade socialista evidencia a exploração e produção de riquezas do povo para o povo.

²⁶ Nos três filmes da presente pesquisa, a representação do cinema é problematizada. Há a peculiaridade do filme *Entusiasmo* em que o cinema é representado na sua área externa.

²⁷ Uma distinção aparente com o filme *Um Homem com uma Câmera*.

Para representar o domínio espacial do cidadão soviético recorre-se à diversidade da fauna. A sinfonia de versos articula-se perfeitamente com imagens representativas de “Búfalos”, “Renas”, “Esquilos”, “Raposas Brancas”. “É tudo seu” como a composição poética define. Os planos ideologicamente preparados para representar uma natureza supostamente intacta no emergente e contraditório mundo moderno russo são paulatinamente substituídos por planos que indicam a aceleração do desenvolvimento das forças produtivas soviéticas que irrompe no campo cinematográfico, ilustrando o balé coreográfico da confluência entre o homem e a máquina. Em *contra-plongé*, uma fábrica é ilustrada com imponência e magnitude, na qual a funcionalidade de vários instrumentos é testada nos seus detalhes. De tal forma que a máquina soviética adquire contornos na composição cinematográfica de uma maneira distinta do lixo tecnológico da outrora representação do capital. A leitura criativa da realidade soviética por Vertov é impulsionada pelo potencial de vanguarda atribuída ao *cinemalho*.



“Sua Fábrica”. Máquinas em plena atividade.

Diante do processo de modernização, imprescindível em Vertov era o ajuste dos ponteiros com o novo tempo em constante mudança e com a máquina para que fosse possível enxergar a vida, mais especificamente, a nova vida soviética. O cameraman é o novo ser capaz de capturar, através da fusão homem + máquina, a nova era (PATERMAN BRASIL, 2007, p. 32).

A máquina possibilita a construção de um novo caminho, sobretudo na organização racional do trabalho. A câmera enfatiza o trabalho das mãos humanas que levam o “seu algodão” - o algodão dos soviéticos - à máquina de processamento. Das mãos sai o trabalho coletivo que conduz os barris de manteiga – “sua manteiga”-, a intensidade do trabalho coordenado na pescaria – “seu peixe”-, na disposição do linho – “seu linho” -, na extração do tabaco – “seu tabaco” – e das intensas riquezas produzidas no campo – “suas intensas riquezas”. A composição poética delinea a representação adequada de um trabalho pautado no pertencimento e reconhecimento da produção de riquezas. Com efeito, a racionalização do

trabalho não evidencia um alheamento ou estranhamento do trabalhador do produto do seu trabalho, muito pelo contrário, a representação pretende manifestar um consciente reconhecimento do fluxo produtivo.



O destaque da máquina (ao centro) no trabalho rural

3.1.2 Imagética das contradições do processo revolucionário: evidências de autonomia estética

No período de produção e distribuição do filme – em 1926 – a Nova Política Econômica ainda estava em curso. Apesar dos intensos conflitos entre o regime e os Kulaks, acreditava-se ainda no financiamento da débil indústria soviética pela taxação nos campos. De maneira que a representação fílmica em *A Sexta Parte do Mundo* realça um espaço rural traduzido pelo cine-poema “é seu”, ou seja, uma expressão que demonstra a pertença coletiva ao espaço. O campo é encarado como um espaço revolucionário que segue o curso de transformação das condições objetivas de existência. Com efeito, o plano dispõe da justaposição de imagens do camponês em diversas atividades, a saber, arando, plantando e cuidando da terra. Ademais, a máquina participa efetivamente deste processo, na medida em que provoca eficácia e precisão ao trabalho humano, sobretudo no colhimento e processamento de grãos.

No entanto, a necessidade de uma política econômica que requer a reintrodução de relações capitalistas de produção, manifesta-se esteticamente na película através de possibilidades imagéticas de superação. Um tom crítico aos desdobramentos políticos e econômicos da NEP adquire corpo conforme os planos se sucedem até a evidência direta das contradições desencadeadas pelo modelo. Os artigos e manifestos de Vertov - no âmbito do materialismo histórico - já relacionam as fecundas imbricações entre a estética e a história no

curso das transformações estruturais, de modo que estabelecem uma recorrente analogia entre os desvios capitalistas da NEP e os recuos encenados do cinema. Nesse contexto, Dziga Vertov (1983, p. 252) afirma peremptoriamente que, “como era de se esperar, as primeiras realizações russas, a que possamos assistir, nos lembram os velhos modelos artísticos, tanto quanto os homens da NEP lembram a velha burguesia czarista”. O mesmo argumento é trabalhado em outro artigo: “O kinopravda forçou a frente ininterrupta dos dramas cinematográficos. Esta brecha não deve ser colmatada pelo tampão da NEP” (IDEM, 1981, p.48).

Com efeito, estética e política caminham juntas em torno da expressão de uma realidade ao natural, da vida ao improvisado, do cinema-verdade. De tal forma que a crítica imagética da condução política e econômica da URSS fora realizada à revelia do financiamento cinematográfico pelo regime. Dziga Vertov conduz sua narrativa descontínua e sua montagem dialética num contexto em que relações idílicas no campo são substituídas por elementos de tensão, na medida em que a Rússia não só é acometida pelos recuos originados da NEP, como também carrega resquícios das tradições opressivas.

Aspectos fundamentais de autonomia estética são encontrados a partir da representação da Gostorg. Esta é a principal financiadora do filme de Dziga Vertov e responsável pelo processo de exportação da produção soviética. O trem da Gostorg aparece sob diversos ângulos aludindo a uma moderna distribuição da produção. A intercalação de planos do movimento dos trens nos trilhos com o trabalho braçal do cidadão soviético coaduna-se com a síntese da relação homem-máquina. “Sobre todos os juncos das terras soviéticas, transportamos mercadorias de exportação”, é o verso apologético das forças produtivas russas, doravante ilustradas por um cavalo que empurra uma charrete em plena velocidade, de modo a demonstrar a eficiência na distribuição dos produtos. No entanto, o caráter harmônico de produção e distribuição, é substituído por tomadas que exprimem dificuldades, tensões e, sobretudo, contradições no processo revolucionário.

A representação das dificuldades na distribuição dos produtos é revelada, em primeira instância, pela extensão continental, diferenças climáticas entre regiões e condições geográficas. O que, por um lado, reafirma a posição revolucionária dos soviéticos de não recuarem diante de imposições da natureza, por outro, desvela a debilidade global do território russo de absorver adequadamente uma logística moderna de funcionalidade das máquinas de transporte. Desta forma, o elemento de criticidade construtivista de Dziga Vertov ilustra os

obstáculos nos transportes de carga pelos trilhos montanhosos, os apuros das caravanas de camelos e os problemas dos rebanhos que passam pelo mar.

Não obstante as dificuldades, a imponência da Gostorg se sobrepõe às intempéries da natureza, a representação do trem a vapor, enquanto instrumento funcional e moderno por excelência, ganha destaque ao chegar ao porto operado pela Gostorg. Os trilhos tornam-se a motivação ideal para a câmera deslizar em *travelling* num contexto de exposição das transformações projetadas por uma modernidade socialista. Trabalhadores organizam nos navios a distribuição de caviar, gado, grãos, cujos depósitos podem ser localizados nas regiões mais inóspitas. O *cine-olho* percorre as matas geladas, as tundras e o frio incomensurável no sentido de dar evidência as redes de depósitos espalhadas, as quais abastecerão os navios. Estes terão a missão de distribuir utensílios aos diversos povos espalhados pela URSS, os quais, em contrapartida, oferecerão peles de animais para as articulações comerciais. Nesse sentido, Dziga Vertov expõe uma particularidade das relações comerciais soviéticas pautadas em redes complexas de trocas, de modo que o cineasta exercerá novamente autonomia estética da película face a representação das contradições da dinâmica comercial.

A etnia *Nenetsi* torna-se objeto de observação do olho da câmera, ávido em desvelar o processo de contato e trocas comerciais, sobretudo nos espaços mais longínquos. Os *nenetsi* vislumbram a chegada do navio que anualmente descarrega diversos objetos, produtos e utensílios. A composição poética destaca os materiais transportados pela embarcação, a saber, “farinha”, “madeira” e “panos”. A etnia é convidada a subir a bordo e escuta um pronunciamento de Lênin a partir de um aparelho de som que reproduz a sua voz. Dziga Vertov, nesse sentido, demonstra que a compressão do espaço-tempo transcende as possibilidades do seu *cine-olho*, desembocando na própria realidade material que aproxima grandes distâncias geográficas. Mas o fluxo moderno entre os soviéticos coaduna-se com os princípios da revolução, de modo que o contato mais próximo potencializado pelos instrumentos modernos só é possibilitado à luz de um comprometimento ideológico com a nova ordem idealizada pela figura de Lênin.

“No dia seguinte o navio vai embora e com ele é preciso peles”. Esse verso é emblemático no sentido de revelar a grande finalidade da troca. Um plano evoca uma raposa no interior do navio. “E agora essa pele está numa feira de comércio em uma região capitalista”. Essa composição poética exprime perfeitamente a atribuição de sentidos da legenda-intervalo, na medida em que são sucedidas de imagens aceleradas, seja pela representação dos burgueses do início da película até a leitura imagética de uma feira

capitalista de peles. De maneira que as peles são trocadas por máquinas para o Estado Soviético. Isto é, o choque entre legendas e planos estabelece sentidos claros de exposição: a necessidade do regime em explorar incisivamente o comércio de peles para exportação com o objetivo de impulsionar o desenvolvimento das forças produtivas russas com a compra de máquinas.



Feira de peles em regiões capitalistas

A questão mais fundamental que se apresenta é que a representação situa uma contradição que constata mais uma suposta degenerescência da NEP, uma vez que peles de animais da URSS - precedidos pela constatação do cine-poema “é seu” -, tornar-se-iam propriedades privadas dos países capitalistas. Dziga Vertov representa imgeticamente a crítica à submissão do regime a uma prática que limita as suas ações revolucionárias, estabelecendo uma imediata analogia com relações patriarcais ainda não superadas. De tal forma que institui uma relação inequívoca entre instâncias passíveis de superação, as quais acarretam na produção local de máquinas com funcionalidades particulares ao processo revolucionário e na desconstrução de relações sociais pautadas na assimetria familiar.

A superação deve envolver especialmente instrumentos modernos que adquirem uma conotação peculiar no processo revolucionário. Máquinas, que são utilizadas para alienar o homem no processo de trabalho, no socialismo são consideradas peças fundamentais de libertação desse novo cidadão. Nesse contexto, o trator é apresentado como uma máquina moderna destinada aos camponeses que potencializa o processo de desenvolvimento econômico da URSS. O olho da câmera mostra a necessidade da produção local de ferramentas condizentes com o processo revolucionário, representando o trator como a máquina que deflagra a revolução nos campos.

Vertov era um grande admirador das máquinas. Desde 1921, seus documentários, tanto o *Kinopravda* como o *Kinoglaz*, incluem seqüências consagradas as máquinas, com planos de grande detalhe. Esta insistência se relaciona por uma parte com a

perspectiva da construção do socialismo, em que a máquina e a mecanização liberarão o homem. Nada é capaz, entretanto, de construir um trator na URSS, mas se considera o trator como a máquina que revolucionará os campos (SADOUL, 1973, p.87, tradução nossa).

Desse modo, Dziga Vertov mostra a construção do socialismo à luz do comércio de Estado. O cidadão soviético consciente do ritmo de uma nova vida, da cadência adequada ao funcionamento efetivo das “máquinas socialistas”, tornar-se-á artífice de um novo momento que envolve o trabalho coletivo. Dziga Vertov representa o trabalho de uma cooperativa, cujo trator, metaforicamente, atropela os resquícios capitalistas na produção soviética, possibilitando o cultivo coletivo da terra. A indústria, por sua vez, emerge como resultado da consciência revolucionária nos campos, cujo trabalho intenso rompe com a debilidade industrial que a NEP não conseguia amainar.

Com efeito, o cineasta apresenta horizontes de transformação que transbordam num futuro pautado no desenvolvimento das forças produtivas russas, interpretadas por impulsos modernos do socialismo. As dificuldades materiais, surgidas no processo de fomentar a industrialização, são transformadas imagetivamente em possibilidades reais e, concomitantemente, em utopias, visto que eram revolucionárias. O verso “Os trabalhadores das fábricas socialistas”, manifesta-se como uma conclamação lírica das sucessivas imagens da nova condição do homem em sociedade. A câmera evidencia a foto de Lênin na fachada da fábrica e os trabalhadores produzem harmonicamente assistidos pelo movimento intensivo das máquinas.

Mas um novo corte se estabelece e o *cine-olho* passa a vislumbrar situações que interferem diretamente nas novas condições objetivas de existência. Vivências que remontam o passado, o antigo, o tradicional, os quais obstaculizam o fluxo moderno das relações sociais e dos meios de produção. “Eu vejo você, mar negro”. O *cine-olho* visualiza relações nebulosas representadas pelo enigma do mar negro. A metáfora da composição poética representa o mar negro aludindo a presença de desvios contra-revolucionários que impedem o movimento da história. A estagnação social encalha os navios no gelo, bem como condiciona o homem a percorrer e encontrar os “lixos gelados”. Dziga Vertov, nesse sentido, exprime um jogo poético e imagético que depõe sobre as contradições sociais presentes nessa parte do globo. Numa dinâmica em que a transformação revolucionária é associada às profusões da modernidade, circunstâncias históricas que não seguem o curso secular e desenvolvimentista são ideologicamente vinculadas ao atraso imperial ou à conveniência burguesa de dominação.

Assim posto, o olho da câmera ainda vê lugares em que é comum arar com pedaços de madeira, a despeito do recrudescimento da mecanização rural. A moderna câmera também adentra espaços que resistem aos processos de secularização. O cineasta representa a alienação conduzida por diversas religiões, de forma que as legendas passam a enunciar uma diversidade religiosa que persiste ao desenvolvimento moderno e secular da sexta parte do mundo. “Em lugares que mulheres ainda usam véu”. A representação desse traço poético é conduzida por planos que evocam o passo constrangido de mulheres muçulmanas. Em seguida, planos expõem exóticos rituais de xamãs, exprimem olhares atentos às ações de curandeiros e evocam ritos de sacrifícios de animais.

“O passado se afasta, mas lentamente, como você que está indo para o lixo gelado”. A voz lírica ilustra novamente o suposto equívoco da caminhada do homem para o lixo gelado, o qual é responsável em reavivar práticas anacrônicas em uma nova conjuntura de supressão das influências religiosas. O passado é um aprisionamento da consciência pautado na manutenção das estruturas de vigilância e poder. Com efeito, Dziga Vertov evoca a agenda positiva do novo modo de vida soviético, através do qual o processo de secularização conduziria o novo homem a experimentar o materialismo histórico como condição *sine qua non* de ruptura dos grilhões sustentados pela tradição.

