

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO**  
**CURSO DE REALIZAÇÃO AUDIOVISUAL**

**PEDRO VALADÃO DE FIGUEIREDO PINTO**

**A CIDADE RECORTADA:**

**Aproximações entre a montagem cinematográfica e a colagem plástica em  
"O Homem com uma Câmera"**

**SÃO LEOPOLDO**

**2020**

PEDRO VALADÃO DE FIGUEIREDO PINTO

**A CIDADE RECORTADA:**

**Aproximações entre a montagem cinematográfica e a colagem plástica em "O  
Homem com uma Câmera"**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em  
Realização Audiovisual, pelo Curso de  
Realização Audiovisual da Universidade do  
Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Ms. Vicente Nunes Moreno

São Leopoldo

2020

## RESUMO

"A Cidade Recortada" investiga as aproximações operacionais e conceituais entre montagem no cinema e a colagem nas artes plásticas. Partindo de um apanhado histórico, que traça o pensamento técnico e político que resultou na colagem cubista, e, posteriormente, no Construtivismo e na Montagem Soviética, analisa o filme "O Homem com uma Câmera" (1929) de Dziga Vertov para traçar aproximações entre colagem-montagem. A análise do filme se divide em dois subcapítulos. O primeiro, "As Marcas do Fazer", investiga a explicitação do processo colagem-montagem para negar a representação tradicional. O segundo, "A Mobilização da Consciência", analisa aspectos formais da montagem do filme que o aproximam da colagem.

**Palavras-chave:** Colagem. Montagem. Cubismo. Construtivismo. Vertov.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O Grande Canal de Veneza .....	14
Figura 2 - Monet pintando em seu barco.....	15
Figura 3 - Rua Montorgueil .....	16
Figura 4 - A Estação de St. Lazare .....	17
Figura 5 - Castelo Negro.....	20
Figura 6 - O Monte de Sainte-Victoire .....	21
Figura 7 - Entrada do Porto de Marselha .....	25
Figura 8 - Um domingo de verão da Grande Jatte .....	25
Figura 9 - O Verão, Pierre Puis de Chavannes .....	27
Figura 10 - Estrada com Ciprestes e Estrelas .....	28
Figura 11 - Mulher de Combinação .....	30
Figura 11 - A Alegria de Viver .....	30
Figura 12 - Paisagem perto de Antuérpia .....	31
Figura 13 - As Donzelas de Avignon .....	35
Figura 14 - Banhista.....	37
Figura 15 - Violino e Cântaro .....	39
Figura 16 - Violino e Uvas .....	40
Figura 17 - Natureza Morta com Harpa e Violino.....	42
Figura 18 - O Português .....	43
Figura 19 - Ma Jolie .....	43
Figura 20 - Natureza Morta com Cadeira de Palha.....	45
Figura 21 - Natureza Morta com Frutas .....	46
Figura 22 - Natureza Morta com Às de Paus.....	47
Figura 23 - Guitarra .....	49
Figura 24 - Guitarra .....	50
Figura 25 - Guitarra, Partitura Musical e Garrafa de Vinho .....	51
Figura 26 - Aviador .....	63



Figura 27 - No Grande Hotel .....	64
Figura 28 - O Lenhador .....	64
Figura 29 - Composição Suprematista .....	65
Figura 30 - Quadrado Preto.....	66
Figura 31 - Capa da revista Russland.....	67
Figura 32 - Sobre Isso.....	67
Figura 33 - Relevo de Canto .....	68
Figura 34 - Tatlin com o projeto do Monumento à Terceira Internacional.....	69
Figura 35 - Simulação da torre de Tatlin aplicada no horizonte urbano soviético .....	70
Figura 36 - Fotomontagem para o cartaz de "Cine-Olho" .....	80
Figura 37 - Still de "O Homem com uma Câmera" .....	89
Figura 38 - O cinegrafista em cima do automóvel .....	90
Figura 39 - O primeiro dos fotogramas congelados .....	90
Figura 40 - O fotograma iluminado.....	91
Figura 41 - Os rolos de película expostos .....	92
Figura 42 - A bobina movimentando a película.....	92
Figura 43 - A montadora opera a mesa de montagem .....	93
Figura 44 - A montadora corta a película com tesoura .....	93
Figura 45 - Garrafa de Vidro e Violino, Pablo Picasso, 1912.....	94
Figura 46 - Detalhe da figura 45 .....	95
Figura 47 - Primeiro plano de "O Homem com uma Câmera" .....	104
Figura 48 - Sobreposição da cidade.....	105
Figura 49 - O cinegrafista registra a cidade fragmentada.....	105
Figura 50 - Múltiplas imagens no mesmo quadro.....	106
Figura 51 - O cinegrafista titânico filma a cidade.....	106
Figura 52 - O trabalhador sobreposto à máquina.....	107
Figura 53 - O plano final de "O Homem com uma Câmera" .....	108
Figura 54 - "Os Fragmentos de Tracey" .....	112

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>2. A FRAGMENTAÇÃO DA VISÃO</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Cézanne e o Impressionismo</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Depois do Impressionismo</b>	<b>24</b>
<b>2.3. O Cubismo</b>	<b>32</b>
2.3.1 A Colagem	44
<b>3. A CONSTRUÇÃO DO OBJETO</b>	<b>52</b>
<b>3.1 A Bauhaus</b>	<b>55</b>
<b>3.2 O Construtivismo</b>	<b>56</b>
3.2.1 A Montagem Soviética	71
<b>3.3 Vertov, o cine-olho e a realidade</b>	<b>76</b>
<b>4. "O HOMEM COM UMA CÂMERA"</b>	<b>82</b>
<b>4.1 As marcas do fazer</b>	<b>87</b>
<b>4.2 A mobilização da consciência</b>	<b>99</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>113</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pretende levantar comparações e possíveis aproximações entre a montagem no cinema e a colagem nas artes plásticas. Para isso, restringe a análise para o desenvolvimento da colagem pelo cubismo e do método de montagem da escola de Montagem Soviética. Podemos apontar correlações diretas entre o contexto do surgimento de ambas as técnicas no mundo da arte (a necessidade de discursar sobre o próprio modo de produção da arte como trabalho) e a operação em si de organização, corte e colagem. Para ilustrar e espaldar a comparação, será analisado o filme mais importante de Dziga Vertov, diretor eminente do período: "O Homem com uma Câmera", lançado em 1929. Acreditamos que o filme possua elementos essenciais e representativos da colagem no cinema. A captação de material com um viés documental, fragmentos e facetas da realidade (tal como os elementos não pictóricos das colagens de Braque e Picasso) e a articulação desses elementos na narrativa (no caso, a disposição dessas fragmentos na obra) são a base da comparação.

O início do século XX no campo das artes é marcado por um ímpeto de ruptura. O deslumbramento com as transformações sociais, a industrialização e o futuro iminente permeiam os corações dos artistas. Era caro à arte, no período, um autodiscurso sobre o próprio modo de produzir obras. O fazer artístico gozava de uma independência sem precedentes: desincumbidas de seu dever representativo, as obras poderiam servir como meios de análise sobre o próprio ato de pintar ou fazer arte. Essa revisão da representação é originada no final do século anterior, em 1874, com o início do Impressionismo, corrente artística formada em Paris. O Impressionismo se origina, entretanto, por uma crise pictórica que o precede: a invenção da fotografia. Máquina perfeita de captura da realidade, a câmera fotográfica coloca em cheque duplamente a veracidade da representação da pintura e o ofício do artista, que agora se vê obrigado a reinventar-se. Os impressionistas surgem, então, como um resposta imediata à essa

realocação do artista na sociedade e iniciam seus estudos sobre a representação, desencadeando uma mudança irreversível no discurso e método artístico. Levantando questões sobre a cor, pigmento, pincelada e elementos constitutivos da pintura, artistas como Paul Cézanne inauguram o que mais tarde ficaria conhecido como Arte Moderna. O modernismo nas artes plásticas direcionava sua atenção para a própria superfície da tela, questionando a natureza da representação, a existência da obra de arte no mundo e o papel do artista na sociedade (ARGAN, 1992).

Do desenvolvimento da retórica impressionista, surge anos depois, em 1907, o Cubismo. Protagonizado por Georges Braque e Pablo Picasso, o Cubismo se punha a questionar de forma aguda e revisionista a natureza da representação e da perspectiva na arte figurativa tradicional. Em seus estudos, os cubistas decompunham a perspectiva em diversos feixes de visão simultâneos ao invés de um único; através de composições desconstrutivas, desrealizavam o próprio ato de pintar. Era uma análise sobre a materialidade da arte que foi complexificada, a partir de 1911, pelo surgimento da colagem no cubismo. As colagens consistiam basicamente em trazer à tela pedaços de jornais, papéis de parede ou partituras com o intuito de suscitar uma reflexão sobre a realidade da própria obra de arte como objeto físico. É um esforço de transcender o plano puramente pictórico e trazer para a tela as coisas do mundo real.

Se a imagem fotográfica ocasionou uma crise na imagem pintada, ela, por outro lado, possibilita o surgimento do cinema em 1895 e sua disseminação pelo mundo. Com o desenvolvimento do cinema como linguagem, se formam no início do século XX as primeiras vanguardas cinematográficas, que, paralelas às vanguardas nas artes visuais, buscavam tensionar os limites da linguagem do cinema como discurso estético, questionando a narrativa e representação tradicionais no cinema. A vanguarda mais relevante para essa pesquisa forma-se nos anos 1920: na Rússia recém transformada pela revolução bolchevique, um grupo de cineastas protagoniza a chamada escola de Montagem Soviética, composta por, entre outros, Sergei Eisenstein, Lev Kulechov e Dziga Vertov.

Observando os diferentes movimentos e inquietações artísticas desse início de século turbulento, podemos identificar certas aproximações operacionais entre duas técnicas artísticas aparentemente distintas: a montagem cinematográfica da Montagem Soviética e a colagem no Cubismo. Ambas as técnicas possuem, intrinsecamente, os mesmos princípios materiais e de operação, embora aplicados de maneiras diferentes; ambas são operações de arranjo, através do uso de materiais pré-prontos e coletados para a criação de sentido; e ambas possuem uma intenção desconstrutiva de questionar a linguagem pré-estabelecida e, como resposta, criar uma própria.

Dentre os filmes identificados como pertencentes ao movimento da Montagem Soviética, um dos que melhor sintetiza as relações entre as duas técnicas é "O Homem com uma Câmera", de Dziga Vertov. Combinando registros da realidade filmados de maneira documental, Vertov registra uma espécie de não-narrativa, fragmentos do real como, por exemplo, diversas cenas do amanhecer de uma cidade ou do trabalho em fábrica. Na montagem, então, Vertov colocava os planos e seus significados em síntese, através de cortes rápidos, intercalações, transições ou sobreposições. Utilizando uma montagem visível e autoconsciente, marca da Montagem Soviética, o diretor decompunha a realidade em fragmentos e os reorganizava, tal como Braque e Picasso na hora de realizar suas colagens. Partimos portanto da hipótese de que "O Homem com uma Câmera", por seu caráter calcado do real, se colocaria de alguma forma análogo às colagens de Picasso e Braque.

Para verificar ou não a pertinência dessa hipótese, a pesquisa seguirá um percurso de, num primeiro momento, uma contextualização da história da arte no capítulo 2. Partindo dos estudos de Giulio Carlo Argan, Ernst Gombrich, Luiz Renato Martins e Nicholas Wadley, têm-se como objetivo entender as bases e origens da colagem cubista - e para tanto será necessário um mergulho mais profundo na crise da representação mimética nas artes plásticas<sup>1</sup>. Num segundo momento, no capítulo 3, mapearemos o surgimento da Montagem Soviética, seu contexto, sua ideologia

---

<sup>1</sup> A noção teleológica de como um movimento ou corrente artística se liga no outro é chave para se entender todas as correlações entre as duas técnicas, montagem e colagem.

socialista construtivista, e o que esse movimento deve às vanguardas artísticas anteriormente estudadas. Para tal, nos basearemos nos estudos de François Albera, Luiz Renato Martins novamente e Leandro Saraiva sobre o Construtivismo russo e o trabalho de Jeremy Hicks e Martha Enzensberger sobre Dziga Vertov. E, enfim, no capítulo 4, entraremos na análise propriamente dita do filme “O Homem com uma Câmera” na busca por aproximações entre a montagem e a colagem de maneira histórica, técnica e plástica, com o auxílio dos estudos de Anette Michielson, Dziga Vertov e um apanhado de todos os teóricos citados anteriormente.

## **2. A FRAGMENTAÇÃO DA VISÃO**

O Impressionismo, inaugurado em Paris em 1874, originou a maior revisão da pintura do século XIX e pavimentou o caminho para todas as vanguardas e desenvolvimento de técnicas pictóricas subsequentes. As obras de Manet, Monet, Cézanne, Pissarro e outros desenvolveram um método pictórico que desviou o foco da reprodução do real para a natureza da *observação* da realidade. Impactados pelos estudos realistas de Gustave Courbet, os impressionistas (mais especificamente Cézanne) abriram espaço para o desenvolvimento da arte como discurso de si mesma, influenciando movimentos e vanguardas pelo resto da Europa nos anos seguintes, e dando espaço para artistas como Henri Matisse (seus estudos da cor pura na tela) e Pablo Picasso (seu revolucionário método de análise da perspectiva e posteriormente o desenvolvimento da colagem) explorarem seus pensamentos e obras livres de uma obrigação representativa.

A partir dos impressionistas, a importância da reprodução do real ficou em segundo plano, substituída por estudos pela própria natureza da percepção e da arte como operação. Para entendermos o surgimento e desenvolvimento da colagem em 1911 é necessário partir de 1874, quando Manet e seus companheiros realizam a primeira exposição impressionista e dão partida em um método fragmentário de pintura - nergas de cor que, com maior e menor grau de independência, se combinavam de maneira perceptiva e fisiológica pelo olho para criar a impressão da visão. Esse método

fragmentário de pintura e perspectiva foi revolucionado por Cézanne e seus estudos formativos, que veio a influenciar Picasso e Braque diretamente a desenvolver sua fragmentação radical da perspectiva no cubismo. As pinturas dos cubistas vieram, por sua vez, a influenciar diretamente os construtivistas russos dos anos 1920, tema central no próximo capítulo.

A reconfiguração massiva do trabalho artístico durante o séc. XIX é intimamente relacionada com o surgimento da fotografia, em 1839. Essa revisão do papel artístico se dá por uma via dupla: a mudança na pintura representativa e sua análise da realidade e a realocação do papel do artista no mercado de trabalho e na estrutura social. O presente capítulo investiga o primeiro dos dois fatores através de estudos pictóricos Impressionistas, Pós-Impressionistas e Cubistas até o desenvolvimento da colagem. A relação do artista com seu meio social é investigada mais a fundo no capítulo 3, que aborda vanguardas da chamada "Era do Funcionalismo", o Futurismo, a Bauhaus e o Construtivismo Russo. A origem de todos esses subsequentes movimentos podem ser rastreados para o final do século XIX.

É preciso entender a mudança estrutural que a fotografia, esse meio mecânico de apreensão da realidade trouxe para o mundo do ofício das artes, tanto no âmbito profissional quanto no imagético - transformação essa que desaguardaria em todas as correntes artísticas de vanguarda da virada do século e traria uma mudança irreversível na construção pictórica. A primeira e mais imediata consequência da incorporação da fotografia na economia social é o desenvolvimento do Impressionismo e suas inovações sem volta no mundo da arte. Para relacionarmos posteriormente o cinema de Vertov com a colagem, é preciso entender a origem de cada investida de pensamento. Para o surgimento da colagem, o Impressionismo foi necessário - na mesma medida em que Kuleshov só conseguiu desenvolver sua teoria da montagem estudando o cinema hollywoodiano que veio antes. Então, antes de mergulharmos no Impressionismo em si e sua primeira visão fragmentada do plano pictórico, é preciso entender um pouco mais sua relação com o fazer fotográfico.

A invenção da fotografia, quando consolidada como profissão e técnica na sociedade francesa do séc XIX, acarreta em duas mudanças principais no fazer artístico. A primeira, pictórica, se dá pela revisão dos artistas da natureza da pintura e sua relação com a representação do real. A segunda, profissional, resulta em uma realocação do artista no mercado de trabalho no momento em que a fotografia toma seu papel em ofícios gerais (GOMBRICH, 2013, p. 381). Vejamos cada mudança em maior detalhe abaixo.

