

Construindo a cidade:

Vertov, construtivismo e a representação da metrópole

Tereza Azambuja*

Resumo

Este trabalho propõe-se a fazer uma análise das representações cinematográficas da metrópole nas primeiras décadas do século XX. O foco são as produções não-ficcionais, que à época compunham um gênero misto entre o filme de vanguarda e o documentário. Para isso, o artigo estuda cuidadosamente as idéias e a obra do cineasta soviético Dziga Vertov, e os seus expoentes para os demais realizadores da época, bem como as diversas correntes vanguardistas existentes na década de 1920 na Europa: o construtivismo, o impressionismo, o futurismo, etc. Por fim, faz-se um apanhado das chamadas *sinfonias da cidade* – ou, como Paul Rotha as denomina, *realismo continental* – que conformam uma tendência cinematográfica muito forte nesse período, tão recorrente que pode-se afirmar terem virado um lugar comum nas produções da época estudada, configurando um clichê, perdendo seu frescor e efetividade na representação das grandes cidades.

Palavras-chave: Dziga Vertov; cinema documentário; sinfonias das metrópoles; vanguardas européias; construtivismo.

Constructing the city:

Vertov, constructivism and the representation of the metropolis

Abstract

This paper proposes to make an analysis of cinematic representations of the metropolis in the early decades of the twentieth century. The focus is on non-fiction productions, which at the time were a mixed genre between avant-garde film and documentary. In order to do accomplish that, the article examines carefully the ideas and work of the Soviet filmmaker Dziga Vertov, and his influence for the other directors of the time, as well as the several avant-garde movements existing in the 1920s in Europe: constructivism, impressionism, futurism etc.. Finally, it is drawn an overview of the so-called *metropolis symphonies* - or, as Paul Rotha refers to them, *continental realism* - a trend amongst filmmakers at the time so very strong during this period, that one could say it had become a common place in productions of the studied time, setting a cliché, losing its freshness and effectiveness in representing the big cities.

Key-words: Dziga Vertov; documentary film; metropolis symphonies; European avant-garde movements; constructivism.

INTRODUÇÃO

As formas audiovisuais, desde o seu nascimento, sempre estiveram estreitamente relacionadas com o conhecimento do mundo. Há inúmeros exemplos dentre os filmes de atualidades, desde os travelogues até os cine-jornais de guerra. De uma forma ou de outra, seu intuito sempre foi a difusão de valores, comportamentos e idéias. Por isso, o cinema foi, e ainda é amplamente usado através da história para fazer propagandas de cunho moral, econômico, político e ideológico.

Todas as principais potências políticas e econômicas do século XX tiraram proveito dessa grande arma de formação de opinião pública e lavagem cerebral social. Ela esteve presente na Alemanha nazista de Hitler, na socialista União Soviética com o marxismo de Lênin e Stálin, e na individualista e liberal sociedade burguesa dos Estados Unidos.

Os teóricos da Escola de Frankfurt exploraram bastante em suas análises esse caráter coletivista e massificador da obra de arte audiovisual. Citando Walter Benjamin: “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. (...) Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica (...)” (BENJAMIN, 1996, p. 187-188).

Para a Rússia comunista, arte e política deveriam andar juntas, construindo imageticamente uma nova nação. O cinema era um poderoso instrumento na utopia de criação de um novo homem pós-capitalista. John Grierson, pai do documentário inglês, que se inspirou fortemente no cinema soviético, se interessa nos filmes russos, entre outras razões, por conta da estreita relação entre a escolha do tema e a finalidade social presentes neles.

A revolução soviética de 1917 difundiu uma ideologia coletivista que se opunha frontalmente ao individualismo. Os diretores russos haviam superado o psicologismo do drama burguês, seja através do uso de personagens individuais para expressar o espírito da massa, como em *Mãe* (Pudovkin, 1926), seja ao modo de Eisenstein (*A Greve*, 1924; *O Encorçado de Potemkin*, 1926; *Outubro*, 1928), que convertia a massa em protagonista. (DA-RIN, 2004, p. 76-77).