Nesse contexto, a religião é imagetivamente frisada como uma instituição que desacelera as pulsões seculares da modernidade. O *cine-olho* problematiza a condição de alheamento do povo que acredita em Maomé. A condição de um novo homem é subsumida por antigas tradições ilustradas por muçulmanos que oram no interior de uma mesquita. Sob o mesmo viés, a representação da igreja cristã invoca aspectos característicos de um passado recente calcado na manutenção da ordem imperial. Pessoas rezam em templos cristãos e cerimoniais budistas manifestam mais um elemento particular da diversidade religiosa vista pelo ângulo da alienação. A imagética fílmica revela as contradições da superestrutura num contexto de permanência de hábitos, ritos e modos de vida tradicionais.

O *cine-olho* não só visualiza essa condição como também possui a capacidade ontológica de superar enquanto meio cinematográfico de vanguarda. Dziga Vertov posiciona “o olho que tudo vê” num estado permanente de construção revolucionária, de modo que a representação do mar negro, dos caminhos tortuosos pelo lixo gelado e os navios encalhados no gelo são suplantados dialeticamente por um navio quebrador de gelo chamado *Lênin*. Isto é, o cineasta desenvolve metaforicamente o processo revolucionário, cuja presença do líder bolchevique desencadeia a ruptura com todas as instâncias que “congelam” o movimento

histórico. O “quebrador de gelo Lênin” desencilha processos sociais que seguem o curso das modificações racionais da consciência, sobrepujando aspectos do passado que insistem em permanecer em atividade.

De modo que a proa do quebrador abre caminho nas geleiras e diversas circunstâncias da vida aparecem como resultado da embarcação leninista. A representação evidencia um novo caminho sendo esculpido. A produção ininterrupta de grãos, o “mal necessário” na produção de peles utilizadas para a compra de máquinas e o desenvolvimento industrial são intercalados com o impulso avassalador de Lênin e seu séquito revolucionário. A câmera percorre em panorâmica a plenitude da atividade industrial, mobilizando os recursos de um complexo *cine-olho* na sobreposição de situações particulares de um novo homem na intensidade do trabalho com a construção universal de uma estrutura socialista de produção.

“De modo a construir-se e promovendo a nossa própria produção de máquinas”. A legenda-intervalo delinea o estado da máquina soviética em contraposição a função da máquina do capital na medida em que planos se confrontam com representações distintas de atividade tecnológicas. A máquina do capital é novamente ilustrada à luz da destruição e do sucateamento em resíduos, ao passo que a máquina socialista promoveria a superação das condições sociais de alheamento e de passividade concernente a situações históricas de dominação burguesa.

De maneira que *o cine-olho* potencializa o seu “eu vejo” para a tomada de consciência revolucionária do cidadão soviético. Mulheres abandonam o véu, mostram a sua face e discursam para a multidão. Outra mulher mostra a condição de trabalhadora à revelia das barreiras sexistas e religiosas. O cidadão soviético adquire o hábito da leitura. Dziga Vertov empreende a aceleração de imagens que materializa a racionalização do modo de vida tal qual preconizara Trotsky²⁸. A consciência estabelece novas formas de sociabilidade que rompem com a passividade da estrutura social czarista e da alienação do trabalho capitalista.



O “novo homem” face o hábito da leitura.

²⁸ Ver no capítulo 1.

A nau leninista conduz o cidadão soviético a transformar sistemas obsoletos e ultrapassados em fluxos modernos de tecnologias. “Um laboratório para ajudar criadores de renas”. A legenda apresenta testes de vacinas em renas oriundas do laboratório. “Canais de irrigação para a terra ressecada”. Instrumentos modernos de drenagem e irrigação são apresentados num plano que comporta a emergência de bandeiras revolucionárias. Dziga Vertov delimita, portanto, o desenho de uma modernidade socialista, cuja transformação tecnológica está associada ao processo revolucionário. Nesse sentido, só é possível a luz elétrica na casa de um camponês em virtude de tais condições, de modo que a satisfação do camponês em ver a ligação elétrica em sua residência manifesta o comprometimento ideológico com o curso da nova realidade objetiva.

Um emaranhado de tecnologias inunda as seqüências de planos. Programas de rádio são criados face aos olhares surpresos, bem como projetos de energia, cujos conectores e válvulas revelam uma experiência visual irrepreensível. Novas fábricas aparecem em planos abertos para evocar a imponência estrutural e a dinâmica coletiva do trabalho. O corte manifesta novamente o vislumbamento do *cine-olho*. A atividade fabril é substituída por quadros relâmpagos de um discurso de Stálin. De maneira que as composições poéticas deixam de ser a materialização argumentativa dos intervalos cinematográficos para assumir a reprodução incisiva do orador. A representação do discurso de Stálin passa a movimentar o ritmo dos fotogramas, através do qual o embrião revolucionário construído pelo “quebrador de gelo Lênin” pudesse ser ampliado e potencializado.

O suposto discurso stalinista reverbera a necessidade premente de auto-suficiência tecnológica. O que era crítica versada em intervalos cinematográficos torna-se objetivo estatal, a saber, a necessidade do desenvolvimento da indústria de bens de capital. Dziga Vertov peremptoriamente desloca a legenda do estado eminentemente cinematográfico do cine-poema para o comprometimento material do regime à luz de um discurso político de Stálin. Tendo em vista o papel informativo das massas através de cinema de atualidades cinematográficas, Dziga Vertov manifesta a responsabilidade estatal de cumprimento das promessas do avanço material.

Obviamente, o *cine-olho* evoca o aplauso efusivo da multidão crédula às promessas de consolidação da sociedade socialista a partir da independência com o comércio capitalista. O discurso pondera a importância do estado soviético em tornar-se o centro de atração dos trabalhadores ocidentais. A velocidade dos fotogramas impele o trabalhador e máquina a

confluírem para o híbrido de transformação. A fotografia de Lênin é enquadrada na atividade política dos trabalhadores e no cotidiano de trabalho, de forma que o trabalho é caracterizado filmicamente como a própria atividade política. A luta política contra o jugo do capital ganha dimensões globais em que povos marcham e empunham bandeiras nos mais variados espaços. Ademais, o discurso conclama os povos oprimidos a juntarem-se “a hegemônica economia socialista unificada” e a respectiva representação mostra uma imponente máquina abatendo detritos, ou seja, o simbólico esmagamento do capital.

Dziga Vertov constrói a síntese cinematográfica enquanto resultado da sobreposição da modernidade socialista às determinações opressivas do capital. O cine-poema é uma articulação precisa de um argumento poético expresso em legendas com planos que consubstanciam imgeticamente o conteúdo da composição lírica. Nesse contexto, o cineasta recorre à dependência mútua entre legenda e imagem, entre verso e representação no sentido de exprimir uma voz condizente com uma lógica de afirmação de uma modernidade pelas vias do socialismo, reinterpretando princípios comumente associados ao desenvolvimento dos processos capitalistas. A máquina é humanizada assim como o homem é conduzido a reproduzir a perfeição rítmica da máquina num híbrido que fomenta a consolidação da “sexta parte do mundo”.

O filme *Um homem com uma câmera*, por seu turno, apresenta um grau de desenvolvimento estético que dispensa a utilização de legendas. A montagem dialética dos planos acompanhando a indeterminação dos acontecimentos já traz dimensões significativas do conteúdo material explorado, possibilitando a utilização substantiva do desenvolvimento dos recursos teórico-metodológico experimentais. De maneira que o *cine-olho*, a *teoria dos intervalos* e o *cinema-verdade* sejam aplicados nas últimas determinações de suas possibilidades cinematográficas, através dos quais um novo momento pautado na representação da modernidade urbano-industrial pudesse ser evocado face ao declínio do modelo da NEP.

3.2 *Um Homem com uma Câmera*: a sinfonia visual urbano-industrial

A voz documental exprime argumentos significativos de um mundo compartilhado. Isso só foi possível a partir do desenvolvimento técnico do instrumento de captação que permite transformar o movimento de simples registros de imagens numa construção imagética

pautada em asserções sobre o mundo. Tratamentos criativos do real fundamentados em representações, cujas circunstâncias materiais são conformadas na forma-câmera. Nesse sentido, a montagem cinematográfica funciona como um meio expressivo de transmissão dessa *voz*, sobretudo entre os soviéticos que desenvolveram largamente esse recurso enquanto uma substancial plataforma panfletária. Para Dziga Vertov (1983), a montagem é um procedimento técnico que consiste na organização dos pedaços filmados decorrentes de um processo que se inicia na idealização do projeto até a sua edição final.

A montagem é um meio fundamental para manifestar perspectivas, percepções e impressões sobre o mundo. Mas em Dziga Vertov, a montagem deve ir além. A representação do mundo deve evocar fragmentos da realidade objetiva em que o limitado olho humano não consiga apreender. A montagem é um instrumento utilizado pela moderna ferramenta de percepção no sentido de apresentar uma realidade que está para além da aparência. Logo, o *cine-olho* instrumentaliza a montagem no suposto objetivo de exprimir o objetivo conteúdo de verdade, cuja essência é a práxis revolucionária.

Nossa montagem passa por uma série de estágios. Ela começa com observações sobre um determinado tema. Este tema inclui um dado número de fenômenos em um dado lugar. E essa primeira edição é feita sem nada em mãos, exceto sua própria concepção, seu tema. Durante o reconhecimento, você examina suas idéias e escolhe qual é a mais valiosa e interessante dentre tudo o que você já viu. O segundo estágio da edição é quando você chega no local com a câmera de filmar. Você agora aproxima-se das circunstâncias, não do ponto de vista do olho humano, mas do ponto de vista do cine-olho, e você faz o primeiro ajuste em consideração àquilo que você viu primeiramente. Você faz o segundo ajuste, levando em conta todas as mudanças que ocorreram no local que você selecionou. Quando toda a cena foi filmada, você, então, faz um terceiro ajuste, escolhendo os planos que são mais convenientes, que melhor expressam o seu tema. Depois disso, você atinge o quarto estágio – a organização do material gravado. As peças filmadas são combinadas de acordo com a articulação do sentido. O resto é eliminado (VERTOV, 2009, p. 93).

Com efeito, o sentido é obtido face uma linha narrativa e argumentativa calcada em representações, de modo a eliminar o material que não combina com a prévia articulação de tomadas. O princípio teórico-metodológico - e também ideológico - de trazer a essência do real com o intuito de alcançar o *cinema-verdade*, condiciona a *voz* a submeter-se à descontinuidade narrativa, na qual se criam várias micro-narrativas em torno de um produto comum. Ou seja, a montagem dialética de Dziga Vertov rompe com qualquer linearidade narrativa, estabelecendo imagneticamente possibilidades materiais condizentes com a estrutura social, a saber, uma realidade calcada em choques, conflitos, contradições e superações. De

maneira que as tensões da sociedade são incorporadas formalmente pela câmera, rompendo com a harmonia narrativa à medida que evoca a complexidade de um contexto associado a diversas situações limite.

É nesse terreno que se desenvolve o filme *A Sexta Parte do Mundo*. Dziga Vertov representa a superioridade do processo de modernidade socialista em detrimento da degenerescência da modernidade capitalista à luz do choque de expressões politemáticas. A voz documental incorre numa proposição geral em exprimir as transformações pelas quais o processo revolucionário imputava ao regime, desenvolvendo situações específicas de grande complexidade. Diante das peculiaridades da técnica cinematográfica, o cineasta fomentou uma espécie de sinfonia centrada na confluência entre legendas e imagens, dando um direcionamento reflexivo, estabelecendo uma voz, constituindo uma representação, uma leitura de um período ainda efervescente da nova política econômica da Rússia.

Um Homem com uma Câmera, por seu turno, é uma película de 1929, cuja crise com o modelo da NEP está atrelada à representação do impulso desenvolvimentista de uma coletividade urbana. Diferentemente da dimensão revolucionária do rural em *A Sexta Parte do Mundo*, a película em questão prescinde das relações sociais e de trabalho no ambiente rural, na medida em que sofre a influência material das tensas relações entre os *kulaks* e o regime²⁹. O espaço rural, ao deixar de responder aos anseios ideologicamente projetados pelos bolcheviques, é imagetivamente negligenciado. De maneira que a voz documental reverbera inexoravelmente o verdadeiro espaço de transformação moderna e, por suposto, revolucionária: a cidade urbano-industrial.

Um Homem com uma Câmera é um filme em que as possibilidades experimentais já testadas no filme *A Sexta Parte do Mundo* são recrudescidas em sua plenitude. Dziga Vertov explicita a sua recusa em utilizar legendas, considerando-as como artifício técnico já superado. A *Teoria dos Intervalos* que compreendia as legendas enquanto sentido descrito e manifesto pela composição dos versos, adquire o estatuto alusivo de provocação de sentido através do movimento entre as imagens. Logo, o significado das representações está desprovido do viés norteador das legendas, cuja sinfonia do cine-poema cede lugar ao sentido produzido pela oscilante sinfonia eminentemente visual.

Dziga Vertov provoca uma inquietante aceleração e desaceleração de planos propiciada por um desenvolvimento estético em curso, do qual o cineasta é a peça

²⁹ Ver cap. 1

fundamental. O auto-intitulado piloto-kinok³⁰ (VERTOV, 1983), um compositor construtivista de imagens. A experimentação é um recurso do pensamento moderno por excelência e Dziga Vertov não se furta em descobrir, inventar e transformar. Essa é a própria metamorfose do Denis Kaufman num personagem construtivista chamado Dziga Vertov³¹. Portanto, o experimentalismo começa pelo nome. A película *Um Homem com uma Câmera* é a própria experiência visual de inovação formal. O processo de reinvenção cinematográfica proposto pelo *cinema-verdade* garante a aplicação de todos os meios técnicos e estéticos desenvolvidos e o teste de alguns princípios que emergem da teoria cinematográfica no sentido de exprimir um conteúdo significativo das transformações estruturais da sociedade russa. Com efeito, forma e conteúdo estão imersos num contexto de sobreposição do antigo por um novo moderno que faz *tabula rasa* das condições espaciais e técnicas em nome dessa nova linguagem (SARAIVA, 2006). Princípio fundamental apresentado por Dziga Vertov nos créditos iniciais da película, cujo sentido é apresentar a experiência inovadora de uma linguagem autônoma, sem roteiro, sem legendas ou atores, dissociada do teatro e da literatura e com o cunho internacionalista.

Assim posto, Dziga Vertov já evidencia o objetivo de espriar pelo globo essa nova linguagem de caráter universal. Nesse contexto, o entendimento deve perpassar a duplicidade de uma frente experimental. Isto é, na medida em que a linguagem transformadora rompe com os limites da “sexta parte do mundo”, os seus componentes imagéticos são difundidos pelo globo. A transformação construtivista do cinema é, portanto, a transformação social calcada na transmissão da experiência socialista de produção. O filme *Um Homem com uma Câmera* é a imposição de uma “racionalidade instrumental”, cujos efeitos práticos pretendem reverberar sob as condições sociais de existência.

A câmera emerge como o instrumento básico dessa transformação e, com ela, aparece o piloto-kinok, responsável em desvelar os impulsos e possibilidades perceptivas da captação. Dziga Vertov demonstra que angulações e movimentos de câmera também são responsáveis em construir significados para os objetos de captação. De maneira que a câmera movimentasse para representar o desenvolvimento moderno de uma cidade ávida por transformações sociais e estruturais. A proeminência da tecnologia na vida cotidiana condiciona a fecunda relação homem-máquina no principal espaço de evidência imagética do desenvolvimento das

³⁰ Os Kinoks se constituíram num grupo de captação de tomadas para filmes de atualidades cinematográficas no bojo do cinema-verdade. Esse grupo era inicialmente conduzido pelo “conselho dos três”, formado por Dziga Vertov, seu irmão, Mikhail Kaufman, e sua esposa, Elisabeta Svilova.