A possibilidade de se capturar, de maneira técnica, momentos da realidade através de um aparelho foi algo que obrigou os artistas a repensarem a posição da pintura como simulacro e emulador do real. A impressão era de que todos os estudos pictóricos realizados até então, incessantemente aprimorando as técnicas de reprodução e leitura da realidade, estudos de luz, volumetria, *chiaroscuro*, podiam ser revistos frente à reprodução técnica e perfeita da realidade. A discussão sobre o real na pintura coincide com os estudos do Realismo deflagrado por Gustave Courbet pouco mais de vinte anos antes do surgimento do Impressionismo. Courbet sugeria uma visão menos idílica da realidade - não a beleza, mas a verdade (GOMBRICH, 2013, p. 390). Não somente o campo e a paisagem, mas os trabalhadores rurais inseridos na pintura, sem poses elegantes, sem linhas fluidas e cores vivas, impactantes. Entretanto, a noção da tela pintada, da técnica, ainda possuía a função da representação do real, não era autoconsciente, ou seja, não levantava questionamentos sobre a própria pintura, e sim sobre a representação na mesma: não é necessário representar o real com traços Românticos ou Clássicos (discussão que permeou o século anterior e que voltaria à tona posteriormente com Cézanne e Van Gogh), mas sim representar o real como ele se coloca. Courbet propõe um realismo que se independe das poéticas construídas anteriormente (ARGAN, 1992, p. 75). Em suma, Courbet dá passos importantes relativos à natureza da representação da pintura (principalmente por sua exploração do pigmento menos vibrante), se distanciando do Classicismos ou Romantismo, mas nunca questionou de maneira incisiva e estrutural as convenções pictóricas da época (WADLEY, 1970, p. 26).



A validade da reflexão de Courbet é a sua dissociação com as poéticas construídas anteriormente (ARGAN, 1992, p. 75), buscando um novo pensar da representação. Entretanto, quando a fotografia se impõe como ofício, as discussões sobre a natureza representação do real se deslocam para a natureza da pintura e seu processo de registro. Os Impressionistas descendem diretamente desse pensamento autoconsciente sobre a pintura, obrigados a repensar seus mecanismos de representação frente à apreensão perfeita da câmera. Como resume bem Giulio Carlo Argan, em seu livro "Arte Moderna":

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou o dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (1992, p. 75).

Não somente a técnica do artista teve de ser repensada, mas também sua inserção no mercado de trabalho, como mencionado anteriormente. Os pintores desempenhavam diversas funções de ofício na sociedade, como pintura de retratos, reportagens, ilustrações e pinturas encomendadas, posição laboral que descende de estruturas sociais renascentistas, que serão elaboradas no próximo capítulo (ARGAN, 1992, p. 78). Com o ofício fotográfico, os artistas perderam a garantia e segurança do trabalho no século XIX.

Em suma, encruzilhada posta à pintura pela fotografia também se tornou um leque de possibilidades: desprovidos do encargo de representar o real, os artistas poderiam direcionar sua atenção para a natureza da representação, os dispositivos pictóricos e a arte como atividade e processo. Por exemplo, no caso do Impressionismo, a fotografia instantânea se desenvolveu na mesma época, possibilitando estudos sobre a imagem fortuita e o ângulo inortodoxo, inesperado. A fotografia realizava uma tarefa de maneira mais rápida e mais barata do que a pintura. Nada mais natural, então, de que os estudos pictóricos se afastarem mais e mais da representação tradicional. A fotografia assumiria essa função representativa a partir dali. Os artistas reconhecem essa dúvida em relação à visão, e questionam a natureza de cada imagem, pintada ou fotografada, e a função de cada uma na sociedade. Era o

momento de se desvencilhar de convenções pictóricas Renascentistas de representar segundo normas preestabelecidas e deixar de tentar reproduzir na pintura o que viam na realidade (GOMBRICH, 2013, p. 433). O resultado, então é uma revisão irreversível do fazer pictórico e da compreensão da arte como processo: "(...) A pintura, liberada da tarefa de representar o verdadeiro, tende a se colocar como pura pintura" (ARGAN, 1992, p.79).

## 2.1 Cézanne e o Impressionismo

O movimento Impressionista se forma entre 1860 e 1870 em Paris e se divulga ao público pela primeira vez em 1874, em uma exposição realizada no estúdio do fotógrafo Nadar (Gaspard-Félix Tournachon). Os impressionistas realizaram sua exposição inaugural em um estúdio fotográfico por terem sido recusados pelos salões artísticos de prestígio da época e continuaram sendo mal recebidos pela crítica durante os anos que se seguram. O próprio termo "Impressionista" foi usado por um crítico com o intuito de ridicularizar a exposição, por se basear somente numa impressão fugaz da realidade. Concebido por Édouard Manet, e integrado por pintores como Claude Monet, Camille Pissarro, Paul Cézanne, e Pierre-Auguste Renoir, o Impressionismo não se distanciava muito do conceito proposto pelo crítico, tendo como objeto de estudo a realidade e, mais especificamente, como a realidade era percebida.

Manet era contra a artificialidade da pintura em ambientes de ateliê, na qual o estudo sobre o sujeito e as gradações de luz eram precisas e controladas. O estudo central do Impressionismo se dá na relação da gradação cromática no quadro baseado na impressão da realidade. Exemplificando, Manet questiona as relações de sombreamento e *chiaroscuro* em pinturas ao ar livre argumentando que, quando estamos naquele ambiente, não se notam fluências uniformes da luz à penumbra: à luz do sol, há contrastes acentuados (GOMBRICH, 2013, p. 393). Há uma noção de confiar no olhos, na percepção, na visão da realidade, instante, e não nas ideias pré-concebidas de representação pictórica. Os pintores impressionistas, impactados com a velocidade da fotografia, põem-se a representar de maneira mais imediata, com

uma técnica rápida e sem retoques, buscando reproduzir a impressão da luz e atmosfera sob a paisagem ou o sujeito com unidades cromáticas puras (ARGAN, 1992, p. 76). Essa noção de formas cromáticas atomizadas é de extrema importância para a pesquisa e retornará de maneira mais aplicada em Cézanne. Por enquanto, analisemos a leitura cromática da realidade pelos outros pintores.

Manet e seus seguidores promoveram uma revolução na representação visual, na qual cada objeto não possuía sua tonalidade individual gradativa, mas impressões do instante da natureza ao ar livre, na qual os tons se misturam numa sobreposição cromática que percebemos com o olho e o cérebro. Manet, por exemplo, pretendia explorar a cor e a luz na realidade. Se seus fragmentos de cor se tornam achatados, apenas manchas de cor pura, era assim que a cor e o fragmento eram pelo olho e no instante da realidade (GOMBRICH, 2013, p. 394). Podemos exemplificar através da obra "O Grande Canal de Veneza", de 1875:

Figura 1 - O Grande Canal de Veneza, Édouard Manet, 1875



Os estudos cromáticos de Manet se evidenciam pelo caráter fugaz das pinceladas, que se dispõem na tela de maneira explícita, como "marcas do fazer" (esse conceito retornará em Cézanne de maneira mais desenvolvida). Em termos de representação do instante, da percepção, o uso de pinceladas rápidas reproduz a apreensão instantânea e perceptiva do olho pela realidade: a sombra do barco é dura e marcada, tal como seria em um dia de sol, e as nesgas de cor que se espalham pela superfície do rio remetem às franjas causadas pela ondulação da água que modulam o reflexo em pequenas unidades. Essa investida na impressão resulta em uma pintura atomizada, embrionariamente fragmentada, das unidades de cor que se combinam e conjuntam. Essa noção "construtiva" da pintura será desenvolvida por outros artistas posteriormente e será relevante no desenvolvimento da pesquisa. A impressão do mundo físico refletido na água é capturado em seu instante de maneira contundente por Manet, utilizando essa técnica rápida e fugaz, sem se preocupar com as convenções ou diretrizes de representação advindas do século XV. Outro exemplo da técnica de Manet:

Figura 2 - Monet pintando em seu barco, Édouard Manet, 1874





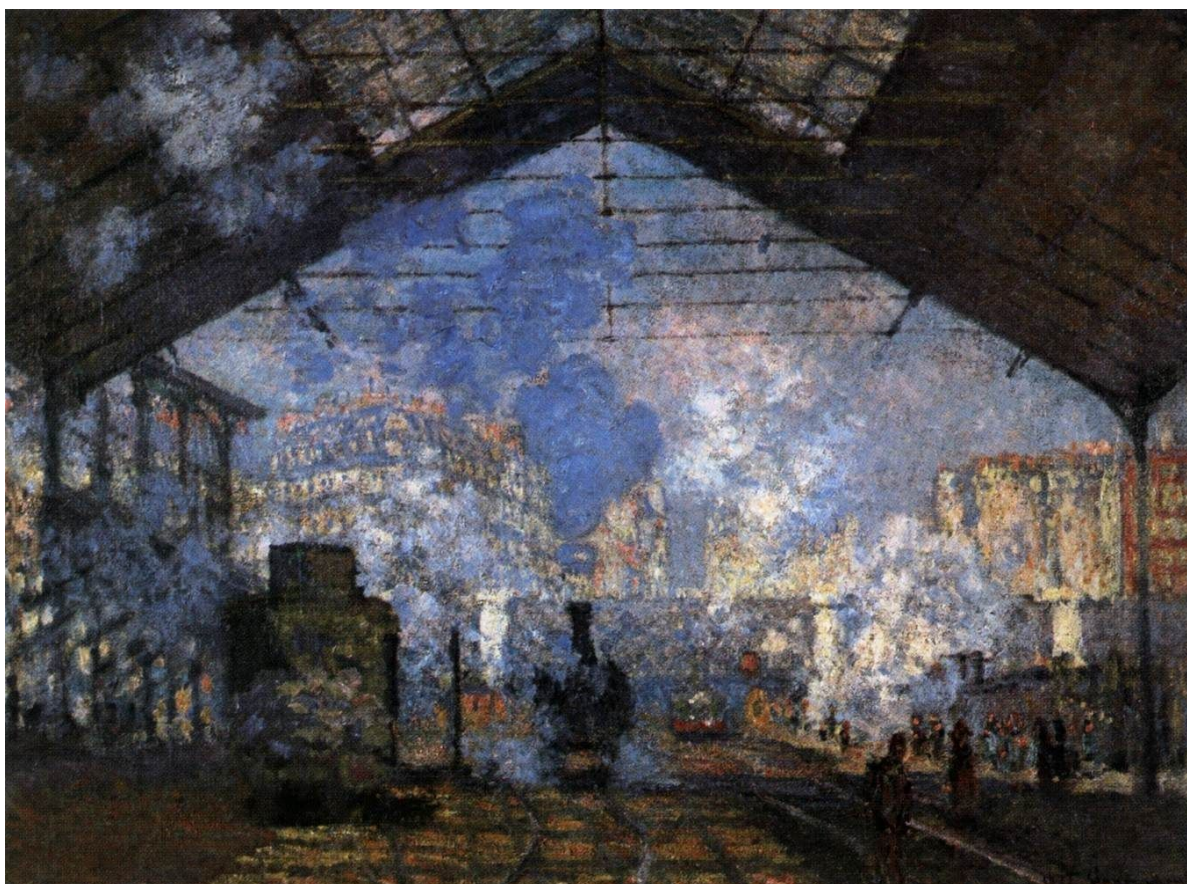
O impressionismo, impactado com a disseminação social da fotografia, se colocava num lugar de competição, através da rapidez e instantaneidade e utilizando sua vantagem da cor (ARGAN, 1992, p. 80). Levando a ideia de técnica rápida e instantânea mais além, Claude Monet instiga ainda mais o método impressionista. Os impressionistas direcionaram seu olhar para paisagens e ambientes externos, o que explica o desenvolvimento e defesa de Monet em relação ao seu método *in loco* de pintura. O francês argumentava sobre a necessidade de habilidade e instantaneidade da pintura para capturar o efêmero da natureza: bastava o sol ser encoberto por uma nuvem, por exemplo, para modificar radicalmente as relações cromáticas do quadro (GOMBRICH, 2013, p. 397). A seriedade com que Monet levava a pintura *In loco* foi retratada pelo próprio Manet na figura 2, acima, onde Monet transformou seu barco em estúdio para registrar a atmosfera do rio Sena. A fugacidade das pinceladas de Monet pode ser observada na seguinte pintura:

Figura 3, Rua Montorgueil, 1878, Claude Monet



"Rua Montorgueil" de Monet é um bom exemplo do fenômeno fisiológico e instantâneo que o Impressionismo pretendia explorar. Quando analisada de maneira detalhista, percebe-se a individualidade de cada pincelada e seu pigmento individual. Entretanto, são dispostas de tal forma que se percebe o tremular das bandeiras e a movimentação e o furor das pessoas na rua (que, quando escrutinadas, se revelam compostas de duas nesgas de cor, uma para o corpo e um pequeno círculo para a cabeça). Outro exemplo de desenvolvimento pictórico proposto pelo Impressionismo pode ser visto em outra obra de Monet, "A Estação de St. Lazare", de 1877:

Figura 4 - A Estação de St. Lazare, 1877, Claude Monet



O estudo da pigmentação segundo a visão, e não as convenções clássicas, também eram seminais para o Impressionismo. A pigmentação da sombra surge como discussão nas obras impressionistas adjunta à questão da percepção. Na obra

mencionada, pode se notar que a fumaça expelida pela locomotiva é azulada, e não preta, cinza ou branca. Como um trem não expele fumaça dessa cor, Monet representou o momento segundo sua percepção, na qual a luz da tarde e a diferença da luminosidade entre o interior e o exterior da estação criam a ilusão de que a sombra da fumaça possui os tons azulados. A fumaça das locomotivas do lado de fora da estação, entretanto, são brancas-azuladas, mais claras, fenômeno observado por Monet pela diferença da quantidade e natureza da luz que incide sobre cada uma. O Impressionismo explora a natureza fisiológica do olho, da percepção, em um fenomenologia que seria seminal para o desenvolvimento do cubismo e das vanguardas subsequentes.

A pintura impressionista era composta por uma série de fragmentos que confrontavam o espectador simultaneamente. O choque visual de diversas "peças" de cor, com pinceladas visíveis, posteriormente se funde em uma imagem coesa e a ilusão de superfície se forma. Os fragmentos cromáticos do impressionismo desafiavam a cor como constante da época - confiando mais no olho do que nos estudos, essa estrutura divisiva enfatizava mais a superfície da pintura do que necessariamente a noção de "janela" ao infinito, a representação simultânea. O Impressionismo direcionou seus objetivos para uma estreita análise visual, da qual nasceu a maior revisão técnica do século XIX, na qual as maiores constantes da arte tradicional - forma e cor - foram questionadas. Essas seriam as preocupações pictóricas que dominariam o pensamento artístico pelas próximas décadas (WADLEY, 1970, p. 26).

Por seus estudos formais sobre a perspectiva do objeto, uso da tela como superfície e estudo preciso das pinceladas, o pintor impressionista de maior destaque para pesquisa é Paul Cézanne, cujos estudos iriam influenciar todos os pintores, artistas e cineastas que serão citados posteriormente, direta ou indiretamente. Cézanne era, em seu âmago, um pesquisador, um estudioso, e se dedicou integralmente à sua pesquisa. Temeroso pelas críticas recebidas pelos Impressionistas na exposição inaugural (da qual fez parte), isolou-se em sua casa na Provença, onde

poderia pintar imperturbado. Ali, daria início à uma mudança irreversível no estudo pictórico e técnicas de apreensão do real: "(...) fez da vida sua obra, se dedicou ao seu estudo da realidade através da pintura, e do estudo da pintura através da realidade da mesma" (ARGAN, 1992, p. 109).

Desprovido de caráter político, Cézanne era, acima de tudo, um pesquisador. Tal como Edgar Degas, outro impressionista, defendia a importância da pesquisa para o desenvolvimento da técnica. Pesquisou os grandes mestres no Louvre, estudava e defendia a técnica clássica, enquanto retirava seus temas da literatura e pintura romântica. Possuía a intenção de fazer poesia no quadro e não somente traduzir os temas literários, mas sim "construir a imagem com os pesados materiais da pintura" (ARGAN, 1992, p. 110). Através disso, desvincilhou-se tanto da pintura como método de transmitir a sensação visual ao vivo (rejeitando a pintura puramente visual dos outros impressionistas) quanto da pintura como literatura figurada. A pintura, para Cézanne, era uma investigação do real e dos métodos pictóricos, um modo de pesquisa do interior do ser, uma busca ontológica, quase uma filosofia. Tudo para ele era pesquisa, estudo e uma reflexão sobre o fazer pictórico da arte. Por isso é considerado o pai da "arte moderna". (ARGAN, 1992, p. 110 e GOMBRICH, 2013, p. 418)

Cézanne não inventava nada, tudo vinha de sua pesquisa e análise visual. Isso se coloca de maneira paradoxal ao seu método no qual se despiu dos métodos e tradições tradicionais da pintura - havia decidido começar do zero. Reviu convenções tradicionais de perspectiva e ampliou os estudos formais das pinceladas dos impressionistas segundo a forma dos objetos (GOMBRICH, 2013, p. 418). Para Cézanne, as obras impressionistas de seus contemporâneos eram brilhantes, mas desordenadas. O pintor buscava uma organização formal mais harmônica, mas sem retornar às técnicas clássicas no estrito senso. Sua disposição das pinceladas criava um efeito construtivo, dialético, no qual "o espaço se determina na obra pela relação de seus elementos constitutivos." (ARGAN, 1992, p. 76). Suas obras são arranjos de formas aprendidas mediante o estudo do clássico (GOMBRICH, 2013, p. 414), do qual



recuperou a análise e pensamento das formas reais. A estrutura das telas de Cézanne se dá, simultaneamente, na divisão das cores dos objetos em seus componentes vermelhos-amarelos e azulados (quentes e frios) e a combinação do ritmo construtivo das pinceladas (ARGAN, 1992, p. 113). Dois exemplos importantes para entendermos a disposição construtiva das pinceladas e o estudo formal de Cézanne são "Castelo Negro, 1903-04" e "O Monte de Sainte-Victoire, 1904-06".