Vertov compreendia esse potencial do cinema, e acreditava que era através da montagem que ele era alcançado. Escreve em seu livro *Kinoks: Uma Revolução*, de 1923: “Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos. A extraordinária leveza da montagem permite introduzir no ‘cine-pesquisa’ quaisquer motivos políticos, econômicos ou outros.” (VERTOV, 1983). O cineasta tinha como pressuposto que era preciso educar as massas. E qual meio seria melhor para fazer isso do que através do

cinema, com a sua câmara-olho? O cine-olho era o único que poderia explicar não só “a vida tal como ela é”, ele tornava possível ao telespectador interpretar “os fenômenos vivos à nossa volta” (Ibidem).

VERTOV E O CONSTRUTIVISMO

O cinema de Dziga Vertov é um dos principais marcos do construtivismo, importante linha do cinema de vanguarda, e das artes em geral. Assim como seus conterrâneos Sergei Eisenstein, Kuleshov e Pudovkin, Vertov é uma das personalidades mais influentes e consagradas no meio cinematográfico russo do final da década de 1910 e 1920. Batizado como Denis Arkadievitch Kaufman em seu nascimento, no ano de 1896, aos 22 anos de idade ele adota o nome Dziga Vertov, que significa literalmente *pião giratório* e, conotivamente, *movimento perpétuo*.

Pioneiro em muitos aspectos, o diretor buscava um distanciamento do Cinema Clássico Narrativo, cuja matriz é Hollywood, e de seu previsível roteiro e estrelismo. A maior preocupação de Vertov era com a imagem, ela tinha de ser tudo, o filme não precisaria de nenhum roteiro, pois a imagem móvel era vista como seu protagonista.

O diretor russo se consagrou por construir uma nova estética e escrita documental. “Vertov não estava propondo um cinema realista, mas a criação de uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar”. (DA-RIN, 2004, p. 109). Ele se distancia do naturalismo do posterior *cinema vérité* já que, apesar de retratar as pessoas como elas são, e não interferir no processo de filmagem – traços característicos desta escola cinematográfica francesa da década de 60, liderada por Jean Rouch –, ele usa a montagem como ferramenta primordial para a manipulação das imagens a fim de corroborar um ponto de vista: para Vertov a nova arte tinha que ter uma função social.

Se Vertov antecipou em várias décadas as condições necessárias à filmagem em [cinema] direto, vindo a satisfazer a maior parte delas, nem por isso seu cinema pode ser identificado com a ‘estética do real’ defendida por certos cineastas dos anos 1960. Para estes, a não-intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao ‘real’, razão de uma postura neutra do cineasta, ‘observando aquele mistério supremo, a realidade’ (MARSOLAIS, 1974 [apud DA-RIN]). Para Vertov, a ‘vida de improviso’ nunca significou uma renúncia em manipular livremente as imagens. Ao contrário, ele as sobrepunha e subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmara, enfim, trabalhava com os ‘cine-objetos’ como signos de uma livre escritura audiovisual. (DA-RIN, 2004, p. 126).

Também na filosofia, o construtivismo segue uma linha contrária ao realismo, e, como Nelson Goodman já diria, ele era *irrealista*. No prefácio de seu livro *Modos de fazer mundos*, escrito por Carmo d'Orey, lê-se:

O mundo é feito por nós, afirma Goodman. Ou, mais precisamente, o nosso conhecimento consiste na construção de 'versões de mundos'. Goodman gosta de escrever assim para sublinhar que as nossas construções não são diferentes interpretações ou explicações de um mesmo e único mundo pré-existente e independente delas, mas sim que construções e mundo são uma e a mesma coisa. (GOODMAN, 1995, p.5).

As vanguardas européias

O cinema de vanguarda recebia influências diretas das vanguardas de literatura e das artes visuais européias, e o construtivismo cinematográfico bebeu na fonte dos manifestos do futurismo, surrealismo, modernismo, expressionismo e naturalismo – outras fortes correntes *avant-garde* do mesmo momento histórico.

Os anos subsequentes à Revolução de outubro de 1917 proporcionaram aos artistas soviéticos condições excepcionais de trabalho. Entre elas há a Nacionalização do Cinema pelo Estado Soviético, datada de 1919. O entusiasmo pela construção do socialismo vinha prover novos conteúdos e objetivos para a arte russa, que já era um dos expoentes mais criativos das vanguardas estéticas européias do início do século XX. As artes plásticas, a música, o teatro e a poesia, além do cinema evidentemente, estavam sendo reinventados, impulsionados pelos movimentos formalista, construtivista e futurista.