³¹ Seu nome de registro é Denis Kaufman. O pseudônimo refere-se a onomatopéia do girar da manivela da câmera (dziga) e um derivado do verbo ver (vertov).

forças produtivas russas. Assim como emblematicamente ilustrou *A Sexta Parte do Mundo*, *Um Homem com uma Câmera* adentra no espaço simbólico de educação e consciência revolucionária: a sala de cinema.

Mas como *Um Homem com uma Câmera* apresenta uma veia metalingüística enquanto proposta experimental, isto é, delineia a condição de um novo fazer cinematográfico como objeto de representação, as características da funcionalidade de uma sala de exibição são expostas em suas minúcias, diferentemente da tímida apresentação em *A Sexta Parte do Mundo*. Os diversos objetos que acomodam e contribuem para a exibição do filme ganham vida num movimento que corrobora a expectativa construtivista de intervenção extra-estética do material artístico.

Nesse sentido, o teatro vazio é exposto à luz de diversos ângulos responsáveis em evidenciar elementos que estão a serviço de emergentes estruturas modernas. Lustres ligados à rede elétrica, assentos cuja montagem denota a abertura automática, máquinas ligadas ao funcionamento do projetor filmico. Toda uma preparação para o acolhimento do cidadão soviético que deve identificar imagetivamente o movimento de transformação e os caminhos em torno de uma modernidade associada a revolução. A abertura da sala para a exibição é o recurso ideológico de exposição e convite para a dinâmica de mudança das condições sociais.

As portas se abrem para o cidadão fruir de uma extensão do horizonte revolucionário: o cinema. Na medida em que o cidadão soviético se acomoda, a conexão entre o homem e a máquina torna-se mais consistente e o início do filme representa a própria atividade de conexão do resultado do desenvolvimento das forças produtivas. A orquestra está preparada para tocar e provocar sentidos musicais a sua exposição³². A representação da orquestra mostra um aspecto do qual Vertov não havia superado acerca da introjeção do som ao filme, de modo que ainda era necessária a presença de um corpo musical que expunha os artifícios anti-diegéticos de exibição. O filme original não é sonoro em virtude de limitações técnicas do período e o cineasta evidencia sua inquietação através da representação da orquestra. O som é colocado décadas após a sua distribuição de acordo com indicações elaboradas pelo próprio cineasta³³. Por outro lado, Vertov não deixa de evocar a potencialidade de desenvolvimento atrelada ao horizonte de superação.

³² Era comum em exibições de filmes ainda não sonoros a participação de uma orquestra presente na sala de exibição.

³³ A presente edição do filme objeto de decupagem, trata-se de uma edição datada de 1996, cujo som fora colocado pela *alloy orchestra* de acordo com indicações feitas pelo cineasta em seu bloco de notas. Ou seja, a mesma experiência sonora-visual sentida pelos cidadãos soviéticos na sala de exibição a partir de uma orquestra *in loco*, é reproduzida para o interior da película, manifestando a vivacidade de uma articulação entre o



Orquestra

É um fato inconteste a importância do som para Dziga Vertov, sobretudo quando a produção do som está vinculada ao desenvolvimento de modernos instrumentos musicais. A representação do conjunto da orquestra é sucedida pela manifestação particular de cada aparelho sob uma atmosfera introspectiva. Os músicos apresentam os instrumentos, aludindo ao ato de reflexividade diante da impotência da sonoridade automática a exibição do filme. A orquestra paralisa, os planos ficam a beira da estagnação e Dziga Vertov demonstra o infortúnio de não oferecer uma estética pautada na sincronia entre a imagem e som. A fusão das válvulas de projeção estabelece o ponto de partida para uma harmonia das futuras possibilidades cinematográficas, de forma que restabelece a atividade efusiva da orquestra.

O maestro rege a sinfonia que passa a ter uma conexão profunda com as próximas representações. É o início da sessão cinematográfica que remete diretamente a um período marcado pela submissão aos tradicionais costumes imperiais. A correlação de planos, cujo sentido é provocado por seus intervalos, evidencia uma cidade que dorme. O período noturno evocado não sustenta a aparente e natural tranquilidade de um espaço que vive o enigma da madrugada. Sustenta uma cidade compelida a adormecer diante do hegemônico atraso do país. Simbolicamente, a noite da cidade de Odessa revela a estagnação social de um regime que obstaculiza as pulsões da modernidade.

3.2.1 Da contramão aos impulsos modernos à “destruição criativa” dos espaços

A estagnação social é provocada pela paralisação do ritmo dos planos. Cartazes são mostrados numa menção ao desespero. A imobilidade das mãos do trabalho revela a angústia construtivista diante da ausência de atividade produtiva de um membro propulsor do trabalho.

movimento entre imagens e aceleração do som. Existe, inclusive, uma segunda versão sonora do filme que não segue as recomendações do cineasta.

Ademais, a representação do cartaz do silêncio demonstra o processo de censura promovido pelo regime czarista aos russos. Censura acompanhada da inércia provocada pela indolência – uma pessoa dorme no banco de uma praça - que, por sua vez, leva a composição de um problema material enfrentado pelo processo revolucionário: o alcoolismo – através de um monumento de uma garrafa de vodca. Nesse contexto, Vertov compõe a refiguração de questões emblemáticas que caracterizam a situação de alienação a qual o cidadão soviético fora submetido, impedindo o processo revolucionário e - face a correlação ideologicamente promovida pelo cineasta – o desenvolvimento das forças produtivas, cuja máquina é o cerne dessa mudança.

A ausência de movimento repercute nos mais variados lugares e espaços urbanos. Sem movimento não há fluxo de desenvolvimento e pulsões modernas. Serviços e instituições não funcionam. Aparecem filmicamente, mas inexistem, pois não apresentam funcionalidade. A representação de um manequim do império arremata o fundamento de todas as representações pautadas na paralisação das máquinas, na passividade do homem, mediante os quais aparelhos modernos como o telefone, o ábaco, os automóveis, as máquinas fabris, o telefone, o datilógrafo são inutilizados. Expressões figurativas de uma realidade cerceada pelo “cão imperial”. Isto é, a refiguração da vigilância czarista às transformações materiais.

O estado de letargia é rompido com a dinâmica de superação. O adormecer noturno é subsumido pela atividade diurna atrelada aos sonhos e expectativas. É o alvorecer do instante revolucionário, do movimento, da tomada de consciência, da sujeição à modernidade. Um homem³⁴, sujeito indeterminado que evoca o herói coletivo, emerge de posse de uma câmera para restabelecer o movimento. Dziga Vertov demonstra em que medida o contato com a máquina é responsável em restaurar a mola propulsora dos novos eventos históricos. “O homem com a câmera deve desistir de sua costumeira imobilidade. Ele deve exercer seus poderes de observação, rapidez e agilidade ao máximo para manter a paz com o fenômeno fugaz da vida” (VERTOV, 2009, p.98). O movimento da vida é analogamente associado ao movimento dos fotogramas numa veia racional de transformação revolucionária conforme o *piloto-kinok*³⁵ gira aceleradamente a sua manivela, o qual é conduzido por um automóvel e flagra a chegada do moderno trem em seus trilhos.

O *cine-olho* é parte fundamental nesse processo, na medida em que se afirma como instrumento de vanguarda que desvela o real. É o próprio encadeamento da “destruição criativa”, na qual elementos da tradição são demolidos em vista de uma racionalidade

³⁴ Representado por Mikhail Kaufman, irmão de Dziga Vertov.

³⁵ Operador de câmera do kinokismo, ou seja, da arte de organizar os movimentos no tempo e espaço.

instrumental. O olho da câmera adapta o seu ritmo de acordo com a estrutura social representada. A leitura criativa de uma conjuntura czarista fora marcada pela alienação, imobilidade e atraso, tendo a desaceleração do movimento de fotogramas associado ao seu contexto. O *cine-olho* mostra o instante de superação pela retomada do movimento dos objetos, a imersão a funcionalidade das estruturas modernas e, sobretudo, o soerguimento do novo homem soviético.

O ritmo da passagem dos fotogramas afirma-se em torno do ritmo de modificação da base social. Destrói-se o antigo para reafirmar um novo pautado em pulsões racionais face padrões socialistas de sociabilidade. O *piloto-kinok* troca a lente de captação que vislumbra um horizonte de transformação, roda a manivela estabelecendo um movimento peculiar, cujo contato com o sonolento cidadão soviético lhe possibilita a redenção e a tomada de consciência. É a ação do *cine-olho* que é transformado em um elemento instantâneo de vanguarda condicionada a uma ideologia de compromisso com os rumos da revolução. O *cine-olho* estabelece prioridades e possibilidades de construção de um novo homem voltado para a atividade produtiva.

Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos.

Eu sou o cine-olho.

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito (VERTOV, 1983, 255-256).

Na película, o *cine-olho* torna-se responsável em criar imageticamente esse novo homem, dar-lhe consciência revolucionária e disciplina na produção. Uma necessidade material e objetiva do regime para o desenvolvimento das forças produtivas. A tela de cinema, nesse sentido, tornar-se-ia um meio ideal de propagação da constituição de um modelo de cidadão. A consciência revolucionária é acompanhada pela limpeza política, na qual o cidadão soviético lava as ruas, assim como lava os seus rostos de um alheamento de um passado considerado deletério.

Consolidado o restabelecimento do movimento, Dziga Vertov evidencia emblematicamente a funcionalidade do *cine-olho* e em que medida a máquina auxilia numa percepção mais apurada da realidade. Uma mulher abre e fecha os olhos. A realidade que se apresenta aos seus olhos é marcada substancialmente por fragmentos distorcidos. Imperfeição e limitação do olho de compreender a totalidade social. O olho da câmera, por sua vez, realça

a nitidez da coloração da natureza e das relações sociais, mostrando uma realidade que não é apreensível ao olho humano. Com efeito, Vertov sintetiza a necessidade premente do homem de se organizar socialmente à luz da imersão ao desenvolvimento tecnológico que preenche as lacunas das imperfeições humanas. Assim como a máquina fabril sustenta a produção massificada da qual o homem depende largamente, o *cine-olho* permite o homem desvelar a realidade a partir do seu foco perceptivo. “Reflete-se neste filme a consciência moderna da relatividade das dimensões e percepção humanas que, como vimos, as máquinas permitem tornar evidentes” (MENDES, 1999, p. 47).



Fragilidades do olho humano

Obviamente que a carga ideológica imanente da perspectiva soviética e, sobretudo, construtivista, manifesta uma inflexão clara dos seus propósitos. Embora com um grau significativo de autonomia estética – também presente fortemente na película -, os caminhos visuais condizem com o paradigma oficial de idealização marcada por uma modernidade pelas vias do socialismo. De maneira que as riquezas produzidas, o processo de trabalho e as instâncias de sociabilidade sob princípios modernos de desenvolvimento teriam conotações adequadas com os objetivos do regime, escamoteando quaisquer similitudes com os processos sociais característicos do capitalismo.

Desta forma, a percepção de uma situação histórica é transmitida. Segundo Baltazar (2008), a primazia do olhar, tal qual desenvolvida por Vertov, é um recurso permanentemente construído pela modernidade. A necessidade de perscrutação, de desvelamento pelo olhar, é uma necessidade moderna. Segundo o autor, o cineasta soviético procura desenvolver uma ruptura usual da tradição humana do olhar, a partir da deflagração de novos pontos de vista³⁶. Nesse sentido, Dziga Vertov conforma filmicamente representações de vivacidade de uma

³⁶ Segundo Cook (2007), o interesse de Vertov pelas percepções humanas e maquinais aconteceu nos seus estudos no Instituto Psiconeurológico de Petrogrado, onde ele constatou as imperfeições humanas e em que medida os instrumentos tecnológicos podem ajudar no processo de percepção.

cidade moderna face a percepção incontestada do *cine-olho*, de modo que se impõe em demasia a consolidação do novo homem soviético associado à máquina revolucionária e à pulsão de estruturas modernas de transporte, comunicação e eletricidade, e sobretudo, à representação do “despertar” de uma cidade moderna.

A utilização do termo “despertar” não fora aleatória. Reflete a veia argumentativa de Dziga Vertov que - ao evitar as legendas - debruça-se em cartazes representativos que ilustram composições pictóricas de superação das tradições imperiais. O cineasta procede na aceleração constante dos fotogramas exprimindo uma dinâmica de descoberta e transformação. O experimentalismo cinematográfico coaduna-se com as experiências do Estado em desenvolver as forças produtivas russas. A interconexão do rural e o urbano presente em *A Sexta Parte do Mundo* em consonância com as prerrogativas de acumulação primitiva da NEP, é substituída por uma suposta autosuficiência urbana, na medida em que as tensas relações entre o regime e os kulaks promovem o declínio da nova política econômica. De maneira que o espaço rural não é contemplado pela captação de tomadas que evidenciam um novo revolucionário. Isto é, o fora-de-campo alude a uma situação ideologicamente contra-revolucionária e atrasada do meio rural, ao passo que o quadro composicional manifesta o urbano enquanto espaço revolucionário, de exposição da modernidade socialista.

A representação urbano-industrial de Odessa é orgânica (TURVEY, 2007). Diversos componentes que auxiliam no processo de desenvolvimento são articulados pelos olhares da câmera e associados por sua *voz* argumentativa. Dos trabalhos de uma mina de carvão³⁷ à fumaça de uma chaminé de uma fábrica, passando pelo acionamento de máquinas e fábricas em intensa atividade revelam o movimento de interdependência, vinculados, por outro lado, ao movimento de um planejamento racional dos sistemas de transportes, de distribuição de água, dos serviços de comunicação e entrega de cartas. O plano aproximado ilustra a abertura de portas para um novo momento, cuja direção é metodicamente calculada, a qual é aludida pela habilidade do guarda de trânsito. Logo, os eventos são vinculados, as distâncias se aproximam, os espaços são manipulados à luz de um encadeamento numa raiz comum: a revolução.

O uso de Vertov do organismo como um modelo para a sociedade soviética pontua uma dimensão importante do seu trabalho, que é a sua função propagandística, sua tentativa de tornar os cidadãos da nova sociedade soviética com desejo de participar de sua construção (TURVEY, 2007, p.17, tradução nossa).

³⁷ Elemento importante para o funcionamento das máquinas e objeto do filme “Entusiasmo”.

Todos os eventos são coordenados numa unidade orgânica para o limitado olho humano perceber essa articulação oferecida pelo *cine-olho*. Desta forma, a compressão do espaço/tempo enquanto processo de aceleração do tempo e aproximação dos espaços revela-se circunstancialmente necessária para evocar o “simultaneísmo unanimista” dos fenômenos. Inclusive, Vertov leva essa premissa a mais alta determinação quando tomadas de Kiev e Moscou são confundidas às habituais de Odessa no sentido de evocar o desenvolvimento em uníssono no território soviético. É a aceleração da vida com a qual o cinema se dirige, o cinema acompanha, desfaz fronteiras, aproxima territórios e o condiciona aos novos tempos.

