

O "novo homem soviético" no cinema de Dziga Vertov¹

Bruno Evangelista da Silva*

Antônio da Silva Câmara**

Resumo:

O objeto de estudo deste texto é o filme Entusiasmo de Dziga Vertov e visa compreender o surgimento do cinema documentário e a inovação na linguagem fílmica que este realizou. Neste caso examinamos a perspectiva político-ideológica de Dziga Vertov no filme "Entusiasmo", no qual o "novo homem soviético" é representado. Interessa-nos, sobretudo, compreender como o cineasta construiu essa imagética, utilizando-se de prerrogativas clássicas que serão doravante retomadas pelo cinema verdade. No filme Vertov sustenta que a liberdade do novo homem será condicionada pela supressão das formas de dominação contra-revolucionárias.

Palavras chaves: cinema documentário, cine-olho, novo homem soviético

Résumé :

Le sujet de ce texte est l'analyse du film Ravissement de Dziga Vertov. Ayant pour objectif comprendre l'innovation technique et les changements dans les langages du cinéma opéré pour le cinéma documentaire. Dans ces cas on examine l'approche politique et idéologique de Vertov, dans son film Ravissement, dans lequel il est représenté le « nouvel homme soviétique ». Il nous intéresse, surtout, comprendre comme le cinéaste a construit cette image, en s'utilisant de prérogatives classiques qui désormais seront reprises par le cinéma vérité. À travers le film, Vertov soutient que la liberté du « nouvel homme » sera conditionné par la suppression de formes de domination contre-révolutionnaire.

Mot clé : Cinéma documentaire, ciné-œil, nouvel l'homme soviétique

¹ Texto apresentado originalmente no XXV Simpósio da ANPUH. Sofreu correções com vistas a essa publicação.

* Bacharelado em Ciências Sociais/UFBA. Integrante do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. Bolsista PIBIC FAPESB. Elabora monografia sobre a contribuição de Dziga Vertov para o cinema documentário.

** Doutor Em Sociologia Universidade Paris 7. Professor do Departamento de Sociologia/UFBA. Coordenador do grupo de pesquisa: Representações sociais: arte, ciência e ideologia.

Introdução

O filme foi produzido em um contexto de consolidação do stalinismo na Rússia, em um período de expurgos e execuções da velha guarda da revolução, no qual se operou mudanças sociais e políticas que consolidaram a doutrina do socialismo em só país, em contraposição à revolução socialista em todo o globo terrestre. A renúncia à revolução com caráter internacional, no campo teórico e artístico é acompanhada pelo empobrecimento das concepções que apontavam para a necessidade de uma nova cultura e um novo homem no futuro mundo comunista. Essa última perspectiva pode ser encontrada em Trotski (1979), como crítica à economia capitalista, ao modo de vida e à tradição. Segundo o autor a subordinação da economia às necessidades da sociedade seria o ponto de partida para a liberação da mulher e a educação das crianças num espírito coletivista.

Trotsky imaginava um ser humano no qual a sutileza, a harmonia, a consciência do corpo e a igualdade entre os indivíduos substituiriam definitivamente a grosseria (das classes subalternas), a hipocrisia (das classes dominantes) e a exploração material. Admitia o atraso e até mesmo imobilismo no modo de vida russo e entendia que ele não poderia ser alterado senão por um longo processo de educação. Neste contexto seria necessária uma profunda mudança na base familiar, que não poderia estar mais restrita a interesses econômicos que norteiam o casamento. As relações entre os cônjuges não deveriam pautar-se pelas relações de propriedade e pela troca. Além disso, entendia que a instituição da educação coletiva das crianças seria um valioso ponto de partida para a constituição de um novo modo de vida.

Essa noção de modo de vida e o esboço de um novo ser humano, também defendido por Lukács (1920) no contexto histórico da Hungria, sofrerão profundas modificações na versão stalinista que fixará parâmetros de uma ideologia do homem novo, representado pelo trabalhador auto-submetido a jornadas de trabalho estafantes; pelo soldado combatente dos contra-revolucionários, visto como um libertador; e pelo ativista revolucionário. (BETEA, 2009). Além disso, o amplo processo educativo é substituído pelos campos de reeducação para os quais eram enviados os dissidentes, os críticos do regime, ou mesmo os inadaptados.