O futurismo russo embora tenha evoluído do futurismo italiano, se distanciou muito do movimento criado por Filippo Tommaso Marinetti, em seu manifesto de 1909, devido às condições pré-industriais e revolucionárias da Rússia socialista – que se opunham fortemente ao comprometimento colonialista, facista e racista com o regime de Benito Mussolini, da primeira metade do século XX na Itália. Contudo, há nítidos traços comuns entre os dois, como o elogio à velocidade e à máquina, bem como a negação de toda a arte antecedente.

Os artistas de vanguarda soviéticos estavam comprometidos com a educação político-ideológica das massas para o socialismo, como Vertov e outros construtivistas, futuristas e formalistas russos. Segundo Silvio Da-Rin, eles consideravam essa prática artística inseparável da educação estética, através da criação de estruturas formais refinadas que estimulassem um processo ativo de decifração. (DA-RIN, op. cit.).

Para definir essa necessidade de refletir sobre a arte, Viktor Shklovsky, artista formalista soviético, cunhou os termos *ostranenie* (tornar estranho) e *zatrudnenie* (tornar difícil), que elucidam bem a motivação artística da arte *avant-garde*. A vanguarda, para ser denominada como tal, precisa criar estratégias que incitem o leitor ou espectador a procurar significados diferentes daqueles que são proporcionados pela percepção convencional do mundo (Ibidem). Seja ela narrativa ou abstrata, ficcional ou documental, a questão principal é sempre esse combate à uma assimilação passiva da obra de arte.

Outro princípio formalista altamente explorado pelos artistas de vanguarda em todas as épocas – seja por Vertov na década de 20, ou em Godard nos anos 1960 – e que buscava quebrar a ilusão causada pelo cinema é a metalinguagem que evidencia o dispositivo audiovisual. Trata-se de *exibir o artifício cinematográfico*, ou seja, desvendar ao público os mecanismos através dos quais a arte constrói esteticamente o seu objeto.

A busca pela necessidade de experimentação acabou levando cinegrafistas soviéticos ao construtivismo. A transição pela qual a sociedade daquele período estava passando, com a construção da URSS, era base para ele. Essa vanguarda não passa de uma expressão audiovisual da realidade econômica vivida por essa sociedade, transitando do capitalismo para o comunismo. Somente através da compreensão do contexto histórico, sócio-político e econômico desse momento é possível atingir a compreensão do construtivismo como forma de expressão e representação artísticas.

A idéia de construção está relacionada ao processo vivido por todas as manifestações artístico-sociais da cultura soviética durante a segunda década do século XX.

“As diversas artes, [...] como a pintura, escultura, teatro, desenho industrial e cinema, possuíam um idioma comum que refletia a necessidade de reconstrução de todo o organismo social [da União Soviética][...]” (VIEIRA, 2004, p.19).

A câmera-olho

Em seu filme *O homem com a câmera*, de 1929, Vertov “corporifica um desejo de desenvolver os princípios do construtivismo em todos os níveis de expressão cinematográfica, do formal e técnico ao social e ideológico” (Ibidem). Ele consegue atingir isso através de seu *cine-olho*, aonde há uma valorização da câmera, do posicionamento estético. O diretor diz que seu objetivo é não interferir na vida de ninguém. Ele filma apenas os fatos e os organiza para apresentá-los, na tela, diretamente à consciência dos trabalhadores.

Sua tarefa principal é a interpretação da vida, que,

segundo a leitura de Marx feita por Vertov, implicava uma crença de que a câmera era um meio poderoso de revelação da verdade e do conhecimento. [...] Para ele, a câmera seria o olho perfeiçoado que os homens não possuíam. A câmera era um novo olho, uma nova máquina para se ver e entender melhor o mundo. (Ib., p. 23).

O termo cunhado por Vertov para cristalizar o seu cinema: cinema-olho, ou *Kinoglaz* (em russo), é uma contração de *kino* (cinema) e *glaz* (olho). Assim ele nomeou o movimento que criou em conjunto com a sua mulher, a montadora Elizaveta Svilova, e com seu irmão, o cinegrafista Mikhail Kaufman. Juntos, eles compunham o *Soviet Troikh*, ou Conselho dos Três, grupo cinematográfico criado em 1922.

Nesse mesmo ano, em 10 de abril, o Conselho dos Três publica trechos em que Vertov escreve:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos, que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (VERTOV, 1983).