Figura 5 - Castelo Negro, Paul Cézanne, 1903-04



Utilizando a primeira obra citada como exemplo, a disposição das pinceladas é precisa e estudada, mas sem remeter ao clássico - é, inegavelmente, uma obra impressionista. Mas se difere das pinceladas de Monet, por exemplo, por serem mais estruturadas e deliberadas no sentido de uma obra construída por fragmentos. A investigação formal, dos "pesados materiais da pintura" na tela, resulta em uma obra

com valor duplo: ao mesmo tempo que tem sua função representativa, existe como tela pintada, pintura, mobilizando a consciência do espectador (retornaremos a esse conceito mais adiante). Como Luiz Renato Martins descreve, sintetizando essa qualidade dupla:

As telas de Cézanne despertam uma vigorosa sensação de movimento e de passagem de tempo, sugerindo, por exemplo, o agitar-se das folhas das árvores, ou seja, a presença efetiva dos seres e das coisas. Tais efeitos, cientemente produzidos, dão-se porque Cézanne consegue instalar tanto as marcas do fazer quanto às representações pictóricas na dimensão própria da tela. Esta se constitui, assim, mediante sinais de espontaneidade e de organização intencional, como instância transcendental, como um duplo universal da consciência do pintor e do observador. (MARTINS APUD Albera, 2002, p. 21).

Já na outra pintura, a noção das "marcas do fazer" (conceito importantíssimo para toda a pesquisa) toma outra proporção:

Figura 6 - O Monte de Sainte-Victoire, Paul Cézanne, 1904-06



Cézanne, deliberadamente, deixa pedaços da tela sem pigmento, a tela pura em evidência. Isso remete à existência física da tela no mundo, um objeto tátil, material. É o cúmulo da ontologia de Cézanne: ao mesmo tempo que cumpre sua função representativa, é um método de análise operacional. Vemos a montanha rodeada de casas, com árvores verdes e o céu azul, sem dúvida. Mas também é visível a disposição formal das pinceladas - cada uma é individual, ordenada segundo as direções e formas dos objetos - e pedaços da tela pura. O espectador é assaltado por uma obra dupla, uma representação e um objeto. Cézanne decompõe as formas em unidades pictóricas, pinceladas coloridas, estudando a relação e a necessidade formal de cada uma para criar uma razão estrutural precisa (ARGAN, 1992, p. 111).

Cézanne ampliou os horizontes da pesquisa impressionista inicial. Se inicia, com o pintor em questão e o Impressionismo, uma análise sobre o processo pictórico e existência da obra de arte no mundo material. Como explorado no início do capítulo, o artista, desprovido do fardo da representação técnica (posto tomado pela fotografia), pode se permitir trabalhar a pintura pela pintura, a pura pintura. Consciente de que criara os princípios de uma nova metodologia artística, de dissolução das estruturas estéticas renascentistas (MARTINS APUD Albera, 2002, p. 15), Cézanne enfrentou de maneira indireta os problemas sociais de sua época ao definir a função e posição do artista naquele tipo de mundo em transformações radicais.

Essa noção decodificada e atomizada das pinceladas como método de análise não existia até os impressionistas lançarem mão de sua revisão artística. As pinceladas, até então, compunham o todo, a pintura como uma janela, uma imagem metafísica. A fluência ou opacidade das pinceladas como fragmentos que compõem um todo, já antecipando temas do próximo capítulo, remete ao papel dos planos e do corte na montagem cinematográfica clássica, de fluência e invisibilidade. Ao explicitar a pincelada ao espectador, Cézanne chama a atenção do espectador para a obra que existe no plano físico, tal como os cineastas construtivistas utilizam o corte e a montagem - as marcas do fazer - para explicitar a existência da obra como objeto. Veremos essas técnicas cinematográficas com mais detalhe no capítulo 3.



As marcas do fazer e caráter fragmentário das pinturas de Cézanne despertam o que Luiz Renato Martins se refere como a "mobilização da consciência" (*in* ALBERA, 2002, p. 21), isto é, o processo cognitivo do espectador confrontado com uma obra fragmentada, no caso das pinturas de Cézanne (a ideia de ser confrontado com uma série de massas coloridas aparentemente desconexas que se fundem em uma pintura, conceito levantado anteriormente). A mobilização da consciência nas obras do pintor francês se dá pelo caráter das pinceladas: apesar de serialmente regulares, não se dispõem de maneira contínua ou tradicional, tampouco tentam ocultar seus próprios limites. A pintura de Cézanne sempre se coloca "incompleta" diante do espectador, seja pela disposição das pinceladas, as linhas interrompidas ou a cor fragmentária, o que desperta um mecanismo fisiológico-óptico de percepção, descoberto pelos escultores gregos para criar a ilusão de movimento. O olho é despertado então a preencher as lacunas e buscar as sensações perdidas (MARTINS APUD Albera, 2002, p. 22). Esse fenômeno óptico se assemelha a uma leitura de Sergei Eisenstein sobre a fenomenologia do cinema com a persistência da visão, algo que será abordado novamente no capítulo 3.

Cézanne tem sua importância seminal nos anais da arte moderna pela inauguração de seu método ontológico de estudo do real e da pintura. Demonstra a validade da pesquisa da tradição para o desenvolvimento do método e, mais importante, a possibilidade de estudar a própria natureza da pintura e suas técnicas. Em uma carta a um jovem pintor em 1904, ele defende que "é preciso tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva". O cubismo, posteriormente, levou essas sugestões à máxima potência, mas no momento histórico em questão é necessário compreender a importância do método de análise proposto por Cézanne e sua redefinição dos critérios da arte moderna na virada do século. A análise do fazer material da obra, ainda que especulativa e abstrata, dentro do mecanismo pictórico, iniciada pelos impressionistas dará início a uma mudança irreversível no discurso artístico. Todas as vanguardas, impactadas pelo auto discurso, direcionarão seus estudos da representação para si mesmas, para a análise da pintura

e da arte através da obra. A representação tradicional deixa de ser central e abre espaço, anos depois, para o surgimento do Construtivismo, que abdica das disciplinas artísticas e entende a obra como objeto construído: "O fio da faca construtiva tem origem nesta ciência aguda de Cézanne" (MARTINS APUD Albera, 2002, p. 22).

## **2.2 Depois do Impressionismo**

Antes de entrarmos no Cubismo e sua forte influência de Cézanne, cabe analisarmos alguns artistas que bebem da fonte impressionista e levaram seus estudos além, ou foram impactados pelo desprendimento impressionista da representação convencional do real. O resultado são obras que realizaram avanços conceituais da natureza da representação, avanços formais da disposição das cores e pinceladas, ou ambos. Todos os movimentos e artistas que citaremos nesse subcapítulo impactaram o cubismo ou os construtivistas de alguma maneira, seja técnica ou teórica, numa tripa da história da arte que torna difuso saber exatamente onde começa e onde termina determinada técnica.

O primeiro movimento que descende explicitamente do Impressionismo é o Neo-Impressionismo, formado em 1884 e protagonizado, entre outros, por Georges Seurat e Paul Signac. Ambos os artistas são de relevância à pesquisa do raciocínio fragmentado da imagem por desenvolverem a técnica chamada de pontilhismo, que eleva a decomposição cromática impressionista a outro nível. O fundamento dessa vez era cientificista, técnico, "científico" e não "romântico" (nas palavras deles) e os neo-impressionistas se baseavam em fenômenos ópticos e perceptivos para construir a pintura. Decompondo e atomizando as cores até unidades de cor pura, pequenos pontos que não possuíam gradações tonais de cor, os neo-impressionistas justapõem essas pequenas unidades no quadro com o intuito de recriar a unidade de luz-cor, sem as "impurezas" que a mistura de tintas traria às cores. O resultado é uma pintura que se assemelha às impressionistas por possuir o choque inicial de fragmentos

desconexos mas que depois de instantes é percebida pelo olho como uma (ARGAN, 1992, p.82).

Figura 7 - Entrada do Porto de Marselha, Paul Signac, 1911



Figura 8 - Um domingo de verão da Grande Jatte, Georges Seurat, 1884



O caráter científico do neo-impressionismo não se coloca como absoluto: mais do que realizar uma pintura científica, era mais caro realizar uma ciência da pintura em si, colocar a pintura como própria ciência. Os neo-impressionistas consideravam a tela não uma superfície onde se projeta a imagem, mas sim um campo onde os fragmentos se combinam e constroem a imagem através de um processo (ARGAN, p. 86). O Neo-Impressionismo se coloca de maneira interessante entre o Impressionismo e o Construtivismo - avança a pictorialidade impressionista para um caráter científico, técnico, analítico, onde reconhece a noção de construção da obra através de fragmentos, mas não transcende a pintura como disciplina nem revê a validade da representação. Entretanto, essa pesquisa estrutural da pintura se coloca na base dos *fauves* e do Cubismo.

O Simbolismo, desenvolvido paralelamente ao Neo-Impressionismo, vale a menção por influenciar o desenvolvimento do Cubismo no que se refere à própria representação do sujeito na pintura. Se colocando como antítese indireta do Impressionismo, o Simbolismo transporta sua análise de sensações visuais como atos cognitivos para representação alegórica da realidade (ARGAN, 1992, p. 86). Invoca a arte clássica como dimensão mítica, utilizando-a e subvertendo a noção de *representação* por uma revelação do inconsciente através de signos e alegorias. Essa representação formalmente tradicional, ainda que alegórica, estabelece uma ponte entre o consciente e o inconsciente. Esse desprendimento do sujeito material, dogmático, e um empirismo para a investigação da consciência também influenciarão o Cubismo anos depois.



Figura 9 - O Verão, Pierre Puis de Chavannes, 1891

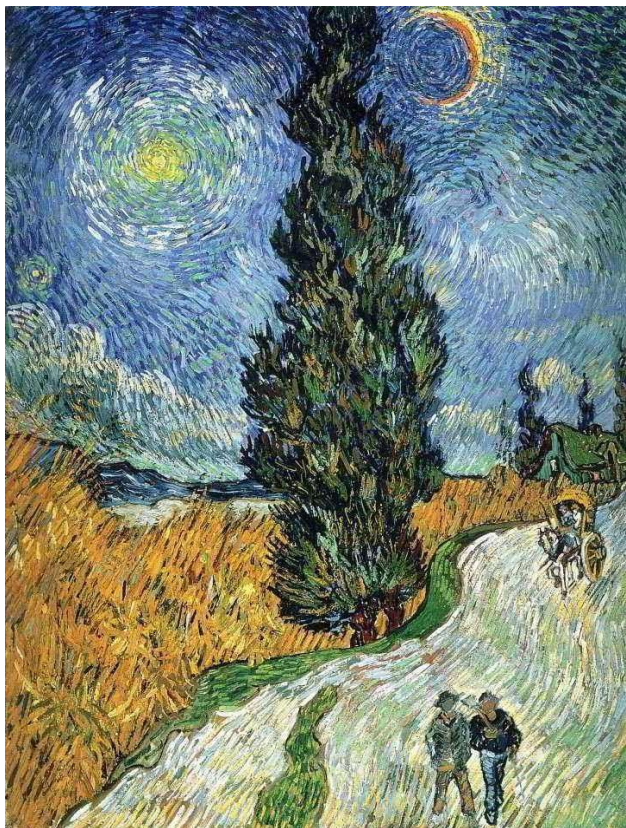


O holandês Vincent Van Gogh se coloca entre a deflagração do Expressionismo e os estudos do Impressionismo. A influência do Impressionismo sobre o artista se dá na mesma medida por seu caminho aberto aos artistas expressionistas na expressão do sentimento através da arte. Profundamente impactado pela mudança do lugar laboral do artista, pinta por revolta e desespero à sua condição social e o mundo em transformação. Em seus primeiros anos como pintor se dedica a expor a questão social da Holanda, pintando camponeses em sua miséria trazida pela industrialização, e, posteriormente, se dedica ao estudo da realidade e sensações através da pintura (ARGAN, 1992, p. 126). A carga emocional pesada acompanha a pintura de Van Gogh, seu sentimentalismo poderoso e seu desespero frente à realidade colocam sua pintura como forma de ação da emoção frente às transformações sociais da época. Essa força emocional o coloca par a par com o Expressionismo, a arte-ação, como já mencionado anteriormente, mas diametralmente oposto às investigações de Cézanne sobre a perspectiva e a cognição. Cézanne estudava o Clássico; Van Gogh era irremediavelmente Romântico. Van Gogh é relevante à pesquisa por sua técnica



fragmentária das pincelada, abrir espaço para o *fauve* (que elevaria a tela como objeto físico) mas também por sua intenção de trazer o real para a tela de maneira romântica, fazer o espectador sentir o real através do peso das cores e das pinceladas (ARGAN, 1992, p.126).

Figura 10 - Estrada com Ciprestes e Estrelas, Vincent Van Gogh, 1890



Dos artistas e movimentos pós-impressionistas citados até aqui<sup>2</sup>, nenhum é de maior relevância para a pesquisa do que o *Fauvismo*, movimento que compunha junto

---

<sup>2</sup> Outro artista que merece destaque é Wassily Kandinsky pela sua superação da representação na pintura - não somente a representação tradicional, mas a superação do sujeito. Kandinsky é um nome importante da arte expressionista por levar a desconstrução da representação ao nível de abdicar do sujeito representado, dos temas concretos. Recusava a análise fria e ontológica e via na pintura abstrata um canal para as sensações (GOMBRICH, 2013, p. 435). A recusa da mimese, da representação do sujeito retornará em Malevich com o suprematismo, e Kandinsky compõe o grupo de artistas e designers da Bauhaus, ambos temas abordados no próximo capítulo. Entretanto, não é relevante para a pesquisa de maneira direta por suas obras não possuírem caráter fragmentário de partes que se e combinam e recombinaem num todo.

com outros (como o *Die Brücke* alemão, "A Ponte") a era Expressionista da arte moderna. O Expressionismo se origina, basicamente, da revisão do Impressionismo e seu caráter essencialmente sensorial, e direciona sua pintura para a expressão dos sentimentos e não uma impressão da realidade (ARGAN, 1992, p. 227). A primazia era colocar a alma na tela, o sentimento, e não mais uma impressão do real.

Inaugurado em 1905 em uma exposição de mesmo nome, *Les Fauves*, "As Feras", possuía como maior destaque o jovem pintor Henri Matisse, além de Albert Marquet, Kees Van Dongen, André Derain, e o próprio Georges Braque, que iria integrar o cubismo, entre outros. A influência de Cézanne, Van Gogh e os impressionistas era clara nos *fauves*, em sua recusa das formas naturais dos objetos e seu apreço pela cor violenta e expressiva (GOMBRICH, 2013, p. 442), mas não possui um programa formal definido nem intenção política. O *fauve* se colocava em uma revisão do dualismo entre sensação (cor) e construção (forma plástica da obra) (ARGAN, 1992, p. 229). Utilizando os estudos da cor como potencial plástico, os *fauves* pretendem solucionar a dualidade de sensação e construção, e fundem a construção do *objeto* pictórico com o *sujeito* na pintura. Ultrapassam a noção intelectualizada de Cézanne, a apreensão científica de Signac e o ritmo existencial de Van Gogh (ARGAN, 1992, p. 232). O resultado é uma pintura de estrutura autônoma, a pintura como realidade em si, a abdicação da linha, do contorno, e o uso da cor pura como unidade. Até então, a pintura não havia sido colocada como existencialmente independente de tal modo.

A leitura de Matisse da realidade à primeira vista pode se assemelhar mais com o Impressionismo do que uma orientação expressionista. Entretanto, seu processo de cor é aditivo, cada cor num crescendo, que se complementam, impulsionam e acentuam umas às outras. O quadro só existe quando cada cor, como superfície lisa, elevada ao máximo, conversa com as outras e resulta no quadro como a construção das unidades cromáticas. A linha passa a ser objeto no conjunto, pigmento, amplificando o cromatismo. Matisse possui referências clássicas (inclusive em Cézanne), mas seu aparente classicismo se coloca como um romantismo inverso, que

celebra a pura alegria primitiva e não o fardo da existência (ARGAN, 1992, p. 235, 236).