Dziga Vertov apresenta um espaço objetivo cuja poesia não se apresenta a partir de legendas – tal qual *A Sexta Parte do Mundo*-, e sim pelo campo visual. É uma sinfonia visual da qual as máquinas desfilam enquanto vetores de desenvolvimento. A câmera e o contínuo girar da sua manivela são associados ao movimento contínuo das rodas de aço dos vagões do trem que, por sua vez, agrega-se ao movimento ininterrupto dos automóveis. A “vida ao improvisado” pela captação do indeterminar dos acontecimentos da cidade ocorre na medida em que uma mulher se surpreende com a câmera e, em seguida, repete os movimentos do giro da manivela. O cineasta demonstra, portanto, a objetividade das tomadas e a veracidade das manifestações sociais, haja vista a sua proposta estética do *cinema-verdade*. Deste modo, o movimento das máquinas é apresentado como um aspecto fundamental que contagia o cidadão soviético.

A importância do movimento é recrudescida a ponto de estabelecer um choque com o seu contrário: o estático. Dziga Vertov retoma o conflito entre o estático e o movimento provando que o significado das representações sociais dar-se-á através da correlação entre imagens em movimento. O plano e o fotograma isolado não possuem significados, mas adquirem sentido através do movimento e da articulação, cujos intervalos entre imagens manifestam o significado – ou a *voz* – que o cineasta procura provocar por intermédio de representações. Nesse contexto, a montagem é o princípio de concatenação do movimento cinematográfico, de forma que ele apresenta o trabalho de montagem desempenhado por Elisabeta Svilova³⁸. Várias imagens estáticas ganham movimento através da aceleração dos *frames* e da articulação entre planos. A cidade moderna ganha vida à luz de um plano geral que evoca a vivacidade do movimento da vida.

Com efeito, diversas composições que representam os impulsos da modernidade emergem no campo cinematográfico. De um plano aberto que enfoca as perfeições

³⁸ Sua esposa é considerada por Sadoul uma das maiores montadoras do cinema mundial.

geométricas das praças, aos planos aproximados do atendimento do telefone e dos aparelhos de regulação do transporte, passando pela representação de aparelhos da burocracia soviética. O conflito das representações do divórcio e do casamento no cartório revela o movimento de uma montagem dialética que evoca o dissídio e, em seguida, a aliança, cuja síntese é o nascimento simbolicamente representado por bebês de uma maternidade. Nascimento é a emergência de uma nova vida, representada emblematicamente pelos desígnios modernos da revolução, rompendo o matrimônio com as tradições de um passado estagnado, velho, atrasado, de modo a possibilitar o curso das transformações técnicas, espaciais, urbanísticas.

A dinâmica da cidade soviética é a consolidação de um caminho pautado por superações das condições objetivas de existência. O fluxo moderno requer o movimento acelerado dos processos sociais da cidade socialista. Para tanto, o movimento dos bondes, o ritmo dos elevadores, as estruturas verticalizadas, as redes públicas de comunicação, transporte de ambulância, automóveis do corpo de bombeiros, evidenciam um Dziga Vertov convicto do curso do processo de modernidade. No entanto, a racionalização dos serviços públicos e a transformação dos espaços revelam a peculiaridade da inflexão socialista. O cineasta enfatiza o retorno efetivo e substantivo dos serviços e das intervenções para o usufruto do próprio cidadão soviético. O Estado é um servidor. Para Ribeiro (2006), a cidade construída por Dziga Vertov é apresentada como uma entidade, sugerindo um conceito de cidade soviética moderna.

Nesse sentido, Dziga Vertov idealiza a perfeição da funcionalidade de uma cidade soviética. Nada mais construtivista. Um emblema de comprometimento com a realidade que se estabelece. O fato de ser em Odessa é um mero detalhe, até porque Kiev e Moscou também estão presentes. “Sob seu comando e sempre que você desejar, uma chuva poderá cair” (VERTOV, 2009, p.95). Vertov quando revela o processo de montagem na película, exprime o domínio cinematográfico em que os eventos são plenamente controláveis, justapostos e articulados. A orgânica cidade se impõe como um panfleto, apesar da evidência objetiva das tomadas. Ademais, quem não vislumbra a cidade por esse olhar direcionado pela câmera está imerso nas nebulosas percepções do limitado olho humano. Nesse momento, mais uma vez Dziga Vertov evoca o poder de perscrutação do *cine-olho* em apontar a excelência de uma cidade entusiasmada com o processo de modernidade socialista. O olho humano, por sua vez, não consegue perceber a velocidade das manifestações sociais na cidade.

3.2.2 A constituição de um novo homem moderno e revolucionário

O *cine-olho* desvela as contradições de uma cidade ainda influenciada pelos desvios burgueses da NEP. Com efeito, tal qual evidenciado em *A Sexta Parte do Mundo*, Vertov explora a potencialidade que a autonomia moderna lhe concede, ilustrando o conflito presente entre trabalhadores convictos da situação revolucionária e *nepmen* preocupados com a beleza pessoal. Enquanto o trabalhador e a trabalhadora movimentam-se pela coletividade na construção civil e no desenvolvimento da cidade, burgueses mergulham numa atmosfera solipsista de consolidação do seu “eu” individual, cada vez mais execrado em nome da supressão objetiva da NEP (PERNISA JUNIOR, LEAL E ALVARENGA, 2009) e da política oficial de um novo modelo de cidadão adequado com a nova conjuntura.

Os anos da NEP eram vistos, por alguns setores do partido, como marcados por concessões excessivas à lógica burguesa. No final dos anos 20, com Stálin confortavelmente instalado no poder, inicia-se um período de desconstrução da herança da NEP – e o filme *Um homem com uma câmera* tem números passagens que ilustram essas questões conjunturais da política interna soviética (vide os planos mostrando as oposições sistemáticas entre mulheres aburguesadas em salões de beleza e operárias em duro labor (IDEM, 2009, p. 58-59).

A síntese dessa aceleração de planos para cujo conflito revela as contradições sociais do processo revolucionário é a emergência do herói coletivo: o proletariado. Não é o proletariado do capital, muito pelo contrário, é o trabalhador debruçado na dinâmica da ditadura do proletariado, para a qual o desenvolvimento das forças produtivas é o impulso necessário para a transformação das bases de produção. De maneira que se forja um padrão de organização do trabalho condizente ideologicamente com o regime, mas que na essência carrega a carga opressiva dos princípios de organização do trabalho do capital. Lênin, em certa medida, era um entusiasta do taylorismo³⁹ em virtude da concentração racional da produção, o que acarretava em demasiada produtividade. O regime necessitava de um modelo de organização racional do trabalho que disciplinasse o trabalhador dentro e fora da fábrica no sentido de oferecer ao processo revolucionário um homem soviético remodelado.

Dziga Vertov representa esse novo homem soviético com extrema habilidade na consecução de suas tarefas. A extrema velocidade na embalagem do cigarro, da operação da máquina de costura, na condução dos automóveis e também no registro de tomadas pelo operador de câmera, revela a nova condição do homem soviético em sociedade. A fábrica

³⁹ Ver cap.1

reverbera a verdadeira dinâmica moderna de organização do trabalho, na qual o homem utiliza perfeitamente as máquinas numa severa divisão social do trabalho. A máquina permite ao homem manipular espaços, desenvolver sistemas tecnológicos num movimento perpétuo, contínuo e abrupto de transformação racional das estruturas materiais. O cineasta atinge o ápice da velocidade e os planos são justapostos, evocando a confluência entre homem e máquina, o paroxismo da relação construtivista de funcionalidade das máquinas associadas ao trabalhador revolucionário.



Trabalhadoras e tecnologias de comunicação

Em consonância com a visão marxista da classe proletária como aquela que tem a chave do futuro e com a proposta do regime – cuja associação entre modernidade e maquinização industrial foi uma constante -, um trabalho é ainda mais importante que os outros: o do trabalhador das indústrias. A realidade soviética do final dos anos 20 e da década de 30 demonstra que a glorificação das máquinas foi uma política de Estado (IDEM, 2009, p. 63).

O trabalhador revolucionário é efetivamente apresentado como o cidadão que absorve os fluxos da modernidade no sentido de provocar novas relações de sociabilidade e uma nova mentalidade acerca do trabalho, dos espaços sociais e da vida cotidiana. Ou seja, um homem moderno, socialista e condicionado a um novo modo de vida. Dziga Vertov demonstra que o trabalho é somente mais um aspecto da vida de um cidadão que possui outras preocupações, a saber, os momentos de descanso propiciados pela ausência de jornadas excessivas de trabalho e os cuidados com a saúde. Com efeito, o cineasta destaca a peculiaridade estrutural do viés socialista de negligenciar imageticamente o sobretabalho em nome de idílicas conformações societais ao modo de vida soviético. Deste modo, o trabalhador doravante contribuirá para a consolidação do sistema socialista de produção e utilizará perfeitamente o seu tempo livre nos cuidados pessoais, em praias, cinemas e ginástica.

O novo homem soviético, à revelia dos vícios do outrora sistema imperial, inquieta-se na manutenção de um corpo saudável. O sentido de declaração de uma suposta superioridade soviética ganha ressonância numa película, cuja voz é incisiva na composição ideológica de

planos que representam a perfeição no movimento dos corpos no espaço. O duro e inexorável trabalhador soviético submete-se a beleza quase pictórica de movimentos sensíveis em planos abertos de esportes olímpicos modernos. A perfeição soviética nos esportes assemelha-se a perfeição do movimento das máquinas. O cineasta atribui à máquina a reprodução de movimentos sensíveis por atletas do salto com vara, salto em altura, vôlei, corridas com obstáculos, arremessos de peso, saltos ornamentais, futebol, basquete.

O culto ao corpo esportivo emerge das condições propiciadas pelo capitalismo avançado, ou seja, um aspecto eminentemente moderno. Inclusive motivou os regimes nazistas e fascistas a sustentá-lo com demasiada força simbólica, de forma a se tornar objeto cinematográfico por excelência. *Olympia (1938)* de Leni Riefenstahl, por exemplo, exprime movimentos precisos dos corpos em ocasião das olimpíadas de 1936 numa clara referência a uma suposta superioridade nazista nos esportes. Logo, o “novo homem” soviético condicionado a preservação do corpo, teria determinações características e repetidoras de antípodas fascistas e capitalistas. O cuidado com o corpo seguia imposições ideológicas condizentes com a cartilha do capital, perfeitamente transformada para o contexto soviético.

O *cine-olho* é responsável por diminuir a velocidade das tomadas permitindo ao espectador apreender com precisão as coordenadas do movimento. A câmera como um *panóptico* controla as reações dos atletas e do público entusiasmados com o desempenho soviético nos esportes, bem como explora os espaços onde se desenvolve esportes de alto desempenho e os incomensuráveis esforços de atletas amadores. Dos atletas, o foco passa a ser direcionado especificamente aos instrumentos desenvolvidos para dar sentido aos diversos esportes. O lento giro indeterminado da bola ao ar manifesta o resultado da descoberta de um objeto que preenche as necessidades de várias práticas desportivas, de modo que o foco reflexivo da câmera determina a importância da descoberta de instrumentos modernos para uma suposta consolidação da superioridade soviética nos esportes.

No entanto, o contraponto se estabelece no curso de uma montagem dialética. Resquícios dos hábitos imperiais emergem sob os olhares de julgo do cinema proletário. A câmera em panorâmica percebe a reprodução do modo de vida que destoa das novas práticas de preservação do corpo, adentrando em uma das cervejarias de Odessa. Pessoas se embebedam, a câmera cambaleia e o piloto-kinok é justaposto no interior de um copo de cerveja. Sugere que os grilhões do álcool aprisionam a consciência do cidadão soviético. Entendido pelo regime como um elemento contra-revolucionário para o qual se deve combater, Dziga Vertov evidencia, por outro lado, um aspecto em que o regime não se

movimenta com a força necessária para suprimir. Ou seja, o discurso oficial sobre o novo modo de vida sucumbe diante das necessidades comerciais seculares da Rússia. O cineasta representa, portanto, práticas consideradas deletérias a consolidação da revolução que ainda decorrem de um cambaleante e sóbrio efeito da NEP.

Não é possível efetuar uma análise de *Um homem com uma câmera* sem levar em conta as abordagens conjunturais da vida soviética do final dos anos 20. É naquele momento de consolidação do regime bolchevique que o filme pode ser compreendido tanto como um discurso de louvação ao socialismo quanto como uma crítica aos desvios burgueses – inclusive, aqueles supostamente verificados dentro do próprio país, sobretudo como consequência dos anos da Nova Política Econômica – NEP (PERNISA JUNIOR, LEAL E ALVARENGA, 2009, p. 57-58).

A câmera insinua um novo incômodo quando se depara com o palacete de artigos religiosos. Assim como a bebida alcoólica, a igreja manifesta-se como uma força contra-revolucionária, cujas raízes históricas são enredadas às relações de poder dos czares. A sustentação de estruturas que remontam as tradicionais influências na nova realidade, mobiliza o desvio impaciente da câmera a novos objetos de representação. Eis que surge a imagem de Lênin – tal qual o “quebrador de gelo” em *A Sexta Parte do Mundo* – como a inspiração necessária para a sublevação efetiva de bases anacrônicas que persistem no contexto revolucionário. Lênin é imagetivamente cultuado numa posição transcendental, o que justificaria ideologicamente a substituição das autoridades eclesiásticas por suas imagens.

Nesse contexto, atividades que despertam a autoconsciência revolucionária são evocadas de acordo com novos paradigmas de modo de vida, inclusive princípios delineados teoricamente por Trotsky⁴⁰. Emergem clubes de trabalhadores, nos quais os soviéticos leem jornais, jogam xadrez e adquirem consciência política em atividades lúdicas de destruição de bonecos nazi-fascistas e do desaparecimento de garrafas de cervejas. Desaparecer e não destruir para os cacos da destruição não serem recompostos. Nesse sentido, a imagética moderna de Vertov na película posiciona-se pela “tabula rasa”, a “terra arrasada”, que destitui a força simbólica da “destruição criativa”, na medida em que o novo é o esquecimento por completo das manifestações da tradição, do antigo, do velho.

O paroxismo de novas manifestações sociais e o ápice do experimentalismo acontecem na proporção em que o cinema garante efetivamente a sincronia perfeita entre imagem e som. Dziga Vertov gostaria que a experiência visual ocorresse simultaneamente com a experiência sonora, na qual a dinâmica dos novos acontecimentos fosse apreendida na

⁴⁰ Ver cap. 1.

concretude das suas mais altas determinações. De maneira que a beleza da expressão laboral fosse revelada através de uma sinfonia visual e sonora, possibilitando ao cinema experimentar a verossimilhança das mediações com a sociedade. O cineasta em *Um Homem com uma Câmera* não consegue desenvolver a articulação precisa entre o *cine-olho* e, o seu correlato no som, o *radio-ouvido*⁴¹. Resta apresentar apenas como uma experiência visual, uma representação de possibilidades futuras do cinema.⁴²

Nesse contexto, os planos aludem à invocação de sons pela batida de uma colher em garrafas, talheres e pratos. Um ouvido emerge diante da velocidade das batidas, representando imagetivamente a manifestação do *radio-ouvido*, assim como um olho numa câmera evidenciara durante toda a película os resultados oferecidos pelo *cine-olho*. As composições de provocação dos sons são acompanhadas de planos que exprimem a vida cotidiana com cidadãos soviéticos conversando, dançando e caminhando. Logo, Vertov sugere que os sons produzidos coadunam-se com os sons naturais da dinâmica de vida, cujos ruídos consubstanciam a potencialidade do cinema de tornar-se a síntese do *cine-olho* e *rádio-ouvido*, ou seja, o *rádio-olho*.