Na arte, o novo homem será representado pelo realismo socialista, impondo-se critérios estéticos únicos a todos os artistas que praticamente são constrangidos a inibir a imaginação em função de revelar os sucessos da revolução, contrapondo o atraso histórico da sociedade russa às conquistas pós-revolucionárias. Tal empobrecimento, fez tabula rasa do próprio conhecimento universal (compreendido aqui na sua contraditoriedade enquanto fruto da história

da luta de classes) e das múltiplas expressões da arte e da cultura. É nesta conjuntura que Vertov produzirá o filme *Entusiasmo*, no qual fixa imagetivamente os parâmetros da crítica ao antigo regime e a saída o novo modo de vida na Rússia. No entanto, através de seu método de montagem, profundamente influenciado pelo construtivismo e pelo futurismo, o filme apresenta uma linguagem artística avançada, incorporando a velocidade da máquina em contraposição aos hábitos do passado. Logo, estamos diante da influência da arte moderna e da celebração do movimento -, com todos os equívocos que hoje podemos apontar a partir da crítica da razão instrumental -, da criação de efeitos visuais que serão definitivamente incorporados ao modo de produzir imagens.

Essa entronização da velocidade, propiciada pelos modernos meios tecnológicos, aparece com bastante força nos manifestos de Marinetti, a exemplo do Manifesto técnico da literatura futurista: “No aeroplano, sentado sobre o cilindro da gasolina, queimado o ventre da cabeça do aviador, senti a inaniade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. (MARINETTI, p.95) Portanto, será da admiração pela revolução tecnológica operada pelo capitalismo, vinculada à ideologia do novo homem, que surgirá a concepção de Vertov de harmonia perfeita entre homem e máquina. De posse dessa síntese o cineasta engaja-se na promoção do socialismo na versão reduzida (socialismo em só país).

Por fim, cabe situar este filme na conjuntura sócio-econômica na qual foi produzido. A União Soviética encontrava-se em pleno curso do segundo plano quinquenal que, segundo Trostki, era a concretização de mais uma guinada do stalinismo; depois de hesitar no avanço da coletivização no campo e do incentivo à industrialização, de modo repentino o stalinismo deliberou acelerar a industrialização e realizar a coletivização forçada, gerando situações caóticas e reações dos camponeses favorecidos por políticas anteriores de fortalecimento da propriedade privada. Nesta situação presume-se o quanto era importante para a direção do Partido mostrar imagens de progresso e de satisfação dos operários e dos camponeses com o momento de desenvolvimento das forças produtivas no país, e será isso, que fará Vertov ao tomar imagens do trabalho, da revolução e de satisfação no campo.

O Entusiasmo situado no quadro do cinema verdade proposto no Manifesto kinoks

O filme *Entusiasmo* deve ser também compreendido no interior da própria obra de Vertov que através da montagem contribui para a construção ideológica da noção de “novo homem soviético”, objetivando conseguir a perfeição do movimento

derivada da unidade homem revolucionário-máquina. Muitas variantes metodológicas serão determinantes para o estudo da sua filmografia e do conteúdo da sua proposta, tais como as noções: cine-olho, cine-verdade, cine-fatos, a teoria dos intervalos e o estudo do movimento; conceitos e definições que se encontram minuciosamente relatados no Manifesto Kinoks. O filme Entusiasmo será tomado como um exemplo de materialização filmica de suas teorias, tendo a montagem um papel imprescindível na estruturação deste “novo homem”, na medida em que nele estão expressas todas as noções que caracterizam a sua perspectiva.

Dziga Vertov nasceu em 1896 na província de Bialisto na Polônia que pertencia à Rússia czarista. Em 1915 abandonou a sua cidade em virtude do início da Primeira Guerra Mundial e estabeleceu-se em Moscou, onde teve seu primeiro contato com a corrente futurista de Marinetti.. Foi neste período que adotou o pseudônimo Dziga Vertov – o seu nome de fato é Denis Kaufman – cujo significado *Dziga* refere-se a uma onomatopéia do girar da manivela de uma câmera, atrelado ao *Vertov* que significa dar voltas em torno de um eixo. Ligado ao movimento futurista e ao construtivismo russo, o cineasta passou a venerar as tecnologias da máquina e suas possibilidades infindáveis, construindo uma metodologia de produção filmica, comprometida com uma ideologia de conscientização do povo soviético em conformidade com as transformações da máquina. Portanto, o vínculo com esses movimentos culturais foi de fundamental importância para a construção de um cinema que visava também a introjeção de valores relacionados à revolução socialista, tornando a máquina um elemento revolucionário destinado a domesticar este “novo homem”.