Como Vertov coloca de forma poética no trecho citado, Silvio Da-Rin em seu livro fala dos recursos deste cineasta que compunham o cine-olho: como os movimentos de câmera, a composição da escala dentro dos planos, as variações de velocidade da filmagem, as sobreposições e fusões, e, sobretudo, do lugar especial que ocupava a montagem.

As interpretações cinematográficas dos fenômenos vivos feitas nos filmes de Vertov tratavam de “ ‘tornar visível o invisível’, explicar pelos meios próprios e únicos do cinema a estrutura da sociedade.” (DA-RIN, op. cit., p. 114) Da-Rin continua dizendo que esta prática pedagógica e científica tinha o *cinema-olho* como método e o *cinema-verdade* (*kinopravda*) como princípio estratégico.

Para Silvio, o conceito-chave do método vertoviano era o cinema-olho. Ele afirma que sua base era o *cine-registro dos fatos*. “Vertov entendia que, durante a filmagem, a câmera não deveria interferir no curso normal dos acontecimentos.” (DA-RIN, op. cit, p. 115) Observa-se nesse trecho uma forte influência vertoviniana ao posterior Cinema Direto. O

cineasta russo queria mostrar *a vida como ela é*, e para tanto era necessário um registro absolutamente espontâneo. Daí a expressão *a vida de improviso* – que, como coloca Da-Rin, era também o subtítulo do seu filme de 1924 intitulado, não coincidentemente, de *Kino Glaz*.

AS GRANDES METRÓPOLES NO CINEMA

A grande cidade do início do século XX é o objeto de diversos filmes, sejam eles narrativos ou vanguardistas, documentais ou ficcionais. Existem inúmeros exemplos de filmes narrativos, desde o famoso *Metrópolis* (1927), obra-prima do cinema expressionista de Fritz Lang, ao hollywoodiano *Tempos Modernos* (1936), um clássico de Charles Chaplin. Há também as chamadas *sinfonias da cidade*, gênero documental muito comum e popular nessa mesma época, ao qual se enquadra *O Homem com a Câmera* entre vários outros.

Vertov tampouco era o único a filmar a cidade com um ponto de vista vanguardista, já que nessa época os filmes documentais – ou filmes de atualidades, pois nesse momento ainda não era usado o termo cinema documentário, que só viria a ser adotado posteriormente por Grierson –, eram os mais adeptos da experimentação, como aponta Índia Mara Martins:

[...] as atualidades já apresentavam movimentos como travellings (realizados de trens, barcos), panorâmicas laterais e enquadramentos (diagonal, entradas e saídas de campo) que eram ignorados pelos demais filmes do período. (MARTINS, 2008, p.68)

Como não estava amarrado pelas convenções de continuidade temporais e espaciais, que governavam o filme de ficção centrado na personagem, particularmentena narrativa clássica de Hollywood (Nichols, 1995, 293), o filme de não ficção aproveitou as possibilidades criadoras viabilizadas pela colagem. (Ibidem, p.70).

As sinfonias da cidade

Segundo Fernando Morais, “como sinfonias da cidade entende-se um grupo de filmes, feitos em contextos de produção distintos, mas próximos quanto à época de suas filmagens e lançamentos” (COSTA, 2012, p. 2). Como exemplos, dentre outros, há:

- Nos Estados Unidos, *Mannahatta*, ou *Nova Iorque, a Magnífica*, de Paul Strand e Charles Sheeler (1921), e *A ilha de vinte e quatro dólares* de Robert Flaherty (1925);
- Na França, *Paris que Dorme* de René Clair (1924), *Rien que les Heures*, do brasileiro Alberto Cavalcanti (1926), e *A propósito de Nice* de Jean Vigo (1929);
- Na Alemanha, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Ruttmann (1927);
- Na Holanda, *A ponte* (1928) e *Chuva* (1929), ambos de Joris Ivens;
- Na União Soviética, o já citado *O Homem com a Camêra*, de Vertov (1929);

- Em Portugal, *Douro, Faina Fluvial*, primeiro filme do diretor Manoel de Oliveira (1931);
- E no Brasil, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, dos também iniciantes Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny (1929).