Figura 11 - Mulher de Combinação, André Derain, 1906

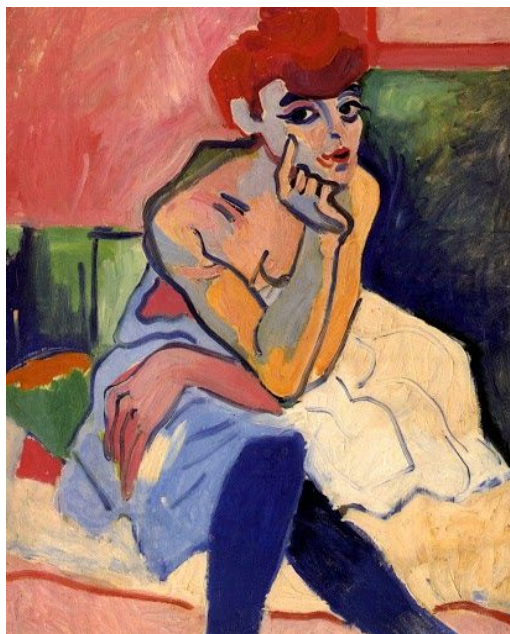


Figura 11 - A Alegria de Viver, Henri Matisse, 1905

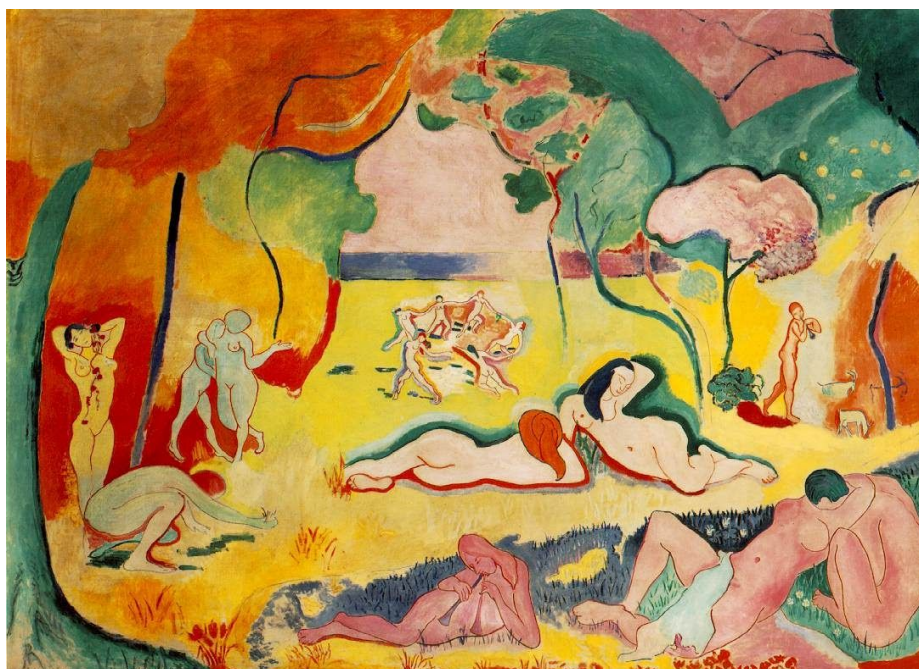
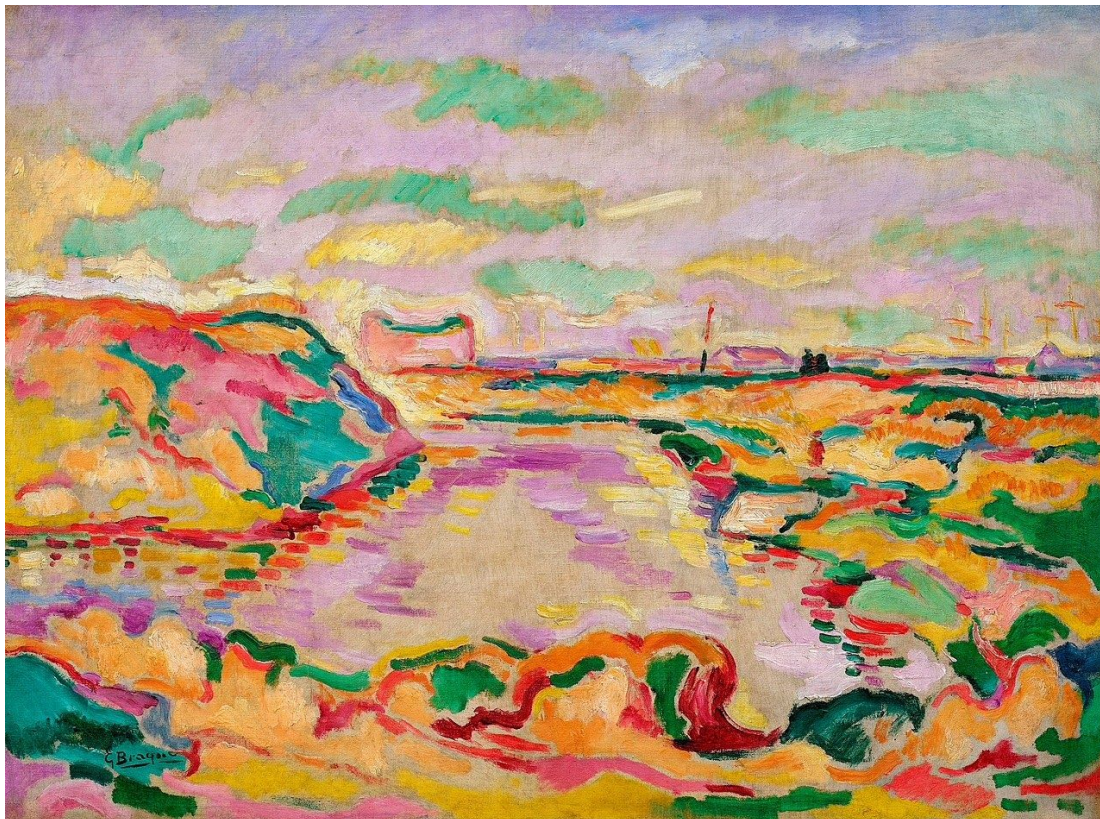




Figura 12 - Paisagem perto de Antuérpia, Georges Braque, 1906



O *Fauvismo* constitui um momento seminal na arte expressionista e na arte moderna como um todo, transportando a noção de cores fragmentadas do impressionismo mas superando o classicismo de Cézanne no apleque da técnica e fundindo o sentimentalismo romântico à cor fragmentada. Se institui como análise da própria pintura e a estruturação da obra por si mesma, sem se apoiar na representação ou impressão da realidade no estrito senso. Entretanto, em 1907, os *fauves* são postos em cheque quando Pablo Picasso dá início ao Cubismo e eleva o auto discurso da obra e a noção de obra-processo a outro nível. Com sua obra "As Donzelas de 'Avignon", demonstra que "um quadro, como qualquer acontecimento ou empreendimento humano, pode se alterar e mudar de significado no próprio ato de se fazer" (ARGAN, p. 1992, p. 236). Os *fauves* se dispersam, e Matisse segue pintando até o fim da vida, sem se preocupar com as correntes e movimentos subsequentes.

Mas a contribuição de Matisse e seus colegas para a arte moderna, mantendo a tradição de beber das correntes artísticas anteriores e elevando-as, não pode ser negada. Se os fauves introduziram os alicerces da obra de arte por si só, é com o Cubismo que a revolução da arte moderna é deflagrada e se torna irreversível.

### 2.3. O Cubismo

O Cubismo se forma em Paris e é lançado ao mundo e formado como corrente artística em 1910. Seus protagonistas, Pablo Picasso e Georges Braque (posteriormente acompanhados por Juan Gris), são as figuras mais eminentes, junto com Henri Matisse, no que se conhece como "Escola de Paris", um círculo artístico que se forma no início do século XX na capital francesa. A Escola de Paris pode ser definida como um agrupamento de artistas inseridos em uma expansão do mercado de arte parisiense das décadas de 1910 e 1920. Era o mundo das artes sendo englobado pelo sistema capitalista, a luta dos artistas que se reuniam nessa Babel artística que era Paris no início do século. Pintores e escultores de toda a Europa se encontram na cidade cosmopolita - a maioria se mantém na miséria enquanto veneram os artistas que estão no topo da estratificação econômica. É nesse contexto de mercantilização da arte do início do século que os cubistas dão seus primeiros passos (ARGAN, 1992, p. 341).

Em suma, o Cubismo engloba as correntes de pensamento do século XIX e início do século XX e alavanca o desenvolvimento da arte moderna de maneira decisiva. Sem as vanguardas francesas, o desenvolvimento da pintura realista no século XIX e o os *fauves*, o Cubismo não existiria (WADLEY, 1970, p. 24). É um movimento que sintetiza o desenvolvimento pictórico que o precede e o impulsiona, elevando a análise dos *fauves* da pintura como estrutura autônoma para a desconstrução da perspectiva e ampliando a noção de obra-processo e obra construída. Posteriormente, com a aplicação da colagem, essa noção é sintetizada em um nível material, físico, operacional.

Antes de analisarmos as obras e o desenvolvimento do Cubismo, é válido ressaltar que, tal como todas as outras vanguardas e movimentos citados até aqui, o Cubismo não seguia uma cartilha ou intenção política - não possuía alinhamento socialista ou revolucionário, nem desafiava as políticas da época de maneira direta ou contundente, não seguindo um programa político. Isso se relaciona com a ação de Cézanne que, como mencionado, enfrentava a realocação do lugar do artista de maneira indireta, repensando o papel da arte; Van Gogh lutava contra seu lugar social com o sentimento e o sofrimento; Matisse acreditava que sua poética implicava sua luta, etc. Os movimentos de vanguarda da década de 1910 eram generalizados e confusamente relacionados a uma ação explicitamente social: os cubistas eram chamados de "anarquistas", com um procedimento "militar" ou "militante", e Braque possuía uma dimensão "social" segundo o poeta e crítico Apollinaire (ALBERA, 2002, p. 176). Todos esses fatores criam uma relação ambivalente com o Construtivismo e os movimentos abordados no próximo capítulo: ao contrário dos movimentos analisados até então, o Futurismo e a Bauhaus possuíam claros componentes políticos, assim como o Construtivismo, que era abertamente revolucionário e socialista, ao ponto de remoldar o pensamento social e reescrever de maneira radical a inserção do indivíduo e do artista na sociedade. Por mais que o Construtivismo descenda do Cubismo (mais adiante abordaremos a relação da Montagem Soviética com o raciocínio da colagem de Braque e Picasso), o componente político marca uma diferença entre as duas vanguardas.

E, tal como tal como as outras correntes e movimentos citados anteriormente, o Cubismo descende de seus antecessores. A mudança ocasionada por ele pode ter sido revolucionária e radical, quase dissociativa, mas as ligações existem. A primeira que podemos citar é com o desenvolvimento do sujeito da pintura. A ligação mais importante é com a pintura realista que descende de Courbet, passando por Manet, Cézanne e os impressionistas: o declínio da pintura alegórica, anedótica ou histórica para dar lugar à cena do real, a vida como ela é. A relação dos cubistas com sujeitos objetivos (como violinos, copos, violões), era clara desde o início. Entretanto, o

Cubismo não se coloca como um sucessor direto da estética realista e, sim, numa síntese entre as correntes de pensamento do século XIX, o Realismo e Simbolismo. Os Cubistas se apropriaram do empirismo simbolista, livre de sistemas dogmáticos e transportaram essa visão do mundo das experiências espirituais e direcionaram-a para o mundo real; analisaram objetos banais (caros ao Realismo) com a liberdade mística de um simbolista. Pintavam sujeitos e objetos banais revestindo-os não com *significado* simbólico, mas com uma orientação imaginativa e investigativa. (WADLEY, 1970, p. 24).

Sobre o desenvolvimento do método, a descendência dos impressionistas é mais direta. O Impressionismo acaba com a metafísica do plano, uma janela para o mundo pictórico e representativo; a pintura passa a ter um papel diferente. Cézanne fragmenta a pintura em blocos, cada pincelada uma unidade, um material da pintura. O Cubismo vê em cada pincelada de Cézanne uma perspectiva, um plano, admitindo assim uma visão e análise próprias do fazer artístico, desresponsabilizando-o da representação exclusiva. O Cubismo assinala um novo sistema de figuração predominantemente crítico, analítico e reflexivo sobre o fazer da arte (MARTINS, 2007, p. 56). Analisemos como se coloca esse novo sistema figurativo.

Referenciando Pierre Francastel, Luiz Renato Martins, argumenta que a importância primordial para o cubismo era a decomposição do plano da visão, a preocupação da arte como representação da realidade em sua desconstrução da visão como feixe único, infinito - que representa todos os aspectos do sujeito/objeto de um ângulo de visão simultâneo; a concepção de um espaço aberto onde as facetas-plano (termo proposto por Greenberg) se comportam como objetos independentes que se relacionam (MARTINS, 2007, p. 55). Era um método construtivo por excelência, que convidava o espectador a formar ideia de um objeto concreto, tangível, através da combinação - a mobilização da consciência - dos poucos fragmentos planos do objeto, alcançados através da fragmentação. Na medida em que o *Fauve* sacrificava o sombreamento, o volume, em função da cor, o Cubismo se colocava do lado oposto, e



fazia uso do sombreamento e da volumetria para criar a sensação de volume e dissociação dos fragmentos (GOMBRICH, 2013, p. 446).

Picasso, em sua investigação incessante, redescobre a arte tribal africana, como máscaras e ícones. Fascinado pelo potencial de representar um rosto, por exemplo, com traços mínimos e uma construção não ortodoxa, Picasso não sente mais nenhuma obrigação para com a tradição ilusionista da representação europeia (WADLEY, 1970, p. 44). É nesse contexto que, em 1907, realiza sua obra seminal "As Donzelas de Avignon", quadro considerado o ponto de partida do Cubismo.

Figura 13 - As Donzelas de Avignon, Pablo Picasso, 1910



Além da desconstrução tradicional da perspectiva na pintura, Picasso tira inspiração das aquarelas do fim da carreira de Cézanne, mas com uma maior pressão



na superfície. Traços marcados, transições abruptas e o uso de tons opacos, monolíticos - uma movimentação em direção a uma fragmentação maior e mais aguda. A superfície da tela possuía novas qualidades pictóricas, negando as sensações tradicionais de profundidade sem sacrificar uma sensação de volume (WADLEY, 1970, p. 45). Essa preservação do volume enquanto se destrói a perspectiva e profundidade tradicionais serão pilares do Cubismo em sua primeira fase, da pintura como modo analítico puro da perspectiva e da visão. A noção da imagem fragmentada que se constrói no cubismo é corroborada por uma declaração de Picasso, que afirma que uma cabeça, por exemplo, é formada de boca, olhos, nariz, que podem ser distribuídos da maneira desejada pelo artista; "uma cabeça permanece uma cabeça" (WADLEY, 1970, p. 44).

Picasso, como mencionado anteriormente, era admirador de Cézanne, e em sua pintura "Banhista" de 1908 é notável a influência do francês sobre o espanhol. Com temáticas e tons cezannistas, a pintura desenvolve a pesquisa de Cézanne ao cubismo, com a representação tradicional estilizada em prol da análise do objeto e do volume. O que conduziu Picasso ao estudo de Cézanne foi dar seguimento à sua investigação da decomposição da realidade em formas simples. Como construir uma figura com formas simples sem perder o volume e a tridimensionalidade? Picasso, Braque e Gris parecem ter levado a ideia de analisar o real pelo "cubo, esfera e cilindro" ao pé da letra (GOMBRICH, 2013, p. 444 e 445).

Figura 14 - Banhista, Pablo Picasso, 1908



A partir de 1909 e até 1911, Picasso e Braque elevaram e transformaram a metodologia de Cézanne. Direcionaram seu olhar para naturezas mortas (os objetos banais do cotidiano), e não para paisagens ou ambientes externos. As facetas-plano foram se relacionando de maneira cada vez mais próxima à superfície, mantendo suas relações volumétricas, mas indicando uma proximidade maior com a tela, muito mais do que as pinturas de Cézanne (que invariavelmente, por seguirem a técnica impressionista, ainda mantinha um pé na representação) (WADLEY, 1970, p. 50). A decomposição da representação é tensionada de maneira mais contundente no cubismo não pela "marcas do fazer" deixadas na pintura, como pinceladas evidentes, mas toda a construção do quadro simultaneamente como objeto tangível e método de análise: a pintura não se põe a representar, mas sim, discursar sobre ela mesma,

levantando questões sobre a validade da representação tradicional. Decompor um violino em múltiplas perspectivas, por exemplo, não era necessariamente a desconstrução *do violino*, mas a desconstrução de toda a perspectiva tradicional ocidental que descende da Renascença: "Instala-se com o cubismo uma nova consciência do trabalho, que é extraída em primeiro lugar da pintura-processo de Cézanne" (MARTINS APUD Albera, 2002, p. 26). Esse novo realismo "prismático" cubista não integrava a visão como feixe único, mas múltiplas relações do objeto e espaço em uma única imagem, essencialmente mandando as bases tradicionais de pintura e escultura pelos ares (WADLEY, 1970, p. 57).

Dois exemplos do novo processo cubista que podemos citar, um exemplificando a noção da planaridade na tela e outra da fragmentação da perspectiva, pertencem a Braque e Picasso, respectivamente. A primeira pintura é "Violino e Cântaro", de Braque, datando 1910. Os dois elementos relevantes de serem analisados são a relação das facetas-plano na construção de volume e o posterior questionamento dessa construção com o objeto no topo da tela.

Figura 15 - Violino e Cântaro, Georges Braque, 1910



Segundo a análise de Nicholas Wadley, a remontagem das unidades volumétricas tem uma continuidade e combinação mais sutil e refinada em comparação com as pinceladas pesadas e difusas de Cézanne. Além da implicação de um espaço mais profundo à direita da cintura do violino e de um aplainamento nos cantos superiores, o complexo de pequenos pedaços planos é comprimido em direção à superfície da tela, se colocando como pequenos fragmentos. O uso do sombreamento ressalta um volume relativamente superficial, sem criar uma janela de representação



tradicional. O nivelamento do relevo das peças e a relação entre as mesmas são totalmente compatíveis com o retângulo real da tela. Entretanto, Braque insere um objeto saliente no topo da superfície, um prego, com perspectiva e sombreamento mais tradicionais, colocando em cheque todas as nuances volumétricas estabelecidas anteriormente (WADLEY, 1970, p. 53-54).