O Manifesto Kinoks é uma seleção de textos produzidos pelo Conselho dos Três, do qual fazia parte além de Dziga Vertov, seu irmão Mikhail Kaufman e sua esposa Elisabeta Svilova – a mais famosa montadora de toda a história do cinema soviético. Este Manifesto expressa as posições de Vertov sobre a necessidade do cinema adquirir um conteúdo político e vanguardista no período pós revolução, refutando o que ele considerava como banalidades sem fundamento dos filmes romanceados e teatrais. Segundo o próprio Manifesto “[...] o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente”(VERTOV, 1983, p.248). Ou seja, a nova cinematografia pautada no cine-verdade – a representação da realidade ao natural – é a recusa aos elementos artificiais impostos à imagem derivados do teatro e da literatura e utilizados em larga medida nos cinemas comerciais. A nova arte cinematográfica, portanto, deveria se afastar de forças contra-revolucionárias que, além de não mostrarem o real tal como de fato acontece, submeteriam as

massas ao julgo da visão limitada e distorcida do olho humano, conveniente à compreensão totalizante do capital ou de sistemas retrógrados tradicionais.

Nesse sentido, O Manifesto indica que não existe razão em filmar o homem, se o mesmo continuar num estado de lassidão e passividade diante da realidade. O cine-olho enquanto um método de vanguarda revolucionária evidenciará as características intrínsecas à máquina “promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva”(VERTOV, 1983, p. 249). Com efeito, o cine-olho elucida questões relativas ao cotidiano do homem soviético, aproximando homem e máquina, com a pretensão de educar os novos homens na medida em que dá precisão aos movimentos do seu trabalho; para além do olho mecânico da câmera, ele seria um promotor da consciência de classe e criador fundamental do novo homem soviético.

O Manifesto enfatiza a teoria dos intervalos como um elemento preponderante na constituição desse novo homem, uma vez que a utilização do cine-olho exige a construção do filme através do movimento entre as imagens, conduzindo a ação de um impulso visual significativo ao seguinte, de uma imagem, com conteúdo substantivo, a outra. Dessa forma, serão estabelecidas diversas correlações entre planos, enquadramentos e velocidades que possibilitarão ao piloto-kinok uma infinidade de prerrogativas técnicas para a formação de uma unidade complexa no sentido de enviar uma mensagem pelo cine-verdade. Logo, a organização das partes filmadas, através da montagem adquirirão nova unidade, e para isso o eixo dos intervalos seria uma via determinante para a legitimação do novo homem. O piloto-kinok, nesse sentido, é o engenheiro – ou a expressão do novo homem soviético que dirige a câmera de filmar – que além de ajudar a máquina-olho a representar o espaço privilegiado, é concomitantemente beneficiado por esse elemento revolucionário.

A metodologia de Dziga Vertov expressa no Manifesto visa tão somente a construção de uma noção essencial de um ideal revolucionário com a ajuda de técnicas advindas da montagem. A legitimação de um cidadão soviético engajado e trabalhador no imaginário popular, provém da eloquência imagética com a qual o cineasta desenvolveu a sua cinematografia, tendo como parâmetro emblemático o filme Entusiasmo, no qual a sua perspectiva metodológica e ideológica é representada.

Análise do filme Entusiasmo ou Sinfonia de Dumbass

O filme produzido em 1931 representa uma imagética de superação revolucionária que perpassa o cotidiano dos cidadãos soviéticos. Organizado com imagens que mostram simultaneidade e progressão histórica, o que poderíamos formalizar como um primeiro bloco imagético-sonoro, o filme faz o contraponto da antiga Rússia com a modernidade. Inicia-se com uma jovem manipulando um rádio que executa música moderna, seqüenciado por imagens da antiga Rússia: catedral, pessoas benzendo-se diante da imagem do Cristo crucificado; Cristo ressurreto com fiéis ajoelhados a seus pés beijando as chagas do sacrifício. Este conjunto de imagens repete-se sob ângulos diversos, sempre interrompidos pelo retorno à jovem que escuta música moderna. Progressivamente, serão introduzidas novas imagens, agora com os operários bebendo, intercaladas pela religiosidade e pela música escutada pela jovem; em seqüência aparecem imagens de operários bêbados, sempre intercaladas com os demais gêneros de imagens já assinaladas. Esse primeiro bloco do filme aproxima-se do seu final com a introdução de imagens da modernidade industrial: postes de iluminação com close sobre os fios elétricos e a fumaça da produção fabril.