De acordo com José Carlos Avellar,

Mannahatta antecipa o que o cinema iria buscar nos anos seguintes entre o experimental e o documentário: uma imagem que não se concebe como ilustração de uma cena literária ou teatral, que busca uma construção dramática puramente visual. [Todos os filmes citados] são exemplos expressivos do que se realizou neste período em que o cinema promoveu uma fusão entre o que em princípio está essencialmente colado na realidade, o documentário, e o que em princípio está essencialmente descolado dela, a imagem abstrata. (AVELLAR, 2009).

Chamados por Índia Martins de filmes sinfonia, eles tinham o som, enquanto ritmo, como estrutura da sua montagem – o que sem dúvida é um tanto quanto estranho, visto que se tratava da era do cinema mudo, e que a maioria desses filmes não tinha uma trilha sonora original, podendo então ser reproduzido com vários tipos de acompanhamentos musicais distintos. Mas a questão principal desse gênero cinematográfico é que os filmes estavam interessados em “revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização” e expressavam o “fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema” (MARTINS, op. cit., p. 75).

Paul Rotha batizou-os de *realismo continental*, definindo-os como

produções realizadas à margem da grande indústria francesa e alemã, inspiradas pela avant-garde, que minimizavam o enredo e privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. (DA-RIN, op. cit., p.79)

Filmados nas ruas das grandes metrópoles, com personagens e paisagens urbanas, esses filmes representaram um rompimento com a tendência dos travelogues e de Flaherty – com o *Nanook, o esquimó* (1922) –, de procurar inspiração no distante e no exótico.

Realismo continental, etnografia e impressionismo

A fonte de inspiração desse realismo continental era o seu próprio cotidiano, e esses diretores se forçavam a lançar um olhar de estranhamento sobre o familiar, distanceando-se do conhecido e relativizando a cultura à sua volta. Era um ofício verdadeiramente antropológico, tal qual uma etnografia audiovisual.

Para Índia Martins, o que designa essa maneira ímpar de retratar a relação entre o homem e a cidade é a presença de um sujeito implicado na ação, seja através do contracampo, das reações do homem a um fenômeno, seja como personagem central. A presença de um ser humano logo em seguida ao fenômeno que está sendo mostrado os impede de se tornarem abstratos ou expressionistas, fazem seu vínculo com o mundo histórico. (MARTINS, op. cit., p. 72).

E isso se evidencia ainda mais por conta da reorganização das imagens recolhidas através da montagem, que iria basear-se sempre em princípios sinfônicos. Silvio Da-Rin descreve a estrutura desses filmes como

análoga a um fluxo orquestrado de imagens. Seus efeitos dramáticos não decorriam de enredos, mas da curva rítmica de movimentos do amanhecer, dos homens nas ruas, das fábricas e das casas noturnas. (DA-RIN, op. cit., p. 80)

Segundo Grierson, isso representava uma “*possibilidade do cinema libertar-se do compromisso com a história e com a representação teatral.*” (Idem)

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do movimento, por isso vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, movimento dos homens que vêm trabalhar, movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc. (MARTINS, op. cit., p. 75-76)

Esse princípio sinfônico também é a característica mais marcante do expoente cinematográfico do movimento impressionista. A construção da montagem nos filmes impressionistas tem o objetivo de produzir emoções, sentimentos, de forma poética. Os filmes do realismo continental seguem essa mesma linha de significação, por isso podem ser vistos tantos diretores que são influenciados por este movimento de vanguarda, como o holandês Joris Ivens em *A Chuva*, e o português Manoel de Oliveira em *Douro, Faina Fluvial*.

[...] [os realizadores impressionistas] defendem uma força de expressão ligada ao tempo. Ou seja, ao fluxo das imagens, ao movimento incessante da luz e dos corpos na tela, à sucessão necessária das impressões. O cinema torna-se expressão do fluxo visual como a música é organização do fluxo sonoro. (AMIEL, 2007, p.121).

O filme citado de Joris Ivens é um documentário poético sobre a chuva, sensível e humano. Segundo Índia Martins, “o que vemos em *Chuva* é uma mudança progressiva no estado climático que provoca uma série de alterações ao redor, envolvendo a natureza e o homem.” (MARTINS, op. cit., p.73) Ela crê que a humanização do filme não se dá somente pelo recorte, mas pela própria presença do homem em vários momentos.