Outra obra que eleva a noção de volume tridimensional do cubismo e o alia com a desconstrução mais aguda da perspectiva é "Violino e Uvas", de Picasso, de 1912:

Figura 16 - Violino e Uvas, Pablo Picasso, 1912



Segundo a análise de Gombrich, a decomposição da perspectiva tradicional em fragmentos seguia o seguinte raciocínio: ao mentalizar um objeto, não o compomos instantaneamente em nossas cabeças, e, sim nos seus vários componentes ao mesmo tempo, cada um com suas particularidades. Pegando com o exemplo o violino, objeto retratado à exaustão nas pinturas cubistas, as diferentes perspectivas de cada fragmento retratado se referem a elementos específicos do objeto que nos saltam à mente. A craveta é vista lateralmente, como quando pensamos no instrumento, enquanto os ouvidos são vistos de frente, e a curvatura do tampo é demasiado exagerada (GOMBRICH, 2013, p. 444 e 445). É a construção do objeto (conceito chave para o Construtivismo) através de fragmentos ou unidades distintas - se em Cézanne são pinceladas, no Cubismo são perspectivas. Era um método construtivo que convidava o espectador a formar a ideia de um objeto tangível, físico, com poucos fragmentos planos. Essa noção de fragmentos de perspectivas diferentes combinados retornará na montagem quando Kuleshov realiza seus experimentos fragmentários e em Vertov com seu método de filmagem, abordados no próximo capítulo.

Dada a consolidação do método analítico do cubismo, a fragmentação geométrica se tornou um estilo artístico tanto quanto um meio de análise. Não era necessariamente possível visualizar cada faceta-plano como uma perspectiva individual, mas a junção de facetas "diluídas" e diferentes perspectivas fazia surgir daí uma figura. Por volta de 1911 a divisão das facetas plano estava se tornando demasiada fluida, minimizando as distinções de sujeitos, formas, luzes e espaços. A análise era mais direcionada ao ato de pintar em si do que aos sujeitos e figuras (WADLEY, 1970, p. 54). Cada vez mais insatisfeitos com o método ortodoxo da pintura, essa encruzilhada da representação abriu espaço para Braque e Picasso criarem a colagem ainda no mesmo ano. Mas antes de entrarmos na colagem e suas análises propriamente ditas, é importante ressaltar o início do uso de letras blocadas nas pinturas como prelúdio à planaridade e objeto físico da colagem. Em 1911 Braque pinta "Natureza Morta com Harpa e Violino", que introduz letras pintadas na superfície da tela:

Figura 17 - Natureza Morta com Harpa e Violino, Georges Braque, 1911



Braque faz uso de letras pintadas na pintura, mas diluindo-as no fundo com as outras pinceladas e elementos na tela. Utiliza todos os artifícios para disfarçá-las do fato que são letras. É um tipo de adição intermediária de elementos alheios à pintura, e um prelúdio da colagem e letras blocadas - até esse momento, pintadas como ilusão, mas posteriormente coladas à própria tela. A adição de letras na pintura, de maneira mais direta do que o prego no topo da pintura anterior, é uma citação, uma alusão à elementos além do plano pictórico, outra linguagem, o que evolui em "O Português" (Braque, 1911) e "Ma Jolie" (Picasso, 1911). O uso de letras alude às propriedades físicas das mesmas, inserindo elementos de planaridade no quadro, quebrando e questionando o senso de volume criado - uma espécie de atrito de percepções:



Figura 18 - O Português, Georges Braque, 1913

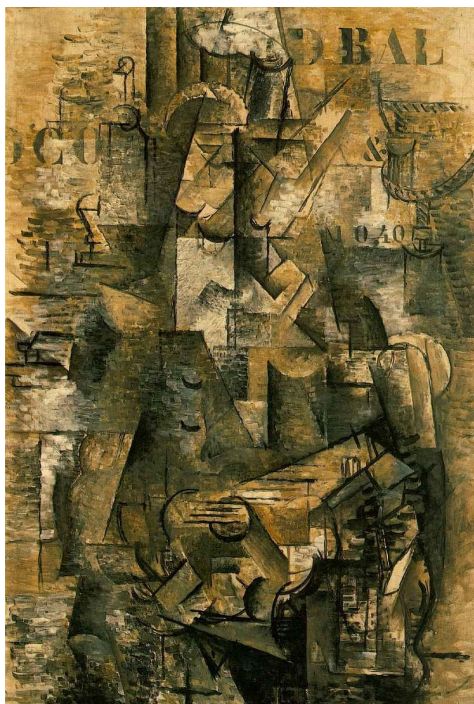


Figura 19 - Ma Jolie, Pablo Picasso, 1911





A partir dessa fase, o direcionamento do método de análise cubista não era somente relacionado à desconstrução da perspectiva tradicional e do objeto, era também um método de análise sobre a própria pintura. Trazendo objetos e figuras não-pictóricas, o quadro como objeto era o objetivo final, e não o início de um método de análise da realidade. Insatisfeitos com os métodos ortodoxos de pintura, Braque e Picasso, entre 1911 e 1912 trazem para a pintura objetos reais, não pictóricos, recortados e colados, com o objetivo de transcender de maneira definitiva as convenções representativas até então - se constitui assim a colagem no cubismo.

### 2.3.1 A Colagem

Durante o ano de 1912, Picasso, Braque e Gris manifestaram frustração com o método tradicional de pintura de óleo sobre tela. Argumentavam que o meio era "impróprio" para seus objetivos de estudo e método artístico, e realizaram investidas para além da pintura tradicional. O uso e aplicação de areia, cinzas ou serragem sobre a pintura, datado da mesma época, demonstra o interesse dos artistas em trazerem o real, não pictórico, para a tela, conceito chave na colagem. Para Braque, as texturas serviam para incrementar a qualidade da superfície, separar a cor da textura e observar a interação entre esses dois elementos de uma maneira que não seria possível em meios tradicionais. O uso de letras se coloca paralelo à essas investidas extra pictóricas, sendo pintadas como letras puras, aludindo à uma externalidade do plano pictórico (WADLEY, 1970, p. 63). As referências à realidade fora da tela já tinha sido aplicada por Braque, que, dada sua experiência como carpinteiro, pintava unidades de texturas de madeiras (*faux-bois*), recurso que aludia à elementos *ready-made* do mundo material, externo à pintura. Em suma, o uso de texturas aludia à elementos reais, materiais do mundo e letras pintadas denunciam a planaridade e existência do plano sem metafísica ao espectador.

A invenção e o uso da colagem aplica esses dois princípios de maneira simultânea, e a colagem se coloca como um procedimento surpreendentemente

simples e natural do desenvolvimento da pintura cubista. Segundo Nicholas Wadley, em tradução livre nossa, "[...] consistia em cortar pedaços de objetos reais e colá-los no papel ou tela, transformando-os em elementos mais "reais" do que qualquer coisa na pintura tradicional" (1970, p. 64). Os objetos colados pelos cubistas (majoritariamente pedaços de jornais, tecidos, papéis de parede e papéis no geral) se colocavam como uma tentativa de trazer o real para a tela, aludir à realidade de maneira direta, sintetizando a missão cubista de representação sem ilusão (WADLEY, 1970 p. 63).

Figura 20 - Natureza Morta com Cadeira de Palha, Pablo Picasso, 1912



Figura 21 - Natureza Morta com Frutas, Pablo Picasso, 1912

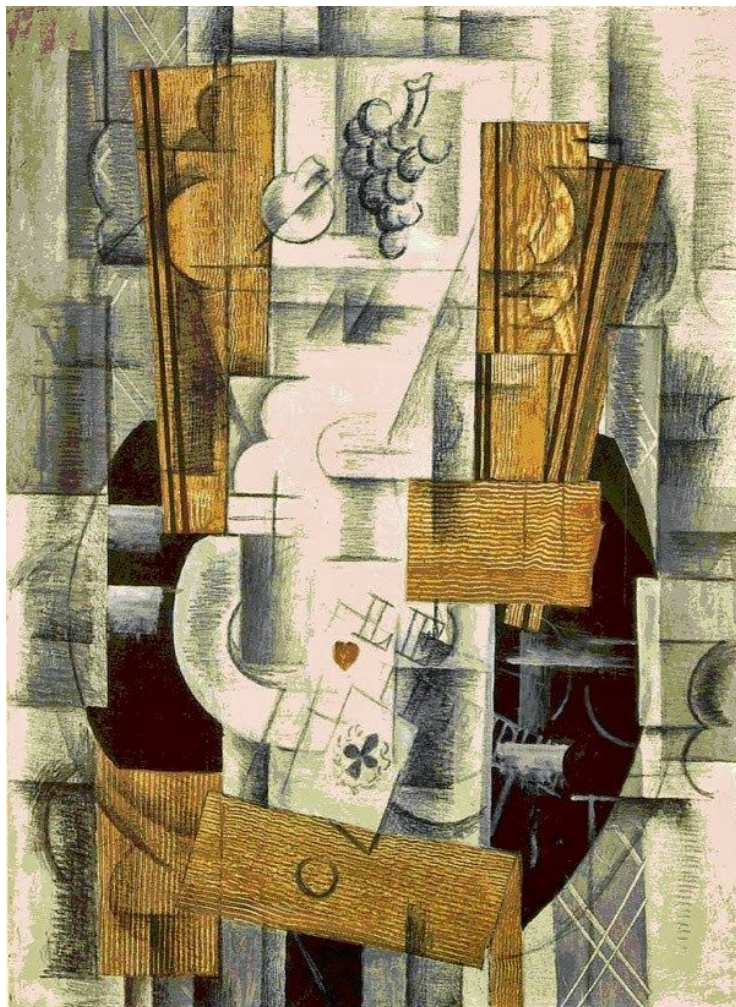


A figura acima, "Natureza Morta com Frutas", de Picasso, é interessante de se analisar pelo seu caráter ambíguo dos fragmentos (ou facetas-plano). A junção de frutas no canto superior esquerdo não se coloca como facetas-plano de frutas pintadas, mas, sim, fragmentos recortados de frutas coloridas. Não são as frutas que se sobrepõem, mas os polígonos de papel nas quais estão colocadas, ressaltando a dualidade da representação colocada: são representações de frutas, com volume e textura, mas colocadas como objetos ulteriores ao plano pictórico, sobrepostos, uma



noção dupla de ilusão e opacidade, representação e não-representação. Essa noção dúbia retornará de maneira mais aprofundada sobre a encenação em "O Homem com uma Câmera", capítulo 4.

Figura 22 - Natureza Morta com Ás de Paus, Georges Braque, 1913



Os dois conceitos mais importantes para a análise do filme de Vertov posteriormente se referem à natureza do suporte da colagem, sua existência no mundo, e a noção de objeto construído por fragmentos que se juntam na consciência do espectador. Ambos se aplicarão de maneira direta, explícita, em "O Homem com uma Câmera" e são os pilares da comparação e análise da pesquisa. Todas as

vanguardas citadas desde 1874 culminaram nesse desenvolvimento pictórico radical, materialista e direcionado para a realidade que é a colagem cubista.

A primeira observação sobre a natureza do suporte se relaciona com a análise de Giulio Carlo Argan sobre a colagem e sua oposição à análise de Clement Greenberg. Segundo Luiz Renato Martins, para Argan, o plano pictórico existe como suporte físico e entidade plástica, capaz de suportar fragmentos externos, como jornais, papelão e madeira. O espaço pictórico passa a ser indefinido, desfaz-se eminentemente da metafísica, "janela para o infinito", e cria existência própria, sem ser reflexa da representação (MARTINS, 2007, p. 59). O reconhecimento do suporte, objeto físico, abre espaço para uma análise material do real na obra de arte. Essa é a chave da análise de Argan e a chave da ligação estreita do trabalho de Vertov com a colagem cubista, tanto em método construtivo como em relação com o real. Os novos objetos extrapictóricos trazidos à tela incorporam a materialidade, opacidade, resistência das coisas do mundo (MARTINS, 2007, p. 57). É a crença em trazer o real para a tela como suporte da própria obra, a recusa da mimese tradicional e das técnicas tradicionais numa superação crítica da própria representação e dissimulação visual na arte, do mesmo modo que Vertov defenderá a não-encenação no cinema em detrimento da encenação tradicional.

Essa natureza material, física, explícita da tela/suporte é o que coloca Argan oposto ao crítico Clement Greenberg em sua análise da colagem. Greenberg analisava a dinâmica dos planos através de uma sintaxe intrapictórica, que conjugava a interação das facetas-plano de maneira paralela à superfície do quadro, simultaneamente. O significado e potências da colagem se daria então pela dialética, o choque, a relação de uma faceta-plano com a conjugada respectivamente. Desse modo, não diferia muito do cubismo em si, no sentido que não suscita uma reflexão crítica sobre a materialidade dos fragmentos. A metodologia de análise de Greenberg pode ser interessante em uma relação com a dialética de Eisenstein e sua montagem intelectual, a vir posteriormente, mas é de maior interesse para presente pesquisa a natureza real, material, não-pictórica dos fragmentos que são trazidos à tela, tida como universo



próprio anteriormente. A fragmentação e noção fragmentária da colagem também corrobora a experiência da visão descontínua trazida pela fotografia e pelo cinema (MARTINS, 2007, p. 59).

Em suma, a colagem combina elementos táteis, não-pictóricos, com elementos da tela, pictóricos. A diferença é que, ao contrário do cubismo analítico ou do futurismo, não se tentava esconder, dissolver ou dissimular a heterogeneidade dos elementos. O papel de parede na tela era um papel de parede, ou um jornal, e não um fragmento da pintura que se propunha a representar tal objeto, como se havia feito anteriormente. Sobre a relação entre os fragmentos e sua respectiva construção, veremos de que maneira essa construção se coloca relevante à pesquisa.

Figura 23 - Guitarra, Georges Braque, 1913

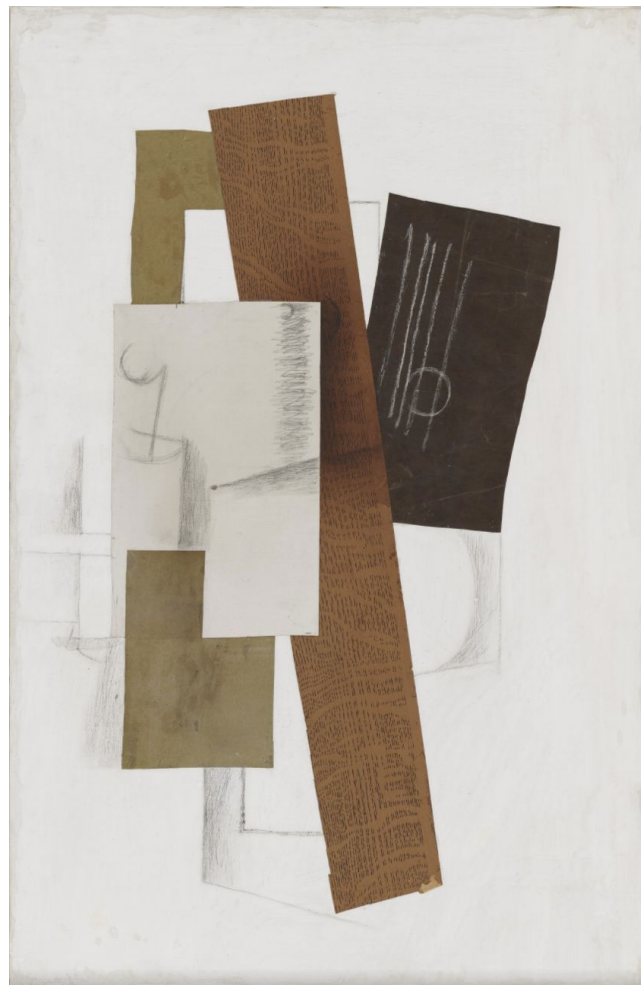
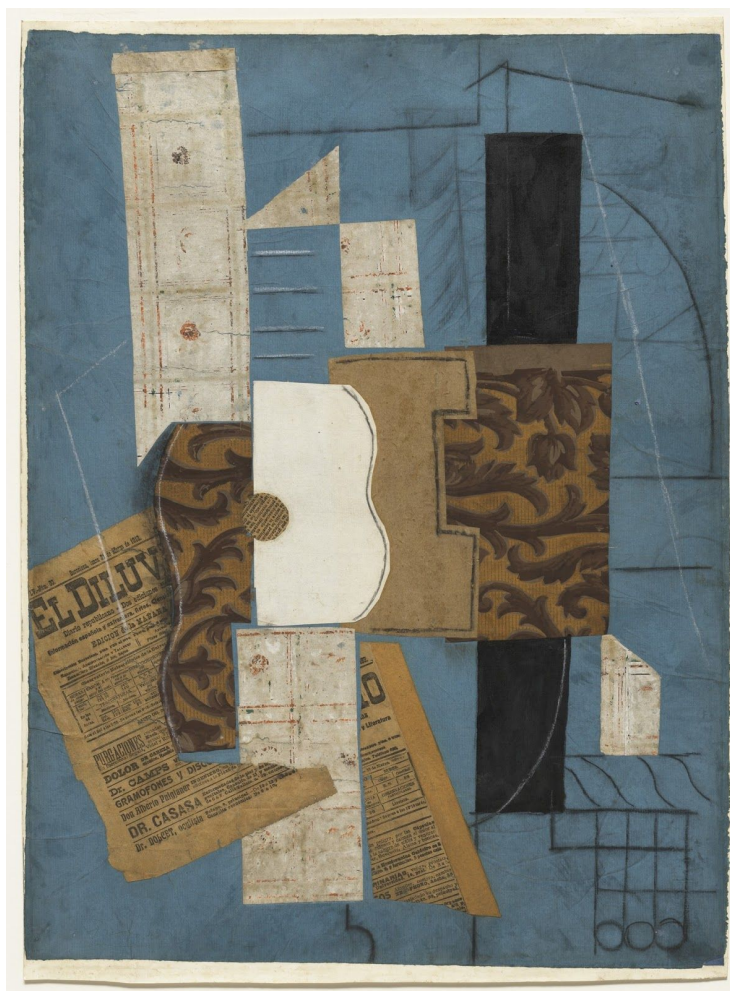