O próximo intervalo do filme conterà uma sucessão de imagens revolucionárias, superpostas às antigas, tomadas dos símbolos eclesiásticos, de modo que veremos: marchas militares, bandeiras, passeatas operárias (homens e mulheres em situações de entusiasmo revolucionário), em contraponto a símbolos da Igreja. O hino da Internacional será constante em todas as manifestações revolucionárias. As situações nas quais aparecem os símbolos religiosos mostram a sua degradação e destruição. Uma das imagens emblemáticas focará sobre uma decoração arquitetônica de uma Igreja com símbolos do catolicismo ortodoxo e, em seguida eles começam a ser apagados da imagem, varridos pela revolução. As imagens da Igreja agora oscilam, fundem-se, mostram declínio. Mas para além da ação puramente simbólica, Vertov mostra a Igreja sendo fisicamente destruída com seus campanários desbastados e dando lugar à bandeira da revolução. Com o povo invadindo os templos religiosos e saqueando o patrimônio levando-o consigo.

Nesta seqüência os símbolos da religião desaparecerão e darão lugar à revolução. Vê-se a partir de agora cada vez mais marchas, passeatas, símbolos revolucionários, ocupando o lugar dos antigos. A cena emblemática deste momento é o da bandeira da revolução encimando uma torre de uma construção do antigo regime, o símbolo aparece cada vez maior em várias tomadas, de modo a afirmar o novo momento. A sucessão de imagens revolucionárias é acompanhada pela alegria do povo com a revolução.

A partir deste momento fílmico, Vertov retoma a temática da modernidade tecnológica, pois se sucedem tomadas de trens, fábricas, chaminés, trilhos, luzes etc. Pouco a pouco se introduz o operário, harmonizado com a máquina (movimentos sincronizados de um grupo de operários operando a máquina) focado em particular na atividade mineradora e na siderurgia. O diretor faz tomadas de um trabalhador quase heróico, que aparentemente entende a necessidade de desenvolver o país e encontra na máquina uma aliada. As imagens do trabalho são intercaladas com a admiração pelas máquinas, exibidas com detalhes, seduzindo o espectador pelo movimento e, sempre por atividades militares (marchas e treinamentos), pelo arrebatamento popular participando das comemorações revolucionárias, por discursos dos líderes, etc.

Encerrando a relação do trabalhador com a máquina introduz-se imagens do campo industrializado, com colheitadeiras e trabalhadores abastecendo a máquina com matéria-prima. A mecanização do campo é acompanhada pela alegria dos camponeses em festas locais aparecendo várias mulheres e alguns homens dançando modas típicas da Rússia. O folclore não é posto como tradicional, mas como prática renovada associada à alegria revolucionária.

A película representa - de acordo com a concepção de Vertov - a Rússia em dois contextos históricos distintos: o mundo pré-revolucionário, lento, supersticioso; e o mundo da máquina e da revolução, ágil e avançado, ou nas suas próprias palavras: "Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito" (VERTOV, 1983, p. 249).

Isto pode ser visto na ênfase de Vertov, em cada uma das partes do filme, ao contraponto do antigo e do tradicional, à vida revigorada pela ação revolucionária. Assim, as primeiras tomadas demonstram um inexorável aspecto religioso em contradição com a modernidade introduzida pela moça que escuta música moderna. A religião aparece como a representação do transe, da contemplação de imagens, das práticas piedosas de reverenciar o Cristo. A velha sociedade aparece como um conjunto de crenças de um povo simples e humilhado. O que se atestará pela seqüência de tomadas dos operários bêbados. Aqui se retrata cidadãos submissos ao aparelho clerical e passivos diante de estruturas tradicionais de dominação. Vertov, assim, ataca um dos pilares da Rússia antiga e ecoa a preocupação dos revolucionários russos com o vício da vodka tão arraigado na sociedade russa. Trata-se, portanto, de superar a virtude religiosa e o vício mundano através da revolução e da modernidade.