Sobre o curta, o realizador diz que “queria passar para o espectador uma visão muito pessoal e subjetiva.” (IVENS apud MARTINS, ibidem) Índia entende que “a narrativa é construída unicamente pelas imagens, e predomina o ponto de vista do realizador. É um olhar sensível que percebe a poesia que existe numa chuva de verão.” (Idem)

De forma bem semelhante é construída a narrativa de *Douro, Faina Fluvial*. Manoel de Oliveira recolhe imagens do dia-a-dia do Porto, sua cidade natal, e as organiza de acordo com uma linguagem poética e sensível, em semelhança com a dos filmes impressionistas. Sua montagem é influenciada tanto pelo construtivismo de Vertov, quanto pelo realismo continental de Walter Ruttmann.

Em matéria comemorativa dos 80 anos da estréia deste filme (completados em 2011), no jornal português *Correio do Porto*, encontra-se a seguinte crítica de Sérgio Costa Andrade, jornalista e autor do livro *O Porto na História do Cinema*:

Era brilhante a trepidante montagem e a fotografia do documentário influenciada pelos modernistas soviéticos e alemães, e inspirada assumidamente por Oliveira no filme *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* de Walter Ruttmann. Eles não queriam simplesmente transportar para o cinema as imagens da cidade, acreditavam que o cinema era a arte que melhor expressava o frenesim da vida urbana, mais do que o teatro a música ou literatura. (CORREIO DO PORTO, 18 set. 2011)

A representação da cidade como um clichê

A forma como é apresentada uma grande cidade e seus habitantes no cinema desse período é caracterizada recorrentemente por alguns pontos marcantes:

- a verborragia – a cidade é alfabetizada, e o texto toma conta de toda a parte, representado pelos jornais, letreiros e a propaganda excessiva nas vias.
- o formalismo urbano – composto pelos os arranha-céus e a arquitetura arranjada em linhas retas, as chaminés das fábricas, os quarteirões, as ruas e os trilhos.
- os fluxos contínuos de movimento – pessoas andando para todos os lados, charretes, automóveis, locomotivas e bondes: a cidade e a proliferação dos meios de transporte.

- as multidões e as fábricas – a exaltação da indústria e a valorização da máquina, lugar onde o proletariado, e o corpo trabalhador em geral, aparecem como engrenagens dessa nova metrópole em crescimento imparável.

- a situação cinema e seus espectadores, o surgimento de uma forma de arte verdadeiramente moderna, reproduzível e sem a *aura* benjaminiana, uma forma de entretenimento acessível às massas.

O contexto histórico vivido no princípio do século passado explica bem essa predileção temática pela metrópole, o momento era de êxodo rural, 2ª Revolução Industrial, crescimento populacional, Guerras Mundiais, super-potências econômico-militares, etc, etc. Via-se com bons olhos a poluição, a confusão urbana e o excesso de estímulos da cidade. Ela trazia, e ainda traz, progresso científico, esperança num futuro melhor, e a promessa de oportunidades de enriquecimento à população em geral.

E é justamente em meio a esse *zeitgeist* de valorização da máquina, de exaltação da indústria e de crença nas transformações políticas, no progresso econômico, e no novo homem moderno que nasce o cinema como técnica e arte. Os realizadores impressionistas, assim como os construtivistas, tinham muita consciência disso, como vemos na passagem de Louis Delluc: “Nós assistimos ao nascimento de uma arte extraordinária: talvez a única arte moderna, porque é, ao mesmo tempo, filha da máquina e do ideal humano.” (DELLUC, 1919, apud ARISTARCO, 1961)

As sinfonias da cidade foram o formato mais próspero desse tipo de filme que é híbrido de documental e vanguarda, sem deixar de ser apreciado pelo grande público. Eles foram tão frequentes, especialmente para cineastas debutantes, que Paul Grierson chega a dizer que “a cada 50 projetos apresentados pelos principiantes, 45 são sinfonias [sejam elas] de Edinburg ou de Eccleffchan ou de Paris ou de Praga” (GRIERSON apud DA-RIN, op. cit., 79).

Talvez por isso até mesmo Chaplin tenha feito 10 anos depois uma comédia nesses moldes – *Tempos Modernos* –, satirizando a vida nas grandes cidades modernas. Essa forma de representação da cidade já tinha virado um lugar comum na filmografia daquela época. Também é possível se traçar um paralelo ainda mais evidente com a secção *Rapsódia em azul* – música de George Gershwin –, da animação da Disney *Fantasia 2000*.