Figura 24 - Guitarra, Pablo Picasso, 1913



Determinada a natureza das unidade pictóricas trazidas à tela, do mundo real, as "opacidades das coisas do mundo", é válido analisar agora o efeito de disposição e construção dos fragmentos para o resultado final da colagem. Primeiramente é preciso reconhecer essa natureza fragmentária da colagem por suas composições. Juntando pedaços de jornal com papel de parede (como a figura acima), os fragmentos são recortados (segundo Nicholas Wadley, mencionado anteriormente), e dispostos no suporte de maneira com que sua interação forme uma figura. Utilizando como exemplo a seguinte obra:

Figura 25 - Guitarra, Partitura Musical e Garrafa de Vinho, Pablo Picasso, 1912



Podemos analisar os elementos que integram a imagem, e decompô-los em uma noção constitutiva, onde: pedaço de papel com textura simulada de madeira em "B" ao contrário + papel azul em formato de trapézio + círculo branco + quadrado de partitura + meio-oval pintado de preto + desenho retangular de taça de vinho + fundo de papel de parede resultam na figura final. Esse caráter descontínuo evidencia que, isolados, os fragmentos não atingem o significado visual, no caso, uma guitarra com cálice. A figura só é montada quando os fragmentos são recortados no formato correto e dispostos como tal para formar a figura. Sobre o corte e a disposição, essas técnicas

se relacionam intimamente com a montagem no cinema, onde o material bruto deve ser primeiro cortado no formato desejado e, posteriormente, colocado em disposição com outros fragmentos para criar o significado desejado. Esse efeito será explorado e estudado por Kuleshov e levado às últimas consequências por Eisenstein e Vertov na Montagem Soviética. Como sintetiza Martins:

Temos intuições isoladas como peças e a demonstração de que, para montá-las, é preciso fazer como um engenheiro ou, ainda, como um montador de cinema, que para evocar ou reconstituir na moviola um conjunto de relações tem de ordenar os elementos desconexos produzidos pelos equipamentos cinematográficos e que não necessariamente se fundem num todo. (MARTINS, 2007, p. 59)

A noção fragmentada e construtiva da colagem não resulta somente no campo visual da imagem, na figura construída. A noção material dos fragmentos, segundo Luiz Renato Martins, se coloca como um processo perceptivo do espectador que revela o modo de produção da obra. Essa percepção do processo de produção evidencia a construção dialética dos fragmentos e eleva a colagem à noção de objeto construído (MARTINS, 2007, p. 59). O processo de construção explícito evidencia o Cubismo em seu papel crítico da representação e também pavimenta de maneira direta o caminho da representação para o surgimento do Construtivismo. A aparente desconexão dos elementos reais da colagem, que interagem um com os outros, fazem ressurgir a "mobilização da consciência" - tão cara às pinturas de Cézanne e à análise cubista da realidade - e consolidam da colagem como método construtivo. Essa consolidação da construção do objeto coloca a colagem par a par com a montagem do cinema construtivista de Vertov: trazer o real para a tela e mobilizar a consciência do espectador através da montagem.

### **3. A CONSTRUÇÃO DO OBJETO**

A reconfiguração massiva do fazer artístico no fim do século XIX e início do século XX não se restringiu somente à natureza da representação do real na arte. A

fotografia havia ocasionado uma crise pictórica e representativa, evidentemente, mas adjunto à essa crise da representação houve uma realocação do artista no mercado de trabalho. Para entender especificamente a nova estratificação do trabalho artístico, é necessário compreender que os artistas do oeste europeu descendem majoritariamente de uma tradição pictórica formulada no séc XV - o *Quattrocento* - proposta por Brunelleschi e Alberti que, essencialmente, iria moldar o fazer artístico europeu pelos próximos quatro séculos. O *Quattrocento* formulou sua teoria das artes transportando o artista de seu papel empírico na sociedade para o ofício liberal. O surgimento do mecenato e a arte como ofício descendem dessa transição econômica, que coincide com o surgimento do capitalismo (ainda em seu estado de formação e expansão) como modo de produção. Libertados, então, de uma legitimação exterior à própria arte, os artistas desenvolvem uma ordem própria de forma e estilo, desenvolvendo a arte representativa e os moldes estéticos dos próximos séculos (ALBERA, 2002, p. 172).

Os artistas eram, entretanto, excluídos do poder político e econômico (como boa parte da sociedade), e, ao longo dos séculos, desenvolveram uma oposição simbólica ao poder burguês, numa situação de agentes externos à sociedade. Com a perda da segurança do ofício trazida pela fotografia, a arte moderna se encaixa como uma resposta específica do artista à sua posição na divisão social do trabalho (ALBERA, 2002, p.173), abandonando por um lado seu papel de arte puramente representativa quando se começa a discursar, analisar e trabalhar em cima do próprio fazer artístico, orientação já discutida no capítulo anterior. Isso acarreta em uma oposição implícita, simbólica dos artistas ao poder econômico vigente - Cézanne foi caracterizado por uma oposição simbólica, técnica, Matisse e os *fauves* protestavam com sua poética, e o cubismo, por mais significativo que seja pela sua contribuição no discurso do papel do artista na sociedade, não constitui uma oposição concisa, politizada ou organizada.

A configuração econômica da Escola de Paris, por exemplo, era completamente subjugada ao poder econômico burguês. A consolidação da obra de arte como mercadoria e a influência de tal mercado no círculo crítico originam um sistema de



mercado-colecionismo que organizava a atividade dos artistas. Entretanto, sua liberdade expressiva não era suprimida, colocando a Escola de Paris em uma suspensão política - do mesmo modo que atacavam a situação política e social do artista vigente de maneira implícita, não atuavam sobre a sociedade como vanguardas ou movimentos políticos. Como coloca Argan:

A cultura burguesa não aceitaria destruir-se com suas próprias mãos: poderia conceder a máxima liberdade de expressão ao artista, sob a condição, porém, de que permanecesse em seu campo e deixasse a iniciativa e a direção da produção a cargo dos empresários. (1992,, p. 340)

Com poder limitado ou não, subjugados à burguesia ou não, a Escola de Paris imprimia sua ações sob uma sociedade existente, e não utópica, tal como a Bauhaus ou o Construtivismo. Daí vem sua importância seminal para o desenvolvimento da arte moderna no decorrer do século XX.

Entretanto, a obra de arte moderna tem seu papel fundamental no desenvolvimento do discurso político, na deflagração do que Argan se refere como a Era do Funcionalismo (de 1910 até o início da Segunda Guerra Mundial). Após o Expressionismo, a obra de arte não é mais uma representação, e sim uma ação que se realiza, e as diversas correntes subsequentes se preocupavam com a relação entre a funcionalidade da obra e a função social da mesma (ARGAN, 1992, p. 301). Com o advento da indústria e o declínio do artesanato, os artistas se colocam contra a hierarquização da sociedade e da linha automatizada de trabalho. Gauguin e os *fauves*, por exemplo, enfrentavam a noção de trabalho alienante através da arte como atividade que se opõe à essa configuração. Entretanto, para isso, invocavam uma sociedade primitiva, imaginária, descolada da realidade (ARGAN, 1992, p. 301). A ação das correntes artísticas que surgem a partir da era do funcionalismo refletem o papel e função da arte (tanto seu funcionamento interno quanto social) na estrutura econômica. O Cubismo, o Suprematismo, o Futurismo, a *Bauhaus* e o Construtivismo estão entre as correntes e vanguardas de caráter construtivo da Era do Funcionalismo. O Cubismo já foi analisado e se enquadra no modo burguês de mercantilização da arte, e, antes de

partir para o Construtivismo, é válido analisar brevemente a *Bauhaus* pelo seu caráter socialista e sua noção de objeto construído na arte<sup>3</sup>. A movimentação política mais importante para compreender o conceito do Construtivismo posteriormente, entretanto, é entender a noção de vanguarda política que o movimento veste. A compreensão do Construtivismo como força política e ideológica revolucionária está na base do movimento, e, conseqüentemente, no cinema de Vertov.

### 3.1 A *Bauhaus*

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha se encontrava em um contexto político, econômico e social desastroso. Era reivindicado pelos intelectuais o fim do irracionalismo político que havia originado o conflito e também uma revisão crítica da cultura alemã e sua noção mítica de uma missão de domínio. Era necessário, agora, um racionalismo crítico, uma cultura de pensamento que resolvesse os problemas pelo direcionamento da lógica e não do conflito (ARGAN, 1992, p. 269).

É nesse contexto que Walter Gropius, eminente arquiteto do modernismo, funda em 1919 a *Bauhaus*, escola multidisciplinar de arquitetura, design e artes. *Bauhaus* pode ser traduzido como "casa da construção", nome que representa de maneira significativa os princípios da escola. Composta por artistas e arquitetos como Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, László Moholy-Nagy, entre outros, a *Bauhaus* se coloca com a missão de recompor a interação da arte com a indústria segundo a relação prévia da arte com o artesanato. A *Bauhaus* se colocava como uma escola democrática e da democracia, entendendo, assim o papel que a cidade (e a construção da mesma) desempenhava na construção social - ao se colocar como escola da construção, se coloca como escola social (ARGAN, 1992 p. 269). O ápice dos estudos então é o urbanismo e o chamado *design* industrial. A *Bauhaus* também contava com ensino teatral e artístico - a democracia e interdisciplinaridade constituíam as bases da

---

<sup>3</sup> Vale mencionar que aqui a *Bauhaus* não é colocada como anterior ao Construtivismo numa escala valorativa ou temporal - ambas as vertentes se influenciaram mutuamente, sendo a *Bauhaus* mencionada antes e de maneira breve para abrir espaço para a análise mais aprofundada do Construtivismo.

escola. A existência, para os artistas da *Bauhaus*, era invariavelmente social, uma atividade social, interdisciplinar.

Para a escola alemã, já que a base social no momento se colocava no meio industrial, nada mais natural do que projetar para a indústria, ou seja, objetos que pudessem produzidos em massa e preservar sua função social simultaneamente. A *Bauhaus*, então, inicia uma série de pesquisas analíticas sobre a forma-função do objeto a ser usado pela sociedade. Os estudos de Gropius e seus colegas envolviam a geometrização do objeto e a decomposição em formas geométricas que, despidas de um significado original primário, podem ter significados distintos dependendo da aplicação compunham. O móvel, por exemplo, é destituído de sua posição de monumento doméstico e atribuído de utilidade e praticidade (ARGAN, 1992, p. 279).

O caráter socialista da *Bauhaus* e sua organização descentralizada se colocam análogos ao Construtivismo que iria surgir de maneira paralela na Rússia pós-revolucionária. A noção do objeto a ser usado socialmente possui correlação direta com o Construtivismo, que transporta esse conceito para o objeto artístico e não somente funcional. Entretanto, a *Bauhaus* projetava seu socialismo em uma sociedade utópica e futura. A escola alemã já se colocava de maneira revolucionária em relação ao mercado estratificado da Escola de Paris, mas o ideal socialista é utópico na Alemanha no momento. Será na Rússia, recém tomada pelos bolcheviques, que o socialismo será uma perspectiva palpável, real, em construção. Nada mais natural, então, que a construção material do socialismo fosse auxiliada pela via artística.

### **3.2 O Construtivismo**

Em 1917, em meio às turbulentas transformações sociais e industriais do mundo e da primeira guerra mundial, a revolução bolchevique liderada por Vladimir Lênin na Rússia toma o poder. Com os Czares destituídos (e assassinados), cabe ao bolchevismo reestruturar a sociedade e economias russas em direção à construção do socialismo. Pouco tempo depois da revolução, uma guerra civil (1918-20) irrompe na

jovem União Soviética, colocando o exército vermelho, bolchevique, contra o exército branco, contrarrevolucionário e financiado pelas nações capitalistas europeias. Um país com um modo de produção semifeudal, a Rússia passava por um momento turbulento de transição, com uma economia debilitada, conflitos recorrentes e mentalidade revolucionária. Era necessário, agora, reedificar o modo de produção russo em direção ao socialismo.

Nesse turbilhão político-social da Rússia pré e pós-revolucionária, surge o movimento ou cronologia artística conhecido como Construtivismo Russo. A classificação como movimento, tendência, cronologia ou escola é incerta, por se tratar de um período de diversas manifestações dos ideais construtivistas, no qual o termo Construtivismo opera como um guarda chuva, um denominador comum das vanguardas artísticas do período. (ALBERA, 2002, p. 167). Para fins de simplificação, o Construtivismo será referenciado como movimento nesta pesquisa, mas é preciso ressaltar a heterogeneidade das vanguardas e artistas do período. O Construtivismo nasce como fruto da ebulição revolucionária da Rússia no início do séc. XX, um efeito colateral inevitável de uma sociedade que buscava se reestruturar radicalmente.

Nesse período, a Rússia como um país "pré-capitalista", com mecanismos análogos ao feudalismo e uma misteriosa nostalgia da Idade Média, entra em choque com o "porvirismo", termo criado pelo poeta Velimir Khlebnikov que ressalta a curiosidade, fanatismo e culto ao novo, à máquina (ALBERA, 2002, p. 171). Essa nova mentalidade resulta em uma reorganização do fazer artístico como uma força intelectual para a construção e reestruturação da sociedade. Afinal, é importante frisar que a construção do socialismo não se dá, nesse momento, somente no plano econômico ou político. Era necessário a reconfiguração da psique social em torno do ideal coletivo e revolucionário, uma mudança dos paradigmas de pensamento e da ótica com que se encarava a realidade: como se enxergavam as obras de arte, as relações de trabalho, as relações de propriedade. Eis as bases do Construtivismo como movimento e ideologia: essa *tabula rasa* da arte socialista, com sua noção de reestruturação da mentalidade social, adjunto da influência do futurismo italiano e de

Marinetti (ALBERA, 2002, p. 177) em detrimento à arte europeia, de pura representação burguesa (mas não sem influência sobre a práxis construtivista). Somente assim pode se entender a dimensão do Construtivismo na reorganização do pensamento social e no salto possibilitado por esse desprendimento da ideologia capitalista no desenvolvimento do fazer das artes plásticas, e, posteriormente, do cinema. Analisemos esses alicerces ideológicos antes de exemplificar a arte construtivista.

Conceituado a partir de 1913 e consolidado durante a década de 1920, o Construtivismo carrega uma visão ambivalente da arte europeia tradicional. Os artistas e pensadores construtivistas encaravam a arte da Europa com repulsa e distanciamento. Movidos pelo ímpeto revolucionário, era necessário abdicar da "arte de cavalete", como se referiam às obras dos artistas das nações capitalistas, que, segundo os construtivistas russos, assumiram um papel de representação ideológica do pensamento burguês (ALBERA, 2002, p. 169). Para os construtivistas, era necessário reinserir o artista na sociedade não mais pela via da representação, da aparência, mas sim como um agente social vivo e pulsante. Para entender especificamente a reconfiguração proposta pelos construtivistas, é necessário compreender que a base do fazer artístico europeu era mercantil, "atomizada" e burguesa, segundo os construtivistas, e distanciava o artista de seu papel como agente social (MARTINS APUD Albera, 2002, p.10). Os excluídos da ação política direta, os artistas da Escola de Paris desenvolveram a oposição simbólica mencionada anteriormente.