Essa realidade é modificada pela representação de trabalhadores soviéticos, os quais se empenham em fazer desaparecer dos templos toda a marca religiosa, transformando suas estruturas em espaços voltados para o fomento da revolução, ocorrendo um processo sistemático de secularização e emprego das estruturas físicas como bases da nova realidade que emergira. Neste contexto emanava o “novo homem soviético” sujeito de sua própria história, na medida em que a revolução teria implicado numa superação dialética das formas tradicionais de opressão, mostrando o caminho a ser percorrido doravante, a saber, o trabalho – tomado agora como forma de libertação – em contraposição aos vícios de outrora, tendo a máquina um papel fundamental nessa transformação. Com efeito, os cidadãos agora aparecem em estado de entusiasmo, justificando o título dado a película. A bandeira soviética, o hino da internacional e o discurso engajado dos trabalhadores vão ditar a tônica nas tomadas subseqüentes, sobretudo quando as máquinas são apresentadas como um recurso auferido pela revolução.

Assim o filme constitui-se em uma representação panfletária do entusiasmo dos cidadãos soviéticos diante da revolução. Um dos elementos mais emblemáticos decorre da tomada paralela na qual o cineasta mostra os dois momentos históricos simultaneamente. A igreja e seus elementos característicos são sujeitos a uma justaposição de planos que distorce a imagem, ao passo que a imagem do período revolucionário é permeada pela agitação política dos trabalhadores soviéticos, ou seja, o cine-olho enquanto uma expressão metodológica cunhada pelo cineasta para designar tudo aquilo que não é visto pelo limitado olho humano, afirma-se através da dicotomização do quadro no sentido de evidenciar a verdade do cine-verdade.

Superada as contradições de classe do período anterior às quais o cidadão estava sujeito, Vertov faz emergir o novo homem soviético movido pelo cântico da Internacional. Um homem ativo e convicto da sua posição na nova realidade que fora instaurada; um trabalhador que apreende os movimentos precisos da máquina no sentido de evocar a própria libertação e conseqüentemente, exprimir o seu comprometimento com a revolução. O cineasta suscita a simpatia do espectador em relação a este novo tipo de trabalhador, engajado em todos os níveis da realidade revolucionária. Portanto, o trabalhador naquele contexto não é representado sofrendo opressão, muito pelo contrário, é através da sua labuta que o novo homem soviético se realiza enquanto um agente revolucionário comprometido com a coletividade.

Conclusão

Ao situar o filme na conjuntura soviética dos anos 1930 vimos que o engajamento do cineasta com a revolução no período de domínio stalinista implicou na utilização da técnica cinematográfica para re-afirmar as práticas sociais e econômicas tomadas pela burocracia naquele período. A imagem do novo homem soviético anula as contradições sociais, apresentando um novo sujeito livre de amarras, satisfeito com o novo porjeito e mesmo com a labuta necessária para construí-lo. Assim Vertov adaptava-se ao imaginário cobrado pelo Partido, produzindo imagens que permitissem o estímulo à continuidade da revolução. No entanto, do ponto de vista estrito do avanço técnico e estético, Vertov consegue legar à posteridade o uso da montagem acentuando os ângulos, a velocidade, a virtuosidade do movimento das máquinas, a superposição de imagens que, certamente, são superiores ao conteúdo ideológico reafirmado pela película. A distorção histórica, com imagens escolhidas para contrapor o atraso à revolução, momento talvez mais criativo do filme; acompanhado pela felicidade e harmonia do trabalho-máquina no pós-revolução, não são assim capazes de destruir o avanço artístico de Vertov.

Bibliografia

- BETEA, Lavinia. *L'Homme nouveau*. In: <http://ressources-cla.univ-comte.fr/gerflint/Roumanie1/Betea.pdf>. Acessado em 15.05.2009.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa, Livraria horizontes, 1982. 95 p. (Horizonte de cinema).
- LUKACS, George. *Velha e Nova Cultura*. In: Arquivos Marxistas na Internet. <http://www.marxists.org/portugues/lukacs/1920/mes/cultura.htm>. Acessado em 10 de maio 2009.
- TROTSKY, Leon. *Questões do Modo de Vida*. Lisboa, Antidoto, 1979.
- _____. *La lutte antibureaucratique em URSS*. Paris, Union Générale D'Éditions, 1975.
- VERTOV, Dziga. *Varição do Manifesto*. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, EMBRAFILME, 1983.