Associada a precisão da pretensão cinematográfica de sincronia imagem-som, novas possibilidades materiais e cinematográficas emergem diante dos olhos estupefatos dos espectadores do cinema. A modernidade reserva ao cinema a total independência da câmera ao operador, de forma que Vertov monta um balé de movimentação do tripé e sua câmera com total autonomia ao seu respectivo operador. O piloto-kinok tornar-se-á um engenheiro-kinok. “O futuro verá o engenheiro-kinok que, à distância, irá dirigir os aparelhos” (VERTOV, 1983, p. 257). O balé de movimentação da máquina substituiria todas as formas de sujeição que remetessem a relações do passado, de modo que o cineasta promove a implosão do balé bolshoi enquanto reminiscências das tradições do czar que persistem diante de uma nova realidade. Vertov aposta, portanto, em possibilidades sociais e cinematográficas que - embora as últimas não tenham se confirmado - apontam para perspectivas futuras de transformação das condições objetivas de existência. A velocidade dos fotogramas exprime a aceleração da vida propiciada pelos novos acontecimentos à utilização em larga escala de conquistas da montagem, de forma a intercalar as descobertas da modernidade e do olho da câmera numa totalidade viva e revolucionária.

⁴¹ É a expressão das infundáveis possibilidades de manipulação do som. Dziga Vertov consegue desenvolver o rádio-ouvido através de experiências com o fonógrafo que será objeto de representação do filme “Entusiasmo”.

⁴² Tendo em vista que o som foi projetado em 1996, não levaremos em consideração nesse momento a alusiva correlação sonora entre os sons produzidos e a imagem.



Balé Bolshoi

Vertov aponta para um híbrido entre cinema e sociedade, cujas decisões políticas tomadas ressoam concomitantemente nas suas manifestações. O cinema, mediante o pressuposto do *cinema-verdade*, revela a objetividade da vida social desprovida de roteiros e encenações. Para tanto, quaisquer mudanças na estrutura social é passível de mediação pela *forma-câmera*, visto que o indeterminar dos acontecimentos e a *vida ao improviso* são estímulos necessários para apresentar a vida em movimento. No entanto, o cinema não emerge enquanto aparelho fundamental de desvelamento e exposição do real se as condições objetivas de existência estiverem submetidas ao crivo de estruturas de poder que cerceiem as transformações impostas pelos novos tempos. O cineasta, nesse contexto, apresenta através de *Um Homem com uma Câmera* as vicissitudes do desenvolvimento do cinema face a superação de uma realidade pautada na estagnação, na tradição e nos vícios do passado, para uma conjuntura cuja imersão aos fluxos modernos permitem experienciar o movimento de uma nova vida, de uma nova cidade e, por conseguinte, a de novas possibilidades cinematográficas.

3.3 *Entusiasmo*: secularização e racionalização numa sinfonia sonoro-visual

Da diversidade condicionada à grandes extensões continentais da Rússia em *A Sexta Parte do Mundo*, às particularidades dos espaços urbanos em *Um Homem com uma Câmera*, Dziga Vertov representa os desdobramentos do processo revolucionário enquanto transformação de estruturas da produção. Na medida em que o regime opta por um modelo econômico necessário para o desenvolvimento da débil indústria soviética, impulsos modernos se impõem diante de uma realidade pautada em esferas semi-feudais de sustentação política e econômica. No entanto, a modernidade para a qual a URSS é submetida respalda-se

por um discurso oficial que contrapõe o seu modelo à dinâmica do capital, estabelecendo o curso da modernidade socialista.

Elemento com grande força simbólica presente em *A Sexta Parte do Mundo*, a modernidade pelas vias do socialismo concede aos processos sociais de desenvolvimento das forças produtivas um estatuto peculiar de liberdade revolucionária. Dziga Vertov representa as máquinas soviéticas à luz da sua funcionalidade instrumental de fomentação da consolidação do processo revolucionário. O trabalho, por sua vez, é encarado como a atividade de emancipação, instituindo um conflito permanente com a exploração e a luta de classes no contexto capitalista. *A Sexta Parte do Mundo* é um filme produzido durante o andamento do modelo da NEP, cuja importância do ambiente rural é valorizada no que concerne aos tributos para financiar a industrialização soviética. Neste contexto, a película evoca a complexidade das relações de fronteira na URSS, unificando a diversidade, mas evitando a unicidade por ocasião dos conflitos, tensões e contradições potencializadas pelos recuos burgueses da NEP.

O período de produção de *Um Homem com uma Câmera* coincide com o declínio da nova política econômica e, por conseguinte, com o recrudescimento das tensões com o ambiente rural, uma vez que os *kulaks* se revoltam com a política de taxaço aos campos. De maneira que tem ressonância imagética à medida que se esvai o estatuto revolucionário do ambiente rural conferido no filme anterior, passando a ser preterido numa representação cuja transformação urbana torna-se a marca indelével da cidade moderna. Dziga Vertov evidencia a superação de uma cidade que se prepara para a marca de novos tempos para a qual os desígnios das máquinas se sobrepõem às fragilidades inerentes ao humano. Os desvios podem ser remediados mediante a associação direta aos ritmos racionais e precisos de uma máquina moderna.

Entusiamo ou a Sinfonia de Dombass é um filme de 1930/31, no qual se repercute filmicamente a introdução do modelo econômico baseado nos planos quinquenais. Estes possibilitam grandes financiamentos industriais e a desconstrução dos hábitos burgueses atribuídos aos *nepmen*, haja vista o controle excessivo da máquina estatal em aparelhos burocráticos e a imposição das fazendas coletivas que estiolam os poderes dos *kulaks*. Desse modo, da película emerge uma atmosfera de extrema racionalização das condutas sociais, evocando símbolos que potencializam o curso da modernidade na URSS face a superação de instâncias tradicionais de dominação. A revolução é acompanhada por um sistemático

processo de secularização e racionalização, através das quais a forte influência da igreja é desgastada e a consciência do cidadão soviético subleva o poder dos czares.

Entusiasmo segue o curso do desenvolvimento estético desencadeado pelas experimentações de Dziga Vertov. As possibilidades estéticas apresentadas em *Um Homem com uma Câmera* acerca do *rádio-olho* são efetivamente materializadas, produzindo uma experiência visual e sonora original.

Em suas primeiras declarações sobre o cinema sonoro, o cinema do futuro, que ainda nem tinha sido inventado, os 'Kinoks' (atualmente 'Rarioks') definiram assim seu itinerário: do 'Cine-olho' ao 'Rádio-Olho', isto é, ao 'Cine-Olho' audível e radiofônico (VERTOV, 1983, p. 266).

Esse é o caminho estético tomado por Vertov em suas produções, de modo a preparar um terreno adequado para a introdução dessas possibilidades sonoras. Com efeito, a definição dos filmes do cineasta soviético como sinfonias não são aleatórias. Dziga Vertov já desenvolvia o *rádio-ouvido* concomitantemente com as expressões visuais do *cine-olho* e pretendia produzir tecnicamente a sincronia perfeita entre os dois artifícios teórico-metodológicos. Enquanto isso não se efetivava, os filmes aludiam a uma inquietante sonoridade que transmitia uma completa experiência visual do movimento da vida, uma objetividade documental reveladora das inconsistências políticas, um barulho provocante da vigilância dos contornos políticos do regime. Logo, as precedentes sinfonias visuais remetiam suas representações a uma potencialidade sonora em vias de realização. Vertov (1983, p. 266), assim, defendia:

Em *A sexta parte do mundo* (1926), os textos já são substituídos por uma expressão rádio-tema sob forma de contraponto. *O décimo primeiro ano* (1928) foi construído como um filme visível e audível, ou seja, um filme montado para ser visto e também ouvido. *O homem com uma câmera* (1929) foi construído da mesma maneira, isto é, na mesma linha: do 'Cine-Olho' ao 'Rádio-Olho'.

Mostrar as infundáveis possibilidades de manipulação do som enquanto perspectiva do *rádio-ouvido* possibilitou uma expressiva carga experimental em *Entusiasmo*. Garantir a inequívoca articulação com imagens reveladoras da situação revolucionária, por outro lado, permitiu a composição mais livre de representações como leituras particulares das condições sociais de existência, de forma que a *voz* documental passa a ser o resultado da confluência entre a imagem e o som. A *voz* enquanto argumento subjacente à representação sobre o

mundo, portanto, ganha efetiva sonoridade, trazendo novas possibilidades de expressões modernas de autonomia estética.

A dimensão estética do cinema comporta o tratamento criativo de tomadas, nos quais os cortes ditam o ritmo espaço-temporal de uma narrativa. Esse domínio conquistado pela técnica cinematográfica, ao longo do desenvolvimento estético do cinema, comporta a medição entre arte e sociedade a partir da composição de representações filmicas. Dziga Vertov segue o curso do desenvolvimento estético atribuindo aos aspectos significativos de sua montagem uma força simbólica que se impõe à decupagem filmica. Os cortes adquirem complexidade pelo sentido movido pela *teoria dos intervalos*; o *cine-olho* carrega os planos de simbolismo do qual a aparência filmica é um mero instante do acontecer; o *rádio-ouvido* demonstra a potencialidade de subestimados ruídos; e a sua síntese, o *rádio-olho*, supera a habitual diegese das manifestações sociais.

Dziga Vertov posiciona-se sobre o paroxismo das possibilidades cinematográficas, percebendo o potencial da ferramenta em exprimir a complexidade da vida à luz da complexidade da técnica. De modo que possibilita a experiência social de uma dimensão específica da cinematografia face o suposto de autonomia moderna que os construtivistas insistiam em carregar. *Entusiasmo* não só garante a incursão artística de Dziga Vertov em uma estética adequada aos impulsos da modernidade, como também trabalha as conquistas técnicas como protagonistas das suas representações. Afinal são resultados efetivos do processo de modernidade na URSS, valorado exponencialmente pelo cineasta enquanto conquistas revolucionárias. Ou seja, assim como o *cine-olho* é objeto simbólico de representação em *Um Homem com uma câmera*, o *rádio-ouvido* é simbolicamente representado em *Entusiasmo* enquanto expressiva função metalingüística.

Acreditamos ser nosso dever não apenas fazer filmes de grande consumo, mas também, de vez em quando, filmes que originem filmes. Estes filmes deixam uma marca, tanto em nós como nos outros. São a garantia indispensável de vitórias futuras (VERTOV, 1981, p. 56).

Seguindo esse propósito configuram-se as primeiras representações no filme. Uma mulher soviética aparece portando um fonógrafo. À medida que ela introduz o fone ao ouvido ocorrem experiências significativas provocadas pelos sons produzidos pelo aparelho. Vertov acredita nos sentidos produzidos pela reação suscitada entre a correlação de ruídos e músicas disformes. Assim, essa mulher apreende o complexo de relações sociais e políticas através das sensações provocadas pelos sons do fonógrafo.

Segundo Sadoul (1973), Vertov fica encantado no Laboratório do ouvido com a funcionalidade do fonógrafo de gravar, registrar e reproduzir todos os tipos de sons, tais como: serras mecânicas, torrentes, máquinas em movimento e conversações. De maneira que o fonógrafo torna-se objeto emblemático de representação dos efeitos do *rádio-ouvido* em *Entusiasmo*.

3.3.1 Metáfora do czarismo: alienação e sujeição aos ditames da tradição

Tanto quanto em *Um Homem com uma Câmera*, no qual as deficiências do olho humano são sanadas pela exposição dos efeitos do *cine-olho* numa tela de cinema, em *Entusiasmo* as fragilidades do ouvido humano são remediadas pela ação do *rádio-ouvido* num fonógrafo. Dziga Vertov insiste na perfeição construtivista das máquinas em oferecer a essência do real a partir de sensações desveladoras de imagens e sons. O som do fonógrafo é o som do trabalho, no qual ruídos de fábricas e batidas de pedras ganham correspondência face ao interesse da mulher pelas vibrações do significativo barulho. Um plano detalhe enfatiza o ouvido e o fonógrafo, desdobrando a imersão aos processos modernos de relação homem-máquina, cuja sensação evoca o trabalho enquanto atividade revolucionária.



A Soviética e o fonógrafo

No entanto, o contraponto se estabelece e as marcas de tensão ganham contornos sonoros e imagéticos. O som de um sino de igreja evidencia a sujeição social aos ditames eclesiásticos. A tradição é potencializada por uma representação de uma coroa, manifestando as inextricáveis relações entre o império e a igreja. Imprecisão e morbidez sonoras de reconstituição do período imperial coadunam-se com a desaceleração do movimento entre as imagens produzidas em *Um Homem com uma Câmera*. Essa articulação é fundamental para a compreensão dos desvios contra-revolucionários operados pela tradição ainda arraigados nos hábitos soviéticos. Como já visto, a diversidade religiosa, representada em *A Sexta parte do*

Mundo, impediria um aprofundamento da dinâmica da revolução e, por conseguinte, retardaria a progressão da modernidade.

Os planos operam com mais solidez a contradição entre os ruídos que refletem a ideológica liberdade do trabalho soviético e o parasitismo czarista. O conflito entre o moderno e o tradicional ganha força através da confluência de imagens e sons, delimitando uma inflexão precisa e encadeada na qual os ruídos alusivos ao trabalho refletem o desenvolvimento das forças produtivas, ao passo que os sons de sinos e símbolos clericais/czaristas refiguram a manifestação do poder imperial. Assim como nos filmes precedentes, a modernidade socialista afirma-se através de embates significativos contra a modernidade capitalista – através do esforço imagético de estabelecimento de distinções e fronteiras claras e precisas – e, sobretudo, contra o retrógrado regime dos czares.

Nesse contexto, a luta contra as estruturas de sustentação do outrora poder imperial torna-se uma constante nos três filmes trabalhados. A religião arrefece o sentimento que fomenta a sangria revolucionária. Mas a posição do regime soviético era mais pragmática, ou seja, de devassar uma instituição que auxiliava na manutenção na base do poder imperial. Dziga Vertov e os construtivistas optam por destacar o processo de dominação em que a igreja provoca um estranhamento dos processos sociais caros à sua existência⁴³. De tal maneira que a película representa o Cristo de costas, isto é, distante das necessidades dos russos. O alheamento conduziria as pessoas a sujeitarem-se à dominação da igreja que se estende aos arcaicos modelos de poder dos czares. As pessoas rezam e se benzem diante de imagens imponentes de igrejas dispostas em *contra-plongé*.