A posição do artista e o raciocínio pictórico ainda estavam intrinsecamente ligados à ideologia burguesa para os construtivistas. Do mesmo modo que o socialismo bolchevique buscava a reconfiguração das relações sociais e a posição dos operários dentro da escala social e divisão do trabalho, o lugar do artista deveria ser repensado da mesma maneira. Era preciso buscar uma arte que capturasse a essência artística calcada na realidade social e se desprendesse da ideia puramente representativa, essa arte pela própria arte, essa "arte de cavalete". O artista deveria ser um agente social



ativo, injetado na realidade material da sociedade, uma de suas engrenagens na construção do socialismo e de uma sociedade igualitária (ALBERA, 2002, p. 173). Essa revisão da posição do artista é precedida por essa recusa dessa comunidade social fragmentada, dividida, burguesa, mas também pela influência das vanguardas artísticas europeias no fazer artístico construtivista e na nova perspectiva da arte discursando sobre a própria arte. As investidas de Cézanne na nova ótica para se encarar o plano pictórico, fragmentado, e posteriormente a desconstrução completa da perspectiva, volume, unidade e planaridade do quadro pelos cubistas pavimentaram o caminho tomado pelos construtivistas na sua busca pela obra construída por fragmentos (discurso que deu origem ao nome). Tomemos como exemplo o cubismo: apesar de sua difusão na França ter se desdobrado majoritariamente em influências estilísticas e individuais, seus métodos de criação ressoaram de maneira mais contundente na Alemanha e Rússia, que possuíam um contexto político mais turbulento. Como explica Luiz Renato Martins sobre o desdobramento do cubismo:

Nesses países, que abrigavam na década de 20 os conflitos sociais e políticos mais avançados da Europa, o cubismo se desdobraria com maior fecundidade, desaguando em amplas correntes artísticas e teóricas, moldando técnicas e atividades produtivas, enfim, extravasando de fato o leito das artes plásticas. (*in* Albera, 2002,, p. 18).

O cubismo influenciou de maneira direta o desenvolvimento do trabalho de artistas como Alexander Rodchenko, com suas fotocollagens (método invariavelmente fruto da colagem cubista) e Kazimir Malevich (com seu cubofuturismo). Os dois artistas serão analisados posteriormente - o importante nesse momento é reconhecer a dualidade construtivista em relação à "arte de cavalete" europeia: ao mesmo tempo que a repudiavam, bebiam de suas fontes operacionais e estéticas, principalmente suas reflexões como arte moderna do final do séc. XIX. Como sintetiza de maneira concisa Martins: "O Construtivismo soviético irá proceder diretamente da reflexão e do desenvolvimento crítico do cubismo" (MARTINS APUD Albera, 2002, p18).

Visto que o Construtivismo se desenvolve a partir de 1913 na Rússia, é visível a influência do cubismo no movimento: ambos discursam sobre o papel da própria arte e são cronologicamente próximos. Para além do cubismo, o futurismo italiano (e posteriormente o russo) também exerce extrema influência sobre os artistas construtivistas de duas maneiras: a primeira, mais objetiva, é a adoção do manifesto como forma de ação, e a segunda, o fascínio pelo novo, a máquina, a indústria, o mecânico, a modernidade. O primeiro uso do manifesto como forma de ação no futurismo data justamente de sua criação, em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista de Filippo Marinetti, e o subsequente desenvolvimento do futurismo em diferentes ramos, não somente o do Marinettismo. Os construtivistas russos, por possuírem divergências ideológicas com Marinetti (que era notoriamente fascista), adotam do italiano somente o formato literário do manifesto como ação política, que viria a se tornar recorrente no desenvolvimento da arte russa (ALBERA, 2002, p. 176). Revistas como a *LEF* (Frente Esquerdista das Artes) e a revista *Kino-Fot* foram palco para diversos artistas e pensadores construtivistas declamarem e exporem suas ideias, como Maiakovski (um dos mais importantes construtivistas), Hyppolite Sokolov e Dziga Vertov (seu manifesto *Nós* é seminal para entender sua posição no Construtivismo, abordado no próximo subcapítulo).

A fascinação dos construtivistas pela máquina e pela modernidade pode ser relacionada à influência que o futurismo italiano exerceu sobre o movimento, mas também às rápidas transformações econômicas e sociais que a Rússia sofria no contexto pré e pós-revolucionário. A empolgação com uma mudança social palpável enchia os corações revolucionários com a possibilidade de uma prosperidade ocasionada pelas máquinas industriais. A fascinação com o futuro (não à toa que o futurismo russo aparece logo após o italiano) permeia o ideal construtivista. No primeiro número da *Kino-Fot* (cuja diagramação foi feita por Rodchenko), Sokolov escreve o artigo "Os Mandamentos do Século", no qual estavam presentes a obsessão pela linha reta da arquitetura e indústria, a beleza geométrica e mecânica inorgânica, a

coreografia ligada aos motores e às máquinas, e a "vitória da máquina, da eletricidade, da indústria" (ALBERA, 2002, p. 211).

A recusa da mimese realista, "representativa", da arte "de cavalete", somada às possibilidades inorgânicas e geometricamente perfeitas da máquina gera a necessidade de repensar a obra de arte na sociedade e o papel do artista na realidade social de maneira profunda e estrutural. O cerne da obra construtivista - construída - se dá na raiz da palavra. Mais do que um objeto estético de contemplação, era necessário agora a função *social* do objeto artístico, pensado como obra a serviço do povo. Era preciso atribuir uma finalidade à obra artística, no campo psicológico (de que maneira aquela obra poderia superar a arte burguesa como amálgama do pensamento revolucionário) e material (como o objeto existe de maneira construída e intelectualmente instigante). Nessa reconfiguração radical do fazer artístico, a análise sobre o papel da obra na sociedade possibilita a elevação desse pensamento para o fazer social da arte.

Como se configuravam esteticamente, então, as obras do Construtivismo? A primeira palavra a ser evocada é interdisciplinaridade: o Construtivismo advogava a transcendência das disciplinas tradicionais artísticas, bem como a sua fusão: não eram mais pinturas, esculturas, cartazes, colagens, eram *objetos* construídos, onde a noção de *construção* era essencial. A recusa de uma mimese realista, destituindo-a de uma representação rota e burguesa, também era importante, aliada com a noção do artista como um engenheiro, um construtor, e não um artista espiritual que operava através de símbolos (SARAIVA, 2006, p. 114). Era caro o uso de materiais concretos do mundo real e a investigação de elementos geométricos agudos, como pontos e linhas. O uso de materiais reais, inorgânicos, e a reinserção do artista no meio social vislumbravam uma nova relação entre a arte e a vida, fora de um escapismo representativo (SARAIVA, 2006, p. 110). Ao abolir a "arte de cavalete" (pintura, música, poesia, teatro, cinema, etc), a arte construtivista possuía uma tarefa fundamental de organizar a vida, e não somente decorá-la (ALBERA, 2002, p. 169). Todo esse papel social transformador só atinge a consistência desejada pelo papel político, o de operador

ideológico que é absorvido pelo Construtivismo quando ele se coloca como vanguarda na sociedade (ALBERA, p. 176). A influência do Construtivismo foi ampla em setores para-artísticos internacionais, que foram inflados com a renovação no grafismo, cartaz, tipografia, fotografia, fotomontagem, o cenário de teatro e cinema, e a organização de exposições (ALBERA, p. 185).

A ação social do Construtivismo se colocava como um domínio do espírito sobre a matéria, isto é, a arte como faculdade mental sob à natureza, o princípio passivo. Para se colocar então como agentes intelectuais ativos, os construtivistas lançavam mão da organização dos elementos constitutivos, construção material, procedimentos. Era a obra de arte como espaço autônomo, "objeto", e não como "janela", segundo Viktor Chklovski (ALBERA, 2002, p. 170). Esse objeto artístico respondia à uma noção de encomenda social, uma necessidade implícita das massas do povo e direcionada às mesmas (ALBERA, 2002, p. 180-181). Era a arte para e pelo povo, e não inserida num mercado de venda e coleção. Assim se dava o papel de reorganização social, organizar a vida e a sociedade, que a arte construtivista se colocava. Era uma plataforma poderosa de disseminação da ideologia revolucionária se colocando oposta à alienação do trabalho na economia do capital.

O primeiro artista que podemos citar é Kazimir Malevich pela influência explícita do cubismo em sua obra, transportando a análise visual cubista para a lógica construtivista. Malevich dominou as técnicas cubistas da colagem e da sobreposição dos pontos de vista dinâmicos, e somava tais elementos com o gosto pela tecnologia de um ponto de vista formal, experimentando com formas abstratas e geometrizes. Entretanto, ainda mantém um pé nos temas bucólicos russos, retratando um país atrasado tecnologicamente, evocando o "porvirismo" mencionado anteriormente. Unindo a volumetria fragmentária cubista, os temas camponeses e o dinamismo e movimento, Malevich denomina seu estilo como cubofuturismo: mantinha um pé no formalismo europeu enquanto transplantava seu tema para a Rússia em transformação (SARAIVA, 2006, p. 110-111).

Figura 26 - Aviador, Kazimir Malevich, 1914





Figura 27 - No Grande Hotel, Kazimir Malevich, 1914



Figura 28 - O Lenhador, Kazimir Malevich, 1914



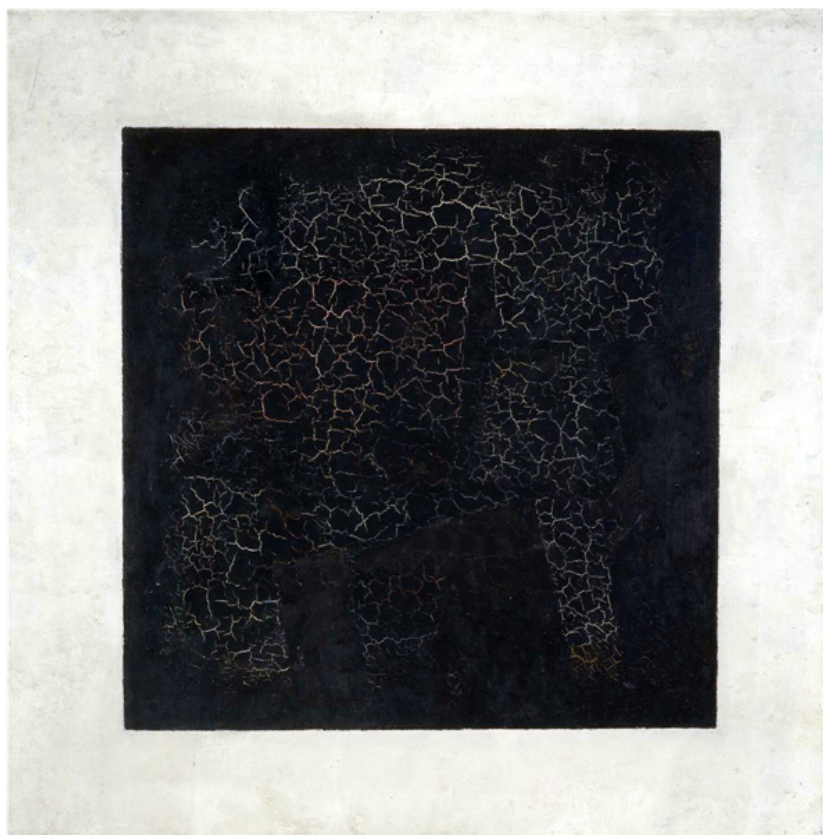
Apesar de fascinado pelo dinamismo do futurismo, a análise do objeto cubista era primordial a Malevich. Segundo ele, os cubistas foram os primeiros a descobrir as riquezas contidas nos objetos e sua própria realidade. Para Malevich, o realismo tinha se consolidado de maneira única com o cubismo, com o objeto se tornando verdadeiramente real através do prisma cubista (WADLEY, 1970 p. 47).

É necessário lembrar a importância da noção do objeto construído para o Construtivismo. O autodiscurso cubista não era suficiente para os trabalhos de Malevich, que também aliava-o ao Futurismo. Buscando uma noção transcendental, então, da representação da arte europeia, o artista desenvolve o Suprematismo como busca pela autonomia da arte, negando qualquer tipo de representação pictórica, mesmo fragmentada ou cubista. Para o artista, o Futurismo havia sido o último resquício mimético, e agora dava o salto para uma arte com uma própria realidade, linguagem e discurso, em negação absoluta à qualquer mimese do real, onde o uso de fragmentos pictóricos geométricos, agudos, que se relacionam em uma ideia de construção, é evidente (SARAIVA, 2006, p. 110-111).

Figura 29 - Composição Suprematista, Kazimir Malevich, 1915



Figura 30 - Quadrado Preto, Kazimir Malevich, 1915



Outra das manifestações do construtivismo que se relaciona diretamente com a colagem é a fotomontagem, processo que reúne fragmentos de fotografias recortadas e os combina para criar novas imagens. A fotomontagem na jovem união soviética desempenhou um papel importante de arte de massa, por sua comunicabilidade e por sua presença recorrente nos jornais e em capas de revistas: "não há jornal mural que não utilize a fotomontagem. Seu método tornou-se, na URSS, uma arte da massa" (ALBERA, 2002, p. 187). A fotomontagem se configura como uma nova via do naturalismo soviético e da experimentação abstrata ocidental, uma síntese construtivista destinada ao consumo de massa. Dois eminentes artistas que podemos citar são Alexander Rodchenko (que viria a trabalhar com Vertov) e El Lissitzky.



Figura 31 - Capa da revista *Russland*, El Lissitzky, 1929

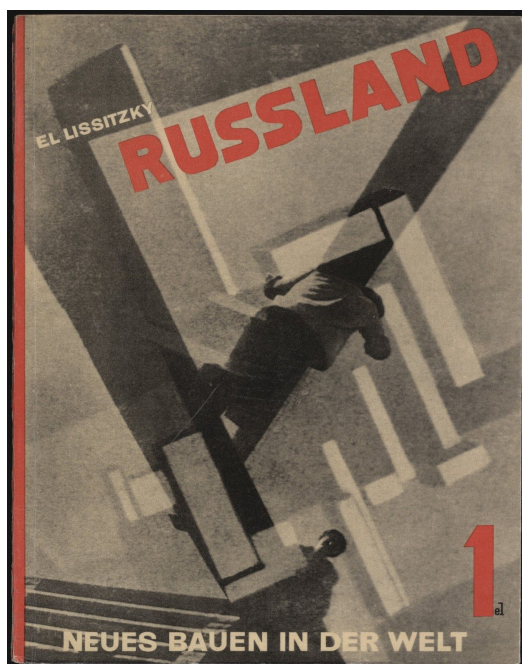
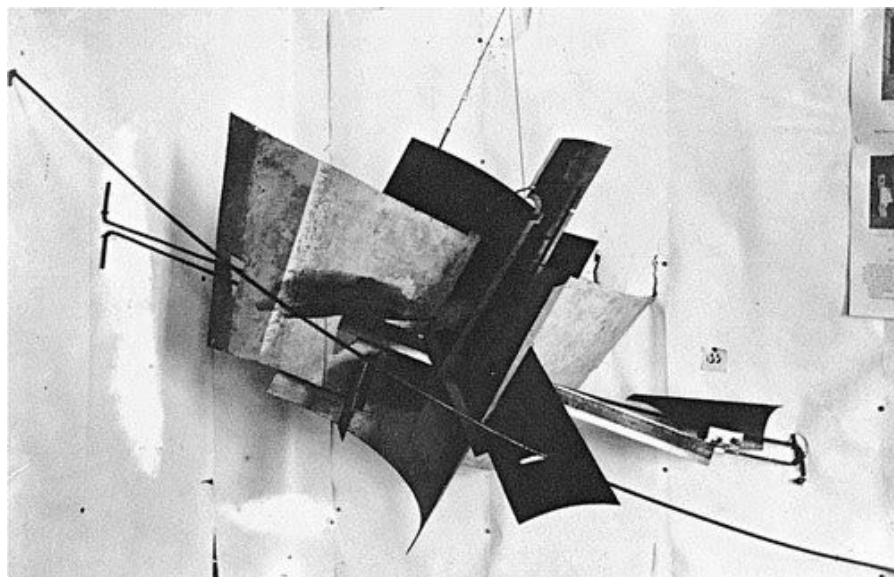


Figura 32 - Sobre Isso, Alexander Rodchenko, 1923



Um artista essencial para se compreender a função social do Construtivismo é Vladimir Tatlin, pintor, arquiteto e cenografista. No campo conceitual e em sua ligação com o cubismo, Tatlin tem muito em comum com Vertov, e a compreensão da construção de suas obras se relaciona com as do cineasta. Tatlin retorna à Rússia em 1913 após uma viagem a Paris no qual se encontrou com Picasso e foi profundamente impactado pelo trabalho cubista. Realiza em 1915 "Relevo de Canto", obra que tira inspiração das esculturas e colagens cubistas, e na qual utiliza diversos materiais de procedências diferentes. Tatlin propõe, então, uma dialética da estética e do propósito dos materiais e da obra em si (MICHIELSON, 1984, p. xxx). Posteriormente iria explorar o cubismo na arquitetura, e a decomposição da realidade no cone, cubo e cilindro seria levada por Tatlin às últimas consequências.

Figura 33 - Relevo de Canto, Vladimir Tatlin, 1915



Explorando a relação funcional da arte com a sociedade, Tatlin projeta seu colossal "Monumento à Terceira Internacional", uma torre interdisciplinar de 400m com escritórios de jornalismo, telégrafo e enormes telas de cinema no exterior. Além disso, teria uma antena de rádio no topo, destinada à comunicação. Seria um centro de



comunicações soviéticas, destinado a ampliar e apoiar a educação das massas e a comunicação (MICHIELSON, 1984, p. xxxiii).