Michel Chion “qualifica como clichê a comparação da vida urbana a uma sinfonia, [que teve] uso comum desde o início do século – antes que o barulho da buzina viesse desbancá-lo na caracterização da cidade.” Para ele, a buzina e as sirenes de ambulância são

“nos filmes sonoros do mundo inteiro um tipo de som [que atualmente é] capaz de, sozinho, significar e resumir a cidade” (AMÂNCIO, 2000, p. 144). Bom, presume-se que, àquela época, o mesmo se poderia dizer das sinfonias para as metrópoles.

Para Tunico Amâncio, “o clichê, na terminologia específica do cinema, é pensado como ‘qualquer expressão, [...] qualquer técnica ou convenção que tenha sido usada tão frequentemente que tenha perdido seu frescor e sua efetividade (BLACKER, 1986, p.3)’.” E no final dos anos 30, a sinfonia como representação da cidade já estava tão batida que era um clichê que ninguém mais aguentava ver.

CONCLUSÃO

Embora a representação das metrópoles na grande tela já estivesse estereotipada, e pudesse ser considerada um clichê, o cinema de Dziga Vertov consegue se manter afastado desse lugar comum cinematográfico.

Um clichê é um signo, um arquétipo. O princípio desse termo é ver algo e já ter uma idéia conhecida sobre ele. Apreender, cristalizar, e, por fim, compreender instantaneamente, referenciar. Nesse processo, na maioria das vezes o significado original se perde, dando lugar então a um novo significado, subproduto do primeiro, que somente faz referência à ele, mas não o engloba plenamente. E não é isso o que ocorre nos filmes de Vertov, muito pelo contrário – a representação em Vertov é abstrata, mas o significado é ideológico, portanto, concreto, palpável.

Por outro lado, é exatamente isso o que acontece no filme *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, que é uma cópia trivial de *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, sem originalidade nem mesmo no nome. O filme paulistano não passa de uma apropriação das tendências mundiais do cinema contemporâneo dele, uma fala deturpada típica de um país com uma subcultura como o Brasil.

Todo o caráter abstrato e experimental imprimidos por Walter Ruttmann foram deixados de lado na versão brasileira do filme, e até mesmo cartelas foram utilizadas para enaltecer a narratividade bestializada do filme – algo que Ruttmann e Vertov se negaram a fazer, e o proclamaram ideologicamente na abertura de suas respectivas obras. *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* não pertence nem às correntes impressionistas, nem ao movimento construtivista, é um mero eco do realismo continental de Rotha. Com sua representação

esteriotipada dos *tipos sociais* urbanos não se presta nem a ser um filme narrativo de qualidade: é um verdadeiro clichê.

Pode defender-se que Vertov *escapa* desse clichê por conta da sua montagem revolucionária. Ela era dialética, como o marxismo. Ela tinha uma finalidade: era discursiva. Vertov tinha o intuito de educar as massas, mas, por outro lado, não era pedagógico, e acreditava que o espectador deveria ser forçado a buscar em sua montagem a mensagem. Ele quer convencionar o signo, mas não o seu significado, daí surge um dilema semiótico.

Vertov queria convencionar uma linguagem, torná-la padrão, atingindo a compreensão das massas. O problema é que suas metáforas podem ser muito profundas e elaboradas, e o público talvez não seja capaz de absorvê-las, mesmo elas estando repletas de ideologia socialista. Muito à frente da sua época, incompreendido e incompreensível, por isso é condenado ao ostracismo: não se submete ao sistema narrativo.

Nem mesmo com o advento do som no cinema Vertov deixou de ser vanguardista. Segundo Fernando Morais, o seu primeiro filme sonoro, *Entuziazm*, “se trata de um filme que complexifica as relações entre sons e imagens tantas vezes tidas como naturais pelo espectador”. (COSTA, op. cit., p. 6).

Ele faz isso através do trabalho minucioso do som, assim como já o fazia com as imagens, produzindo uma “grande colagem sonora que é, ao mesmo tempo, uma tentativa radical de quebrar, para o espectador, a ilusão naturalista comum ao cinema”, explica Lucy Fischer. (FISCHER apud COSTA, op. cit., p. 4) O cineasta russo conseguiu se aproveitar da sonorização cinematográfica em seu favor, ao contrário de seu compatriota Sergei Eisenstein, que veio a produzir uma carta de repúdio ao temido cinema sonoro.