Imponentes igrejas no Império

A entrada na igreja é acompanhada por sons distorcidos e ruídos disformes de sons da missa. Aparece o ouvido de um homem. Com efeito, Vertov utiliza-se dos mesmos artifícios

⁴³ Obviamente que destacar um fragmento do processo de alienação à luz de representações formalistas, simbólicas e metafóricas incomodava os adeptos burocratas do regime. A autonomia estética dos construtivistas não era bem aceita pelos stalinistas. O “realismo socialista” se estabelece como corrente oficial que introduz a linguagem de fácil assimilação, tentando sepultar a sobrevivência da corrente construtivista.

estéticos e narrativos de confrontação do *cine-olho* com o olho humano em *Um Homem com uma Câmera*, em razão da presente comparação do ouvido humano e o *rádio-ouvido*. O ouvido humano não possui a capacidade de apreender a totalidade das relações sociais em decorrência das imperfeições fisiológicas e, como tal, está preso aos grilhões da religião. Assim temos a representação de um homem que outrora não descobriu as máquinas devido ao atraso estrutural, mas que, no presente, é impulsionado pela associação homem-máquina em busca da liberdade da modernidade pelas vias do socialismo. O *rádio-ouvido* é sustentado como o elemento de superação e da tomada de consciência que faz com que a mulher do fonógrafo volte a escutar com perfeição.

A pureza dos ruídos e da narração da rádio Leningrado confirma a veia metalingüística de *Entusiasmo*. Em *Um Homem com uma Câmera* o próprio filme é apresentado na tela de cinema. Em *Entusiasmo*, por sua vez, o filme é apresentado via banda sonora de rádio. É a conclusão de uma sinfonia sonora-imagética iniciada pelas experimentações em *A Sexta Parte do Mundo*. O maestro dá início a sinfonia que articula ruídos expressivos com músicas⁴⁴. O *rádio-ouvido* traz clareza aos sons escutados pela mulher do fonógrafo, de forma que a ênfase a seu olho manifesta a possibilidade de visualizar os eventos provocados pela articulação dos sons.

A mulher passa a perceber o estado de alienação na qual o cidadão russo estava submetido no período czarista. A aceleração dos planos intercala o seu olho estupefato com o movimento das pessoas saindo de uma missa, o balanço do sino e da subordinação às imagens eclesiásticas. Desafina-se o som do sino, a câmera perde angulação e as imagens de adoração são articuladas com pessoas que estão embriagadas. O cineasta novamente evoca elementos que desarticulam o processo revolucionário. A bebida e a religião persistem nos filmes de Vertov enquanto aspectos deletérios da constituição de um novo homem convicto das novas necessidades sociais e das demandas da modernidade.

O cineasta manifesta o curso natural da *vida ao improvisado* na medida em que um rapaz em estado de embriaguez pede para não ser filmado. O *cinema-verdade* impõe duras penas para um aspecto social que causa sentimento de vergonha. Outro cidadão dorme no banco tal qual o instante de alheamento em *Um Homem com uma Câmera*. Ruídos que aludem desespero são articulados ao balanço cambaleante da câmera, a igreja e a sofreguidão daqueles que tentam levantá-los. Deste modo, o estado de “inconsciência” contagia a câmera

⁴⁴ Em geral, Vertov utilizou-se largamente das músicas de Shostakovitch. Como habitualmente ocorreu entre os construtivistas, o músico teve uma relação tensa com o regime, trabalhando em cargos superiores da burocracia, mas financiado esteticamente por um assessor de Trotsky, isto é, uma afronta aos entusiastas de Stálin.

de uma carga dramática que exprime as tensões decorrentes da vida social (AUMONT, 1997). Conforme os planos são correlacionados, a igreja e o império são responsabilizados pelo estado de letargia do cidadão russo, sujeitando-o aos anacrônicos processos de sociabilidade, aos velhos hábitos e modos de vida e, sobretudo, ao estranhamento de aspectos da dominação.

A carga dramática de *Entusiasmo* revela certas similitudes com a associação de cinepoemas em *A Sexta Parte do Mundo*. Não significa, nesse sentido, que se trata da reprodução de dramas teatrais, o que comprometeria a exposição da realidade ao natural do *cinema-verdade*. Muito pelo contrário, a expressão de dramaticidade das tomadas expressa o indeterminar dos acontecimentos que evocam sofrimento. A dramaticidade obstaculiza os impulsos racionais. Tanto nas tomadas que evidenciam a opressão das colônias africanas em *A Sexta Parte do Mundo*, como na sujeição ao aprisionamento conduzido pela vodca, aspectos trágicos relativos aos poemas imagéticos e ao alheamento conduzido pela sinfonia sonoro-visual, sustentam estruturas políticas que não condizem com o processo de transformação revolucionária sob o modelo da modernidade socialista. O plano detalhe nos pés cambaleantes de um cidadão embriagado em *Entusiasmo* sugere instabilidade política e social, da qual somente a revolução pode amainar.



Pés cambaleantes de um cidadão do Império

3.3.2 Introjeção de ícones revolucionários associados à transformação moderna

Eis que a dialética do instante de superação emerge em suas representações. O vapor de uma fábrica com som estridente anuncia a mudança das condições objetivas e uma marcha dos “pioneiros”⁴⁵ apresenta a condição de comprometimento com o novo período. O som estridente do vapor da fábrica evidencia a possibilidade de escutar sons que transmitam impressões imagéticas do processo de superação. Outrossim, o som do vapor se estabelece

⁴⁵ Os “pioneiros” são as crianças no processo revolucionário. Objeto do filme “Cine-Olho” de 1924.

como um contraponto à morbidez sonora dos sinos que anunciavam o poder eclesiástico. De maneira que a superação é conduzida pelas vibrações sonoras do trabalho, permitindo que a mulher do fonógrafo escute com perfeição as suas manifestações.

O corte instantâneo é estabelecido no sentido de demonstrar em que medida as relações sistemáticas de poder entre o império e a igreja acarretam em resignação e passividade. A marcha dos trabalhadores, pelo contrário, envolve uma dimensão do ser histórico e revolucionário. A mulher do fonógrafo abandona o aparelho e se retira em alusão a uma convocação da marcha dos trabalhadores, tendo em vista o papel de vanguarda do *rádio-ouvido* enquanto promotor sonoro da consciência de classe. Com efeito, o discurso condena a igreja e o papa por estarem a serviço do capital. *Entusiasmo* antecipa, assim, recursos do cinema falado, desconstruindo eventuais caminhos de convergência entre socialismo e capitalismo por ocasião do momento de superação, racionalização e secularização.

Tanto em *A Sexta Parte do Mundo* como em *Um Homem com a Câmera*, o inevitável processo de transformação das condições objetivas é permeado por expressões metafóricas que remontam o “lavar” ou a “limpeza”, respectivamente. Em *Entusiasmo*, por sua vez, o momento de superação é pautado pela ocupação massiva de estruturas funcionais do império e da igreja, substituindo símbolos tradicionais por outros que representam a revolução socialista. O processo de secularização e laicização aparecem como resultado da revolução, de modo que se confronta o tradicional, o antigo aos seus substitutos enquanto expoentes do novo, do moderno. Logo, Dziga Vertov explora um processo de “destruição criativa”, no qual os símbolos da revolução passam ideologicamente a figurar como expressões emblemáticas dos tempos modernos.



Estrela Vermelha adorna antigas estruturas imperiais

A racionalização condizente com os impulsos da modernidade no âmbito de uma imagética socialista procura também se desvencilhar da dinâmica de reprodução ampliada do capital. Os conflitos entre planos são recrudescidos à medida que a modernidade socialista é

comparada com as conseqüências do capital ou aos recuos imperiais. Isso fica evidente através da ruptura com os ícones; uma estratégia comum em sua filmografia. Segundo Abramov (1962, p. 63, tradução nossa), “uma superposição de fotogramas destrói um ícone [em *Entusiasmo*] da mesma maneira que em ‘Um homem com uma Câmera’ ele tinha feito no teatro Bolshoi”. Utiliza-se, portanto, efeitos técnicos que perpassam os filmes precedentes no intuito de possibilitar a experiência de novos elementos produzidos coletivamente. Isto é, a revolução como fruto da organização coletiva convergindo com a aspiração moderna de liberdade; o desenvolvimento das forças produtivas identificado com as próprias forças de produção socialista; e, evidentemente, a emergência de símbolos dos novos tempos que substituem emblemas considerados ultrapassados.

Tais convergências são simbolizadas, por exemplo, na ocupação revolucionária dos prédios e instituições que serviam ao czarismo, revelando o uso racional da tomada de consciência revolucionária. O hino da Internacional Comunista preenche o momento de exaltação das massas no momento de capitulação das estruturas eclesiásticas. Uma justaposição de imagens alude queda imperial. Bandeiras vermelhas são distribuídas pelos imponentes prédios em simultaneidade ao confisco de peças da igreja, de forma que a queda da cruz é acompanhada por uma explosão, cujos pilares de sustentação da instituição religiosa são efetivamente destruídos. Com efeito, uma nova ordem se estabelece. Dziga Vertov representa a transição a partir da exposição da transformação produtiva, a significativa imponência das máquinas e um novo homem que renova o compromisso com a revolução, modelado pelos resultados dos planos quinquenais.

A *Teoria dos Intervalos* adquire a excelência da significação com a experimentação do som. O embrionário “eu vejo” em *A Sexta Parte do Mundo* adquire o aporte do “eu ouço” em *Entusiasmo*, de modo que os sentidos produzidos pelos intervalos musicais e imagéticos são sintetizados pelo *rádio-olho* enquanto infindáveis possibilidades de expressões imagético-sonoras. Nesse sentido, o instante de superação e implementação de uma nova ordem transmitem a plenitude da experiência documental de reconstituição das manifestações sociais coletivas, seja dos momentos universais de transformação - habitualmente enquadradas em planos gerais -, seja em momentos particulares de mobilização – em plano conjunto.

A instituição religiosa desaparece na medida em que ícones da revolução ocupam os espaços. A reverência é deslocada para os caracteres revolucionários. Dziga Vertov idealiza um cidadão a serviço do Estado socialista, que internaliza novos ícones condizentes com a situação revolucionária. O novo homem apresentado em *Um homem com uma câmera* que se

deleita com novas possibilidades para além do trabalho, é transformado em *Entusiasmo* num sujeito estritamente comprometido com os rumos da revolução. Inquieta-se essencialmente com a produção, panfletagem, educação das massas, mobilizações, discursos, marchas, a despeito de um homem que se regozijava com o lazer do tempo não retirado pelo sobretrabalho representado pelo filme anterior. Ademais, o modelo econômico que substituíra a NEP necessitava de esforços incomensuráveis para a sua consolidação, o que exigia um cidadão com o foco direcionado para as pautas estabelecidas pelos bolcheviques.

As marchas do komsomol⁴⁶, a inauguração do clube de jovens trabalhadores e as marchas das mulheres, associadas aos pulsantes símbolos revolucionários, sintetizam a emergência de estruturas modernas tais como a rede de transmissão de energia e a revolucionária sala de cinema. Um busto de Lênin é esculpido, de modo a revelar o responsável por tornar o cinema numa arte oficial russa (SADOUL, 1963), propulsor das transformações sociais, políticas e econômicas. Diversos ângulos mostram a modificação de uma estrutura imperial posta, agora, a serviço do cidadão soviético, intercalada com a satisfação das pessoas demonstrada em primeiro plano pelas intervenções no espaço.

A reverência a Lênin fora esculpida, assim como novas modificações estruturais são delineadas através do “plano”. Dziga Vertov representa a maquete dos planos quinquenais, nos quais as cidades soviéticas sofreriam inexoráveis intervenções futuristas, açambarcadas por planejamentos racionais e modernos. O cineasta representa a totalidade da maquete tal qual o ardor funcional dos projetos construtivistas. O “plano” é representado como uma obra de arte revolucionária, portanto, calcado em um movimento similar aos das estruturas arquitetônicas construtivistas, cuja funcionalidade extra-estética consistiria na experiência do modelo socioeconômico vigente no período. O “plano” fora efetivamente materializado, mas não como a execução de um projeto construtivista como Vertov tentou atribuir, e sim como um programa oficial do regime para o qual a relativa autonomia da corrente estética moderna jamais se adequara⁴⁷.

A esteira da maquete apresenta a produção nacional de carros, materiais de construção, ferramentas do trabalho, escadas, trens, tratores – este como uma necessidade premente, inclusive representada em *A Sexta Parte do Mundo* – e o simbólico rádio. Ou seja, materiais importantes para o fluxo das transformações e para desenvolvimento das forças produtivas

⁴⁶ Juventude revolucionária.

⁴⁷ Dificilmente os projetos arquitetônicos considerados construtivistas eram executados na sua plenitude, sobretudo pela perseguição do regime. Um exemplo emblemático é o *Monumento à Terceira Internacional* de Tátlin que seria projetado para abrigar a sede da Internacional Comunista.

russas. Nesse contexto, a exposição do rádio converge com a manifestação sonora desencadeada pelo *rádio-ouvido*, o qual cria uma música através da junção de ruídos concernentes a passagem de vagões em trilhos, sirenes e batidas de martelos. A síntese da montagem dialética é representada pela chegada dos trabalhadores nas fábricas acompanhada das vibrações sonoras relativas aos sons da *Internacional*.

O trabalho associado à atividade revolucionária passa a conduzir as representações em *Entusiasmo*. O cineasta articula o ideológico entusiasmo do cidadão com a sinfonia de Dombass – expressão sonora de ruídos relativa ao trabalho fundida com a orquestra construtivista -, justificando a dimensão sonoro-imagética de alcance aos pressupostos do *rádio-olho*. O paroxismo dessas possibilidades técnicas e estéticas é atingido pela expressão do trabalho sustentado pelo discurso, seja nas reuniões de cúpula ou nas atividades de classe dos operários. Nesse sentido, Vertov traz uma nova dimensão para as representações sobre a dinâmica revolucionária, na qual a expressão imagética da oratória em espaços distintos explora a evidência do processo de consciência de classe. É o embrionário cinema falado convergindo para o *entusiasmo* da consciência classista no bojo das relações sociais modernas.

O discurso eleva o tom às condicionantes dos planos quinquenais. Trabalhadores se dirigem as fábricas e representantes do partido se acomodam em suas reuniões. A intercalação dos planos revela, por outro lado, o esvaziamento da reciprocidade das ações, fortalecendo a unilateralidade das decisões oficiais. Um instante de tensão ressoa em representações sobre as quais os trabalhadores são destituídos da participação efetiva de decisões que diretamente lhes interessam. A contradição é imediatamente evocada por um fosso institucional e burocrático que separa os trabalhadores do regime, isto é, um emblema que também se estende para o distanciamento objetivo dos construtivistas (operários da arte) para com o regime. De forma que, o eminente discurso ocorre numa dimensão distinta do local de efervescência da prática revolucionária de produção. Esta é manifestada pela íntima colaboração entre as máquinas e os trabalhadores, cuja abnegação é a referência para suprir as necessidades e demandas reais da produção.

Em determinado momento constata-se que “não havia mais carvão”, e isto recai sobre o trabalho do novo homem soviético. Dziga Vertov evidencia o papel do operário soviético diante da escassez de materiais que fomentam o desenvolvimento industrial. A tensão se estabelece. O efeito sonoro do curto circuito sugere instabilidade e as máquinas param de funcionar em virtude da ausência de carvão. Não obstante a estagnação, o “monumento ao

homem revolucionário” erige uma nova condição do homem soviético em sociedade, de modo a modificar eventuais recuos do processo revolucionário. O trabalhador soviético é novamente responsável em mover os trens, o motor da história, o desenrolar da dinâmica da modernidade convenientemente associada à revolução socialista.