Vertov usa em *Entuziazm* uma série de recursos a fim de atingir o dito naturalismo, e para Fernando isso é com o “intuito maior de tornar o espectador consciente da manipulação de sons necessária para chegar-se ao produto final da escuta” (Ibidem, p. 6) no filme. Com isso, Vertov evidencia o dispositivo cinematográfico ao telespectador, quebrando o mito do cinema narrativo de representação fidedigna da realidade, e expondo os modos de fabricação e manipulação das imagens e sons do filme.

Se em seu mais aclamado filme, *O Homem com a Câmera*, Vertov se coloca no filme de forma extramente íntima e pessoal – filmando a si mesmo com a câmera de filmar, e utilizando o seu olho como a lente da câmera: comandando toda a colagem das imagens com seu olhar –, em *Entuziazm*, seu primeiro filme sonoro, o diretor coloca uma personagem

feminina sendo uma telefonista – ouvindo todos os sons através de seus fones de ouvido, e reorganizando toda a paisagem sonora à sua volta, ao cabear as linhas telefônicas. Tudo isso é orquestrado pela montagem não linear e abstrata, de imagens e de sons, marca registrada do cinema vertoviano.

* **Tereza Azambuja** é graduanda em Cinema e Audiovisual na UFF, onde está no 9º período, com previsão de formatura para 2013. Tem uma formação complementar básica em Ciências Sociais pela FGV, e já atuou também como crítica de cinema e palestrante no Instituto Moreira Salles.

BIBLIOGRAFIA

Referências filmicas:

- CAVALCANTI, Alberto. *Rien que les heures*. 1926.
- CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos*. 1936.
- CLAIR, René. *Paris que dorme*. 1924.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Greve*. 1924.
- _____. *O Encorçado de Potemkin*. 1926.
- _____. *Outubro*. 1928.
- FLAHERTY, Robert. *A ilha de vinte e quatro dólares*. 1925.
- _____. *Nanook, o esquimó*. 1926.
- IVENS, Joris. *A ponte*. 1928.
- _____. *Chuva*. 1929.
- KEMENY, Adalberto e LUSTIG, Rudolf Rex. *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole*. 1929.
- LANG, Fritz. *Metrópolis*. 1927.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Mãe*. 1926.
- VERTOV, Dziga. *Kino Glaz*. 1924.
- _____. *O homem com a câmera*. 1929.
- _____. *Entuziazm*. 1931.
- VIGO, Jean. *A propósito de Nice*. 1929.
- RUTTMANN, Walter. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*. 1927.
- STRAND, Paul e SHEELER, Charles. *Mannahatta, ou Nova Iorque, a Magnífica*. 1921.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Douro, Faina Fluvial*. 1931.

Referências bibliográficas:

- AMÂNCIO, Tunico. Do papagaio ao psitacismo. in: *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- AVELLAR, José Carlos. A idade da luz. Crítica extraída da revista mensal de cinema do *Instituto Moreira Salles*. Rio de Janeiro, maio de 2009. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Paul_Strand.htm#alto> Acesso em: 30 out. 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas, vol. 1*. 7ª ed, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.
- COSTA, Fernando Morais da. Sons urbanos e suas escutas através do cinema. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/792/591>> Acesso em: 29 out. 2012.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELLUC, Louis apud ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema (primeiro volume)*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- MANOEL de Oliveira: primeiro filme foi há 80 anos. [Matéria sobre o filme “Douro, Faina Fluvial”] *Correio do Porto*, Porto, 18 set. 2011. Disponível em: <<http://www.correiodoport.com/cultura/manoel-de-oliveira-primeiro-filme-foi-ha-80-anos>> Acessado em: 28 out. 2012.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de fazer mundos*. Porto: Edições Asa, 1995.
- MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: tecnologia e experimentação. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, Nº. 4, 2008, págs. 66-91. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/04/artigo_india_martins.pdf> Acesso em: 28 out. 2012.
- VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três (10/04/1923). in: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- VIEIRA, João Luiz. Vanguarda revolucionária: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico. *ReCine – Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo [Arquivo Nacional]*, Ano 1, n.1, set. 2004, p.16-25. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Revista_Recine_2004.pdf> Acesso em: 27 out. 2012.