Deste modo, Vertov representa a ação histórica dos trabalhadores no sentido de participar dos destinos da revolução, independente das reuniões exclusivas de cúpula. O instante estético de autonomia se manifesta, sobretudo, por um discurso de um trabalhador que exige a participação coletiva de decisões acerca das demandas revolucionárias: “[...] Todo o Komsomol deve ser mobilizado. Todos os trabalhadores, na verdade. Deve-se garantir que as massas trabalhadoras estejam inclusas nessa empreitada.”

Com efeito, a possibilidade de reproduzir um discurso do trabalhador à luz dos pressupostos experimentais do *rádio-ouvido* evoca um aspecto fundamental do desenvolvimento da sua cinematografia, perfeitamente adequada para o contexto que se apresenta, qual seja: dar voz ao trabalhador. Tanto em *A Sexta Parte do Mundo* quanto em *Um Homem com uma Câmera*, a voz argumentativa é pautada na construção imagética operada pelo cineasta, de modo que o perfil do trabalhador era traçado de acordo com o tratamento criativo da montagem. O desenvolvimento do filme falado permite que o trabalhador expresse a sua leitura das condições sociais de existência e reivindique participação nas deliberações sociais. A voz argumentativa passa a ser compartilhada.

Meu artigo intitulado ‘Kinopravda’ e ‘Radiopravda’, publicado em alguns anos no Pravda, já dizia que o ‘Rádio-Olho’ anularia a distância entre as pessoas, permitiria aos trabalhadores de todo o mundo não apenas se verem, mas ouvirem-se mutuamente (VERTOV, 1983, p. 266).

Logo, Dziga Vertov busca a liberdade de manifestação do trabalhador independente do “locus” de poder, de forma a estabelecer a simetria de instâncias que passam por um momento de transformação na Rússia: o cinema e a sociedade.

O fato é que a representação do trabalhador soviético ou do novo homem soviético em *Entusiasmo* adquire novas nuances quando comparada aos filmes anteriores, inclusive pelo novo modelo de sociedade imposto pelo stalinismo. O treinamento do trabalho ganha ênfase pelos movimentos articulados e a disciplina militarista. O discurso dos trabalhadores denota a necessidade da produção de carvão suprir as necessidades básicas de produção. O movimento preciso dos trabalhadores aparece associado à perfeição dos movimentos coordenados de um trem a vapor. A disciplina e a produtividade delimitam o engajamento e a sujeição ao planejamento industrial em nome do socialismo.



Treinamento de novos operários

Um discurso oficial em *voz over* explicita a condução do olho da câmera para as diversas manifestações do trabalho centradas na necessidade da obtenção de carvão. O abastecimento de carvão para alimentar todo o maquinário soviético desencadeia a aceleração dos planos e da produção enquanto duplo reflexo do desenvolvimento moderno. A conexão entre o *cine-olho* e o *rádio-ouvido* permite sentidos convergentes de uma sinfonia sonoro-imagética; enfim, a síntese *rádio-olho*, cujos intervalos entre planos e ruídos/músicas evocam a experiência da representação indeterminada dos acontecimentos no *cinema-verdade*. Vertov alcança, desse modo, a plenitude da expressão revolucionária da mediação *forma-câmera* concomitantemente ao trabalho enquanto domínio ideológico que visa a consolidação do processo revolucionário.

De maneira que o *rádio-ouvido* exprime adequadamente a sincronia entre sons e imagens através da expressão do trabalho. O trabalhador é representado numa condição de total comprometimento com os planos quinquenais, preterindo qualquer situação material ocorrida no que tange a luta de classes. Ao contrário da desvinculação da dinâmica revolucionária dos propósitos da NEP⁴⁸ em *A Sexta Parte do Mundo* e em *Um Homem com uma Câmera*, o novo modelo econômico stalinista é evidenciado como uma etapa revolucionária, uma obstinação diante de necessidades reais de desenvolvimento industrial. Com efeito, a representação da efetiva produção de carvão se associa com a intensidade do funcionamento de estruturas modernas, seja pelos trilhos, pelas caldeiras ou por desconumais cabos de aço.

O trabalhador está imerso num estado abrupto de periculosidade. O achatamento do metal e a condução do carvão impõem riscos iminentes. No entanto, os incentivos oficiais contemporizam a situação através da *voz over* da plenária à medida que o promove a condição

⁴⁸ Nos artigos e manifestos de Vertov muitas citações negativas ao modelo da NEP foram encontradas, ao passo que referências aos planos quinquenais só aparecem no que diz respeito às perseguições sofridas pelos construtivistas através do órgão burocrático e censor *Tcheckás*.

de um operário corajoso e herói. Vertov exprime a premência e o conflito em situações complexas para as quais os trabalhadores são submetidos. A produtividade, a disciplina e a racionalidade diante de um contexto de impulso real do desenvolvimento das forças produtivas evidenciam a composição cinematográfica da organização do trabalho Stakhanovista. A exigência de um novo homem em novas condutas sociais atinge o paroxismo das suas possibilidades, superando as representações dos filmes que o precederam.

Segundo Aumont (1997), Vertov apresenta em *Entusiasmo* a complexidade do modelo organizacional das relações de trabalho pautada no stakhanovismo, representando um sistema que transcende a racionalidade científica própria do taylorismo, tornando-se um emblema ideológico de substituição da veneração de símbolos tradicionais pela adoração plena de signos revolucionários. O trabalhador manifesta essa adoração pela incursão avassaladora nos ambientes insalubres das fábricas soviéticas, de maneira que o encadeamento fílmico até o presente aprofundamento das relações trabalhistas centra-se na ideológica introjeção de ícones subjacentes à revolução. Logo, a socialização das massas conduziria a uma dinâmica de trabalho e de sociabilidade condizentes com as necessidades produtivas do regime.

O que contém a idéia do Stakhanovismo? Pelo menos três componentes: abnegação no trabalho, que é difícil aceitar por ser forçado; amor pela quantidade, especialmente pela quantidade excedente; aceitação de uma disciplina de ferro, *perinde ac cadaver*⁴⁹ (e frequentemente, *usque ad cadáver*⁵⁰). Vários episódios da película destinam-se a ilustrar, as vezes literalmente, tais ou quais destes traços (AUMONT, 1997, p. 51-52, tradução nossa).

A contrapartida explanada pela composição de um novo homem soviético unguado pelas hostes stakhanovistas é seu poder de mobilização. Embora Vertov represente o trabalhador soviético imerso numa contradição aparente entre a verticalização burocrática do regime e a necessidade de enfrentar os desafios impostos pelo sistema, o operário é consciente das intempéries revolucionárias e do papel histórico de construção do socialismo. A vitória da consecução do I Plano Quinquenal é fundamentada em planos que homenageiam a atividade dos trabalhadores nos espaços de trabalho e sociabilidade. A máquina, por seu turno, é reverenciada como um elemento de sustentação da virada de um homem - outrora sujeito ao estranhamento por processos sociais calcados na tradição - consciente das dificuldades evidentes de consolidação de uma modernidade socialista. Com efeito, o cineasta articula a sonoridade expressiva da atividade do trabalho com os ruídos das máquinas, de modo que

⁴⁹ Latim que designa “como carcaça”.

⁵⁰ “A carcaça” em latim

diversas tecnologias da indústria soviética são evocadas como resultado da mobilização do trabalhador na produção do carvão.

O processo de desenvolvimento das forças produtivas russas é apresentado filmicamente como resultado gradativo do esforço incomensurável dos trabalhadores em aliança inalienável com as máquinas. O movimento de fotogramas promove o protagonismo homem/máquina permeado por uma sinfonia intensa entre as manifestações imagéticas e a sensibilidade sonora. O operário alcança a meta necessária de viabilizar o plano. A plenária do partido passa a exaltar os resultados do comprometimento do trabalhador. Dombass resgata o movimento. A cidade adquire o dinamismo encontrado em Odessa em *Um Homem com uma Câmera*, de forma a reverberar o orgânico funcionamento de estruturas modernas com a ação de um “[...] homem elétrico perfeito” (VERTOV, 1983, p. 249). Um trem percorre os trilhos num plano cuja profundidade de campo evoca o horizonte de transformação, ideologicamente sucedida pelas representações de fazendas coletivas (Sovkhozes).

O espaço rural submetido ao novo modelo econômico é representado pelo efusivo trabalho da cooperativa de camponeses (Kolkhozes) na produção local. Um grupo de mulheres recolhe palha com o *rádio-ouvido* exprimindo a simbiose dos seus cânticos com a intensa atividade. Em seguida, camponeses utilizam tratores para a manipulação da terra com grande força expressiva. “Vertov filma as máquinas com tanto entusiasmo porque eram máquinas soviéticas, operados por trabalhadores soviéticos (ABRAMOV, 1962, p. 63, tradução nossa). Assim como em *A Sexta Parte do Mundo*, *Entusiasmo* opera uma sinfonia imagética na qual a máquina adquire grande significação no âmbito do contexto revolucionário. A sonoridade absoluta do seu funcionamento evidencia o espaço rural seguindo o curso do processo de modernidade, traduzido numa transformação socialista dos meios de produção.

Os velhos meios de trabalho, a exemplo das ferramentas de trabalho com a terra, são substituídos por novos meios. O tradicional novamente é subsumido por um moderno, o qual é enunciado como decorrente das transformações no campo onde se restabelece as relações entre o regime e os camponeses. Ideologicamente invoca-se uma brigada de camponeses de Dombass para os trabalhos. A chamada assemelha-se a um exercício militar, estimulada por um líder camponês do alto de um palco que discursa em torno das metas, da produtividade e da disciplina. Isto é, Vertov representa a adoção da organização racional do trabalho no ambiente rural sob as bases *Stakhanovistas*, de modo que os camponeses possam ser considerados operários rurais.

Com efeito, a marcha apreende a totalidade das relações de trabalho na URSS enquanto entusiasmo do resgate da harmonia urbano-rural para a consolidação do processo revolucionário. A foice e o martelo são reunidos numa simbologia imediata da superação das condições outrora hegemônicas. O entusiasmo restabelece a harmonia do rural com o curso da modernidade na medida em que evoca a mecanização do campo e o surgimento de novas relações de trabalho. O acordeom – apenas imagético em *Um homem com uma Câmera* – reverbera a materialização do *rádio-olho* para a consecução revolucionária condizente ao cinema. Desse modo, a confluência cinema e sociedade acelera as composições em tomadas paralelas de comemoração do instante revolucionário à luz da funcionalidade da experiência do trabalho. A montagem paralela entre o campo e a cidade é evidenciada pelo ritmo de uma sinfonia que estabelece a plenitude da relação transformadora da díade rural/urbano.

Entusiasmo ou a Sinfonia de Dombass é uma película que pela nomenclatura materializa a perspectiva experimentalista de concretude visual e audível. Revela a efervescência ideológica de construção revolucionária pautada num momento específico do estimulado desenvolvimento das forças produtivas através da confluência do olho da câmera com as vibrações radiofônicas. O resultado é a sinfonia *rádio-olho*, cuja composição desvela a base de processos e relações modernas. O novo moderno é representado pela transformação social operada pelo socialismo, no qual princípios de secularização e racionalização das condutas se sobrepõem às tradicionais e antigas relações sustentadas pelo poder imperial e eclesiástico. A alienação promovida pelo sistema czarista é superada pela consciência revolucionária. A representação da tomada de consciência evoca a dinâmica transformadora de uma sociedade que trilha os caminhos do socialismo e, como tal, exprime a excelência das determinações da modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade é um processo que implica em modificações estruturais significativas no meio social. O desenvolvimento das forças produtivas incorre numa crescente sistematização, normatização e racionalização das condições objetivas de existência, de modo que necessidades e demandas sociais são criadas conforme o ritmo de transformação. Exige-se o uso da razão e de novas formas de convivência e sociabilidade, em detrimento de tradicionais convenções. Problematizam-se questões relativas ao tempo e espaço na medida em que se acelera o ritmo dos acontecimentos e estreitam-se os espaços. Organiza-se um novo trabalhador ideologicamente projetado à luz de princípios de liberdade, cuja responsabilidade impõe uma gradativa divisão social do trabalho, a venda da força de trabalho e a exigência de aumento da produtividade em convergência ao usufruto de novas tecnologias na produção.

Vertov apreendeu a dinâmica da modernidade a partir de uma leitura específica que contraria a noção associada à reprodução ampliada do capital. Tendo em vista que o regime bolchevique visou implantar uma “modernidade socialista” no sentido de desenvolver pontuais relações capitalistas face a uma economia planificada e um discurso ideologicamente projetado, Dziga Vertov representa a modernidade pelas vias do socialismo, associando politicamente transformações modernas às inovações revolucionárias. De maneira que revolução e modernidade seriam etimologicamente agregadas por uma estética cinematográfica cuja montagem possibilita a transmissão de argumentos precisos sobre determinados momentos históricos.

Esse aspecto é significativo nos filmes pesquisados. Em *A Sexta Parte do Mundo*, a voz documental é construída por um cine-poema em que as legendas intercalam-se com as imagens. A legenda exprime o sentido manifesto nos intervalos cinematográficos numa película que ainda não havia alcançado a potencialidade dos recursos sonoros. O *cine-olho* é embrionário, de forma a apresentar a constituição do “eu vejo” em planos curtos expressivos, porém coordenados por legendas que transmitem os seus significados, materializando a formação da *Teoria dos Intervalos*.

Nesse quesito, a perspectiva em *Um Homem com uma Câmera* concentra-se em argumentos pautados no desenvolvimento do *cine-olho*. O desvelamento do real é sistematizado sem a presença significativa das legendas, de modo que os sentidos são

produzidos conforme o choque substancial entre os planos. O som orquestrado extra-diegético já evidencia uma película preparada para uma posterior articulação imagético-sonora. O *rádio-ouvido* é apresentado como uma possibilidade pela representação introspectiva da orquestra e a ulterior exibição de uma “orelha” que designa a abertura do cinema às condicionantes sonoras. *Um Homem com uma Câmera* atrela os pressupostos estéticos à sua representação objetiva no interior da película.

Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass manifesta a voz documental à luz da efetiva realização imagético-sonora. O *rádio-ouvido* é apresentado como uma esfera em que a produção sonora provoca sensações despertadas pelas condições materiais de existência. Sons e imagens articulados explicitam o desenvolvimento estético da síntese *rádio-olho*, conduzindo a película ao favorecimento de uma espécie de compartilhamento da voz documental entre o domínio do cineasta e o discurso dos trabalhadores.

Nesse contexto, o argumento acerca do mundo histórico nas películas acontece mediante a realização experimental da organização de pedaços filmados. Estética e modernidade estão imbricadas num ritmo reciprocamente condizente com aspectos de transformação da arte e da sociedade. Cada filme evoca o resultado do desenvolvimento interno de sua cinematografia, evidenciando a perspectiva peculiar acerca das modificações impostas pelos novos tempos como determinações das condições históricas desencadeadas pela revolução socialista. Entrementes, a materialização modernista do suposto de autonomia revela também contradições do processo revolucionário.

Em *A Sexta Parte do Mundo* a dinâmica de independência formal e temática dos condicionantes do regime é revelada pela resistência a Nova Política Econômica. Uma natureza intacta devido ao respeito pela diversidade natural atribuída à revolução socialista é pontualmente interrompida com a venda de peles de animais aos países capitalistas. A NEP desperta a veia crítica Construtivista. Em *Um Homem com uma Câmera*, por sua vez, as reminiscências de hábitos vinculados ao alcoolismo e aos artigos religiosos são desnudadas à luz de uma lógica contra-revolucionária. É também atribuída a NEP a recorrência de um suposto modo de vida inadequado por ocasião das necessidades de trocas comerciais. Em *Entusiasmo*, a desconstrução da NEP implica numa representação da superação do alcoolismo e da sujeição à religião. No entanto, as contradições do processo revolucionário não desaparecem, uma vez que a distancia entre o trabalhador e as instâncias de poder compromete a ditadura do proletariado.

A despeito de qualquer intenção imperial em impulsionar os fluxos da modernidade - mesmo instrumental -, a evidência imagética dos Construtivistas é a de associação imediata do império czarista aos ditames do atraso russo. Dziga Vertov relaciona estagnação social e convenções da tradição do império com traços inexoráveis de desígnios religiosos. Os filmes apresentam, sobretudo em *Um Homem com uma Câmera e Entusiasmo*, as marcas do estranhamento dos russos diante da dominação imperial, resultantes da subordinação religiosa e da dependência da vodca. A explícita alienação do cidadão – que aparece dormindo no primeiro filme-, adquire carga dramática no segundo, à medida que a câmera absorve a situação premente e cambaleante no tocante a um contexto de crise do modo de vida. De maneira que velhos hábitos podem perfeitamente impedir a formação da consciência revolucionária e, como tal, da realização das pulsões modernas.

A relação entre a modernidade e a revolução é expressa pelo processo de superação. Nos três filmes pesquisados, a destruição de uma antiga ordem é precedida pela construção de uma realidade transformadora. O antigo é associado ao atraso imperial, ao passo que o novo é à emergência da modernidade possibilitada pela revolução. Ademais, se persegue uma espécie de modernidade que se distancie dos paradigmas da modernidade do capital, os quais são representados por princípios expressos de dominação. A superação é representada pela simbologia de limpeza política em *A Sexta Parte do Mundo* e em *Um Homem com uma Câmera; Entusiasmo*, por seu turno, exprime um registro de ocupação de estruturas imperiais e, sobretudo, produz o som estridente que anuncia o começo dos novos tempos.

Novos tempos modernos e novos tempos socialistas são imiscuídos numa dinâmica racional de transformação. Evidencia-se imagetivamente o citado processo de “destruição criativa” conforme novas tecnologias se sobrepõem aos malfadados instrumentos tradicionais. A relação histórica entre o rural e o urbano ainda em vigência pelos efeitos da NEP em *A Sexta Parte do Mundo*, permite visualizar o ritmo das máquinas urbanas em consonância aos movimentos dos tratores no ambiente rural, ambos vinculados à revolução, diferentemente da exploração atribuída às máquinas do capital. O orgânico ambiente urbano da cidade revolucionária de Odessa em *Um Homem com uma Câmera* torna-se manifesto com o desfile de máquinas para o emprego público das suas potencialidades. *Entusiasmo*, por fim, apresenta o modelo de aperfeiçoamento das tecnologias por intermédio dos “planos quinquenais”, os quais restabelecem o íntimo encadeamento urbano-rural através da consolidação das “fazendas coletivas”.

As condicionantes do tempo e do espaço também são problematizadas, haja vista as possibilidades cinematográficas da sua manipulação pelos artifícios de montagem. A modernidade desencadeia fluxos acelerados que permitem o contato mais aproximado com espaços longínquos. A aceleração do tempo e a aproximação dos espaços é uma marca moderna dos filmes de Vertov. Em *A Sexta Parte do Mundo*, a velocidade dos fotogramas atrelada ao olho mecânico da câmera constrói a unidade na diversidade através do citado exercício de “simultaneísmo unanimista”, coordenando as representações em torno da expressão moderna de compressão tempo/espaço. *Um Homem com uma Câmera*, por seu turno, transforma três cidades – Odessa, Kiev e Moscou – num organismo vivo, múltiplo e de complementaridade, de forma a exprimir a universalidade da transformação socialista na URSS.

As composições imagéticas com dados substanciais à leitura sociológica produziram expressões particulares da classe trabalhadora em cada película pesquisada. A constituição de um “novo homem soviético” - um homem moderno - se manifestava de acordo com as peculiaridades das suas respectivas representações. Em *A Sexta Parte do Mundo* é explícita a distinção imediata entre o trabalhador submetido ao julgo do capital e o operário no socialismo. O primeiro é explorado, escravizado, ao passo que o segundo é representado conforme efetivas disposições modernas de liberdade, de modo que o trabalho é ideologicamente apresentado como uma função emancipadora, seja na cidade ou no campo. Em *Um Homem com uma Câmera*, o operário urbano, consciente da sua potencialidade e convicto do seu papel revolucionário, debruça-se sobre atividades que revelam padrões de organização do trabalho. Por outro lado, as novas condições objetivas permitem um cuidado acentuado com o corpo, tendo em vista a ausência de cargas estafantes de trabalho. Em *Entusiasmo*, por fim, o trabalhador é submetido a uma sistemática de organização racional do trabalho no que tange o novo modelo econômico do regime. Existia uma necessidade de uma intensificação do trabalho que é ideologicamente apresentada, aceitando-se os novos padrões rígidos de produção. A embrionária organização sob moldes tayloristas do filme anterior é subsumida pela veia *stakhanovista* de produção, na qual a produtividade e a disciplina são ritualizadas como uma finalidade revolucionária.

Desse modo, a seleção dos filmes favoreceu uma análise rica e complexa de representações que evocam momentos distintos do processo de revolução e da dinâmica moderna de desenvolvimento das forças produtivas. Estar consciente da concepção teórica acerca das *representações filmicas* permite compreender a leitura do cineasta de momentos

sensíveis e objetivos à luz de princípios ideológicos, comprometimento político (aos bolcheviques) e estético (ao Construtivismo) - que não necessariamente convergiram em absoluto, determinando expressões de autonomia - e situar categoricamente os momentos de decomposição analítica. O critério de fragmentos de análise é inevitavelmente relacionado com o curso dos acontecimentos históricos, de modo que o filme é o ponto de partida numa análise sociológica dessa envergadura.

Com efeito, as correlações e confrontos do domínio estético possibilitaram perceber uma reinterpretação da modernidade pelas vias do socialismo, desconstruindo perspectivas condizentes com a reprodução ampliada do capital. A necessidade de desenvolvimento das forças produtivas no sentido de provocar uma doravante superação de condições capitalistas de produção é encarada filmicamente como um processo que no seu bojo já possui conotações socialistas, representando uma modernidade do capital distinta da modernidade socialista. Esta é a obra racional e consciente da classe operária que trabalha em comunhão profícua com a venerada máquina, a qual, por consequência, está vinculada à dinâmica revolucionária. Dziga Vertov materializa imgeticamente as condições cinematográficas de pertencimento a uma realidade que, por um lado, é pautada por transformações, experimentações e inovações e, por outro, é movida por choques, conflitos e dissonâncias.

Compreender os meandros da estética Construtivista de Dziga Vertov significou desnudar mediações reveladoras da relação arte e sociedade. O foco evidente em torno das questões acerca da modernidade é um aspecto diante da complexidade de elementos que podem ser extraídos de uma estética que se permite compor representações de determinados fragmentos da realidade existente. Deste modo, o presente trabalho procurou contribuir significativamente para os estudos da Sociologia da Arte e, em particular, da Sociologia do Cinema, desvelando a potencialidade atemporal do cinema de provocar questões fundamentais para a imersão sociológica.

REFERÊNCIAS

ABRAMOV, N. P. **DzigaVertov**. Moscou: E. L'Academie des Sciences de L'URSS, 1962.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALBÈRA, François. Le bonimenteur et le magicien. In: ESQUENAZI, Jean-Pierre (org.).

Vertov: l'invention du réel. Metz: L'harmattan, 1997, p. 13-38.

AUMONT, Jaques. Avant-garde de quoi? A propôs de Enthosiasme. In: ESQUENAZI, Jean-Pierre (org.). **Vertov: l'invention du réel**. Metz: L'harmattan, 1997, p. 97-113.

_____. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BALTAZAR, Maria João. Do olhar moderno em O Homem da Câmara de Filmar ao olhar do fotógrafo em BlowUp. In: Comunicação e Cidadania – Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2008, Braga. **Anais eletrônicos...** Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade(Universidade de Minho), 2008. Disponível em:<<http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/article/view/209/228>>. Acesso em: 28 março 2009.

BAZIN, André. **QuêEs El Cine**. Madri: EdicionesRialp, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BETTELHEIM, Charles. **A Luta de Classes na União Soviética**: segundo período: 1923-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

BRASIL, Márcia Paterman. Pertencer ao movimento. **Revista Comum**, [Rio de Janeiro], v.12, n. 28, p. 31-46, jan/jun. 2007. Disponível em:<<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum28/Artigo3.pdf>>. Acesso em: 23 março 2009.

CARROL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão(org.). **Teoria Contemporânea de Cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2005, v.2, cap. 1, p. 69-104.

CASETTI, F.; CHIO, F. **Como Analizar Um Film**. Barcelona: Paidós. 1990.

CASETTI, Francesco. **Les Théories Du cinema depuis 1945**. Paris: Armand Colin. 2008.

COOK, Simon. Our eyes, spinning like propellers: Wheel of life, curve of velocities, and DzigaVertov's Theory of the interval. **October Magazine**, Massachusetts, n. 121, p. 79-91, 2º semestre 2007. Disponível em:

<http://content.epnet.com.ez10.periodicos.capes.gov.br/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=25782907&EbscoContent=dGJyMMTo50SeqLc4v%2BbwOLCmr0mep65SsKi4TbCWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGrIguq7FJuePfgeyx%2BEu3q64A&D=aph>. Acessado em: 23 de abril de 2011

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem – movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FINZI, Roberto. Lênin, Taylor, Stakhanov: o debate sobre a eficiência econômica após Outubro. In: HOBSBAWM, Eric(org.). **História do Marxismo VII: O marxismo na época da terceira internacional: a URSS da construção do socialismo ao stalinismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 137-158.

GOMES, Paulo César da Costa. **Geografia e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GRAMSCI, Antonio. Americanismo e fordismo. In: GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere** (vol. 4). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HABERMAS, Jurgen. **Conhecimento e Interesse**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

_____. **Teoria de laAcción Comunicativa I**. Madri: Taurus, 1981.

_____. **Teoria de laAcción Comunicativa II**. Madri: Taurus, 1987

_____. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

_____. **Técnica e Ciência como Ideologia**. Lisboa: Edições 70, 2009.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Loyola: São Paulo, 2007.

HOBSBAWM, Eric(org.). **História do Marxismo V: o marxismo na época da terceira internacional: A revolução de Outubro/O austromarxismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 227-250.

KRACAUER, Siegfried. **Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle**. Paris : Flammarion, coll. "Bibliothèque des savoirs", 2010.

LUKÁCS, Georg. El film. In: _____. **Estética I: La peculiaridad de lo Estético.. V.4**. Barcelona – Mex: Grijalbo, 1982.

_____. Arte Livreou Arte Dirigida?. In: _____. **Marxismo e Teoria da Literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. São Paulo: MartinsFontes, 1977.
- MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MENDES, Maria Teresa. A máquina perceptiva: uma visão de “o homem da câmara de filmar” de Dziga Vertov. **Revista de Humanidades e Tecnologias**, Portugal, nº2, p.45-49, 2009. Disponível em: <[http://](http://http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/1491)
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rhumanidades/article/view/1491>>. Acesso em 01 Janeiro 2013.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- PERNISA JÚNIOR, Carlos, LEAL, P.R.F., ALVARENGA, N. A. Vertov e as lições para a contemporaneidade – *um homem com uma câmera: um filme didático?* In:). In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). **VERTOV: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 53-72.
- RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. **As Revoluções Russas e o Socialismo Soviético**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- RIBEIRO, José da Silva. Homem da Câmera de filmar: o cinema ou uma história do cotidiano? **Revista Galáxia**, São Paulo, n.11, p. 37-55, jun. 2006. Disponível em: <[http://](http://www.pucsp.br/pos/cos/galaxia/num11/completo/n11cap00.pdf)
www.pucsp.br/pos/cos/galaxia/num11/completo/n11cap00.pdf>. Acesso em: 02 abril 2009.
- SADOUL, G. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Martins, 1963
- _____. **EL CINE DE DZIGA VERTOV**. México: Ediciones Era, 1973, 224 p.
- SAHLINS, Marshall. **A primeira sociedade da afluência**. In.: CARVALHO, Ademar Assis (Org). São Paulo: Ciências Humanas, 1978. p.6-43.
- SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- TRAGTEMBERG, Maurício. **A Revolução Russa**. São Paulo: Fásca Publicações Libertárias, 2007.

TROTSKY, Leon. **Questões do Modo de Vida**. São Paulo: Editora Liga Bolchevique Internacionalista, 2006.

TURVEY, Malcom. Vertov: Between the Organism and the Machine. **October Magazine**, Massachusetts, n. 121, p. 5-18, 2 ° semestre 2007. Disponível em :

<http://content.epnet.com.ez10.periodicos.capes.gov.br/ContentServer.asp?T=P&P=AN&K=25782904&EbscoContent=dGJyMMTo50SeqLc4v%2BbwOLCmr0mep65SsKi4TbCWxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGr1Guq7FJuePfgexy%2BEu3q64A&D=aph>. Acesso em : 23 de abril de 2011.

VERTOV, Dziga. ¿Como empezó todo esto? In: SADOUL, George. **EL CINE DE DZIGA VERTOV**. México: Ediciones Era, 1973, 169-172.

_____. Kinoglaz. In: GRANJA, Vasco. **DZIGA VERTOV**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 48-49.

_____. O amor pelo homem vivo. In: GRANJA, Vasco. **DZIGA VERTOV**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 50-58.

_____. Nós. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 247-251.

_____. Resolução do Conselho dos Três em 10-04-1923. In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 252-259.

_____. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). In: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 263-266.

_____. Da história dos Kinoks (1929). In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). **VERTOV: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 87-94.

_____. Um homem com uma câmera (uma sinfonia visual). In: PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). **VERTOV: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 95-100.

WEISSEL, Erwin. A Internacional Socialista e o debate sobre a socialização. In: HOBBSAWM, Eric(org.). **História do Marxismo V: o marxismo na época da terceira internacional: A revolução de Outubro/O austromarxismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 227-250.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A Sexta Parte do Mundo. Direção: Dziga Vertov. Sovkino, 1926. 1 DVD (55 min), p&b.

Título original: Шестая часть мира.

Um Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. VUKFU, 1929. 1 DVD (68 min),

p&b. Título Original: Chelovek s kinoapparatom.

Entusiasmo ou Sinfonia de Dombass. Direção: Dziga Vertov. Ukrainfilm, 1930/31. 1 DVD

(65 min), p&b. Título Original: Entuziazm: Simfoniya Donbassa.