Figura 34 - Tatlin com o projeto do *Monumento à Terceira Internacional*, 1919



Além da clara multifuncionalidade, interdisciplinaridade (era arquitetura e escultura), é claro o propósito social do objeto construído, e a fascinação com a engenharia e a máquina. Entretanto, o elemento relevante para esse trabalho é a estrutura interna da torre de Tatlin, composta por um imenso cubo, uma pirâmide e uma esfera. Cada um desses elementos constitutivos rotacionaria em seu próprio eixo ao longo de um ano. É claro o apreço de Tatlin pelos valores cubistas, da esfera, cubo, pirâmide. Com obras que rompiam não somente com o figurativismo, mas também com a própria pintura (SARAIVA, 2006, p. 111), Tatlin constrói sua obra construtivista seguindo os passos e o raciocínio cubista.

Figura 35 - Simulação da torre de Tatlin aplicada no horizonte urbano soviético



Não é à toa que, posteriormente, Malevitch iria afirmar que a combinação dos elementos industriais no Construtivismo de Tatlin, por mais que tenha ultrapassando as limitações e a disciplina do plano pictórico, ainda utiliza a fórmula cubista de decomposição (MICHIELSON, 1984, p. xxxii).

Em suma, o Construtivismo se coloca na jovem URSS como nova síntese da teoria e prática da arte, a aplicabilidade do fazer artístico subordinada ao social. Os artistas eram contrários ao termo "obra" e preferiam empregar a palavra "trabalho". É uma nova concepção processual da arte, uma obra-processo (tal como Cézanne e os cubistas), que constitui o método construtivista-produtivista. É um momento de ebulição na URSS - teoriza-se muito, discursa-se muito, mas pouco efetivamente se faz, por falta de recursos. Apesar da efervescência intelectual nas artes - Meyerhold no teatro, Maiakovski na poesia, Malevitch, Tatlin, e outros nas artes plásticas - o cinema, no início era renegado pelos protagonistas das vanguardas literárias e artísticas. Pelo caráter comunicacional do cinema, não demorou muito para que a imagem em movimento se integrasse de maneira integral no projeto político soviético. Como sintetiza Albera:

O cinema, arte industrial, mecânica, anônima, ligada à sociedade e ao mundo reais, tanto pelo fato de filmar as coisas existentes como em razão de seu destinatário de massa, o cinema, arte

da reprodução, coincidia em mais de um ponto com certo número de "valores" futuristas e construtivistas. (2002, p. 207)

O cinema tem um papel importantíssimo no projeto ideológico dos bolcheviques durante a década de 1920 e durante a guerra civil. Os cineastas que trabalhavam nos trens de propaganda bolchevique e no *front* do exército vermelho e o exército branco vieram a catapultar o desenvolvimento de uma linguagem e compreensão novas do cinema na URSS e no posteriormente no mundo. Estudando a linguagem clássica e ocidental de cinema e montagem, os jovens cineastas sintetizaram o Construtivismo e o ímpeto revolucionário na tela. Através da lógica da construção do objeto, deu-se início a uma revolução no fazer cinematográfico que iria impactar até mesmo o cinema ocidental anos depois.

### 3.2.1 A Montagem Soviética

A guerra civil se alastrava pela recém formada União Soviética após a revolução, e os bolcheviques necessitavam de uma rede de apoio para o exército vermelho. Foi esse contexto que originou os chamados trens de propaganda, destinados à mobilizar as massas militares, cultivar e disseminar a ideologia revolucionária. Os cineastas que viriam a protagonizar o Construtivismo desempenham um papel fundamental na construção ideológica do período, fazendo uso do alcance dos trens e do contexto da guerra civil para desenvolver sua técnica (no caso de Vertov, filmando e montando noticiários). A propaganda e o noticiário foram plataformas essenciais para o desenvolvimento da Montagem Soviética, movimento composto pelos cineastas russos da década do Construtivismo.

A Montagem Soviética pode ser explicada com uma aplicação dos valores e ideologia construtivistas ao cinema. Dada a função social das obras construtivistas e seu papel na formação ideológica, nada mais natural do que o uso de uma plataforma de comunicação tão poderosa como o cinema. Os filmes da Montagem Soviética recusam a mimese realista e narrativa do cinema estadunidense ou europeu: tal como

os construtivistas, abominavam a arte representativa e ideológica burguesa. Os cineastas argumentavam que o cinema clássico era alienante, não-intelectual e distanciava o povo e o proletariado da sua posição de classe e agente social. Por isso o cinema construtivista se edificava na recusa da representação tradicional no cinema, isto é, narrativa, estética e montagem clássicas, definidas adiante - aí a primeira semelhança com Cézanne, o Cubismo ou os construtivistas. Para desenvolver seu estilo fragmentário, Cézanne estuda o clássico e entende como as obras se configuram; para decompor a perspectiva, os Cubistas estudam as obras de Cézanne e a arte negra; para racionalizar o Construtivismo, os russos estudam e bebem da fonte cubista. Os cineastas da Montagem Soviética precisam, então, compreender a montagem clássica para desconstruí-la.

Até a sistematização da montagem clássica como linguagem estabelecida, o cinema ainda estava em seu estado embrionário, passando pela transição de uma tecnologia recém surgida para uma indústria de longas-metragens. No período de 1895 a 1917, se desenvolve um estilo e técnica de montagem majoritariamente subjugada às necessidades narrativas. (COSTA, 2006, p. 43). Para essa montagem “tradicional”, a fluidez entre os planos era vital - o espectador deveria, de forma clara, reconstruir o espaço e o tempo em sua cabeça, e era dever da montagem organizar os planos de forma a ficar claro para quem assiste. A técnica da montagem em si não deveria ser denunciada - os cortes eram chamados "invisíveis", e o filme não deveria chamava atenção a si, à sua forma, mas sim ao seu “conteúdo”. O suporte não era denunciado - o importante era a narrativa, e nada mais. A narrativa idealmente envolveria o espectador e esconderia a técnica<sup>4</sup>.

Ou seja, essa ocultação da técnica é o que se coloca como a antítese da obra construtivista, que se coloca como obra-processo, uma raciocínio exposto que mobiliza a consciência do espectador. A construção da obra construtivista possuía intrinsecamente a "evidência de sua feitura" - as marcas do fazer -, ou seja, não mais

---

<sup>4</sup> Vale notar que esse didatismo básico da montagem clássica se aplica majoritariamente a esse estágio embrionário do cinema, quando a linguagem ainda estava em desenvolvimento primário. Nos dias atuais, o cinema "tradicional" e comercial se permite ser mais flexível e menos indulgente com o espectador.

uma obra estética metafísica e espiritual. Evitava-se a noção de obra, privilegiando-se o termo "experiência" ou "trabalho". A montagem soviética, protagonizado por jovens revolucionários como Lev Kuleshov (um dos mentores), Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e outros, não era diferente. Por ser um cinema fundamentado em uma recusa da transparência da montagem clássica, a disposição das imagens era opaca, autoevidente, privilegiando mais a ideia de sintaxe, combinações e relações entre planos para criar daí um significado novo. O espectador não mergulhava na história, mas sim assistia a um verdadeiro ensaio intelectual com ideologia e formas revolucionárias, uma "pedagogia para os sentidos" (SARAIVA, 2006, p. 115).

O trabalho e principalmente a pesquisa de Lev Kuleshov tem extrema importância para o desenvolvimento da montagem soviética. Trabalhando como cenógrafo antes de se dedicar ao cinema (tal como Eisenstein), Kuleshov se dedica ao extensivo estudo da narrativa e da forma do cinema americano. Para ele, o desenvolvimento da narração americana foi essencial para a história do cinema, e, estudando-a minuciosamente, começou a desconstruí-la, formulando sua teoria da montagem, que viria a impactar o subsequente desenvolvimento da Montagem Soviética. Kuleshov foi provavelmente um dos primeiros a entender que o cinema é composto de signos, que adquirem valor pela sua posição dentro da composição do filme - seja do cenário, montagem, ou até mesmo dentro do quadro. Com o desenvolvimento de seu famoso (e muitas vezes anedótico) "efeito Kuleshov"<sup>5</sup>, entende-se que cada elemento obtém sentido por sua posição dentro do conjunto, análogo a relação das facetas-plano da colagem. No início da década de 1920, Kuleshov estabelece um estúdio-laboratório onde estuda suas teorias da montagem com jovens estudantes (dentre eles Eisenstein e Pudovkin) e que posteriormente veio a se tornar a Escola Nacional de Cinema da URSS. Kuleshov fazia parte da prole construtivista do fim da década de 1910, evidenciado por seu filme "O Projeto do

---

<sup>5</sup> Efeito perceptivo alcançado através da posição do plano na montagem. Exemplo: o mesmo plano de um homem com uma expressão desanimada pode ter significados diferentes quando justaposto à imagem de um caixão ou um prato vazio - no caso, luto ou fome.



Engenheiro Prite" (1917) possuir uma obsessão mecânica com objetos - relógios, locomotivas, automóveis. Sua contribuição para o cinema construtivista é ímpar, por ser o primeiro a reconhecer de forma clara o cinema como linguagem que poderia ser alterada e manipulada (SARAIVA, 2006, p. 116-118).

Estudante de Kuleshov quando jovem e expensor de suas teorias, Sergei Eisenstein foi sem dúvidas o diretor construtivista de maior impacto e legado no cinema mundial. Quando jovem, trabalha como cenógrafo no teatro mas passa a atuar nos trens de propaganda quando a guerra civil irrompe. Eisenstein é um verdadeiro intelectual, um teórico; desenvolve teorias complexas, interdisciplinares, e as aplica em seus filmes para levar o Construtivismo para a tela, buscando a consolidação do cinema como experiência intelectual e a negação da arte como substituição de tal experiência (SARAIVA, 2006, p. 119). O cinema de Eisenstein dá um passo além do de Kuleshov nos estudos dos elementos constitutivos do cinema, e expande suas teorias da montagem de maneira ímpar; como irredutível marxista, estuda e é obcecado com a dialética, isto é, algo como resultado do choque de dois elementos preexistentes. A noção da dialética é a base para o estudo intelectual de Eisenstein sobre a montagem, no qual o verdadeiro significado viria do *choque* entre as partes, e não da relação dos elementos constitutivos. Isso se difere das teorias de Kuleshov e de Vertov na medida em que a associação é substituída pelo choque, o atrito entre o conteúdo dos planos que resulta no significado.

No filme "A Greve" (1925), a montagem "metafórica" de Eisenstein é exemplificada pela associação descontínua entre planos do massacre dos trabalhadores nos últimos momentos do filme com o sacrifício de um touro. Essa justaposição de planos sem uma relação causal preexistente resulta num atrito de percepções na consciência do espectador, que passa a ser ativo na exibição, sendo provocado intelectual e fisicamente. Esse estímulo duplo se dá no cinema de Eisenstein pela modulação da energia (a duração dos planos), o acúmulo de sensações, o ritmo da montagem e a dialética entre significados opostos cujo choque resulta em um novo sentido. O cinema "intelectual" de Eisenstein tem como base a

ideia de conflito e seu princípio de operação é montagem. É na montagem onde se articulam essas relações diametralmente opostas, e onde é criado, evidentemente, o sentido do filme (SARAIVA, 2006, p. 122 e MARTINS APUD Albera, 2002, p. 13).

Eisenstein amadurece seu pensamento no fim da década de 1920, após realizar "O Encouraçado Potemkin", seu filme mais influente (e mais expressivo de suas teorias até então), e sintetiza sua noção intelectual da montagem em seu texto "Dramaturgia da forma do filme", também conhecido como "Stuttgart" (1949). O cinema, para Eisenstein, era dialética pura. Ele argumenta que o papel da dialética do filme é análogo aos conflitos históricos. Eisenstein se dedica à análise de elementos constitutivos do filme, apontando o conflito e a dialética em aspectos mais abstratos do filme, como o fotograma. Para Eisenstein, a ilusão de movimento da imagem no cinema se dá pelo conflito entre duas imagens paradas - os fotogramas - que, por um efeito óptico, um fenômeno fisiológico do cérebro, se sobrepõem quando exibidas a uma determinada velocidade, criando, assim, o movimento (MARTINS APUD Albera, 2002 p. 14). Luiz Renato Martins associa esse efeito de Eisenstein às pinceladas de Cézanne, que se combinam nessa operação fisiológica de percepção. Entretanto, pode-se argumentar que esse aspecto da obra de Eisenstein estaria mais próximo ao cientificismo de Seurat e Signac, pelo caráter fisiológico das pinturas neo-impressionistas. A dialética e ativação da consciência nesse caso, se dá em um campo perceptivo, como as unidades atomizadas de cor que se combinam na consciência.

Essa dialética da ilusão do movimento é diferente de uma sintaxe que cria significado entre planos justapostos. Quando analisada por esse ângulo (a dialética), a teoria de Eisenstein se torna uma das mais relevantes para se comparar montagem cinematográfica à colagem. Como a colagem cria seu significado através da combinação e interação entre os fragmentos, as facetas-plano, é natural a comparação com a montagem eisensteiniana, que combina seus fragmentos (os planos, cada um com seu significado) para criar choque e daí extrair o sentido. Na concepção do raciocínio fragmentário, a comparação é válida. Entretanto, o cinema de Eisenstein

possui um elemento fundamental que o distancia da colagem cubista: sua matéria prima era encenada, produzida, e não encontrada no real. Eisenstein aplicava suas teorias e métodos de montagem através da encenação, realizando filmes de ficção. Isso vai de encontro à intenção antirrepresentativa da colagem, que negava a representação ao ponto de abdicar da tela como superfície única, trazendo os materiais do mundo e a realidade ao plano pictórico, segundo a análise de Argan. Vertov, antecessor de Eisenstein na cronologia da montagem soviética, trabalhava com material não-encenado, com o intuito de usar o real como fonte do discurso. É essa natureza do material de Vertov que aproxima o método do cineasta com a colagem cubista - na operação da montagem, na natureza da representação e na intenção construtiva da obra.

### **3.3 Vertov, o cine-olho e a realidade**

David Abelevich Kaufman, nome de batismo de Dziga Vertov, nascido em 1895 em Bialystok, na atual Polônia, era fascinado desde criança com a "organização" dos sons - a possibilidade de capturar sons para depois organizá-los. Filho de um bibliotecário, aluno de um conservatório de música, um Instituto de Psiquiatria e da Universidade de Moscou, David desde criança possuía grande interesse por literatura e escrevia livros de aventura, desenhos e poesia. Em 1918, um jovem adulto, voltando de uma estação de trem, David descreve um angústia de capturar e organizar as sensações, o som dos trens, risadas, sinos - não somente descrever, mas registrar, capturar, organizar. Era necessário encontrar uma máquina que possibilitasse esse registro, controle e domínio das sensações efêmeras que se desapareciam junto com o tempo que passa. "Talvez uma câmera? Para registrar o visual. Para organizar não o mundo audível, mas sim o mundo visível?" se perguntava. (ENZENSBERGER, 1972, P. 90, tradução livre nossa). No mesmo ano, em uma reunião com o jornalista e escritor Mikhail Koltzov, foi oferecido um emprego na indústria cinematográfica russa. Abandonando o nome de batismo e adotando o pseudônimo "Dziga Vertov" - o "pião" -

o futuro cineasta iniciou sua carreira como cinegrafista de noticiários no front da guerra civil, atividade que iria se mostrar chave para o desenvolvimento de todo o cinema soviético posteriormente.

A obsessão de Dziga Vertov com a "organização da realidade" desde jovem é visível no desenvolvimento de todas as suas atividades cinematográficas. Sua atividade como cinegrafista dos noticiários da Guerra Civil acompanhados de Koltzov já mostrava o início de seu raciocínio de cineasta-montador-documentarista. A primeira série de noticiários que Vertov se envolveu era a Cine-Semana (Kinondelia), com o objetivo de documentar os desdobramentos da guerra. Estilisticamente, eram limitados - planos longos, estáticos e gerais, montagem mínima<sup>6</sup>. Em outubro de 1918, Vertov se torna cada vez mais envolvido na compilação e seleção do material, e no final de 1919 começa a experimentar uma maior articulação em suas montagens, aplicando intercalações e recorrendo a uma variedade maior de material para cobrir um tema em específico (essa estrutura "temática" reaparece nos longas de Vertov posteriormente) (HICKS, 2007, p. 6).

Em 1919, Vertov enfrentava oposição dos montadores do noticiário em montar intercaladamente o material de planos curtos filmados por Vertov com os planos longos filmados tradicionalmente - simplesmente descartavam os planos como incompletos. Entretanto, uma das editoras se apiedou do jovem Vertov e montou o filme conforme suas instruções. Elizaveta Svilova, uma jovem proletária, passou a montar todos os filmes de Vertov desde então, numa parceria que se estendeu até o fim da carreira de Vertov e resultou em um casamento. (HICKS, 2007, p. 6) A contribuição de Svilova para o processo criativo de Vertov foi ímpar, numa simbiose que resultou na criação do grupo "Kinoks", alguns anos depois.

Com o desenvolvimento dos Cine-Semana, Vertov expande e desenvolve sua retórica da montagem e a organização do material real em "temas". Entretanto, a intenção não era um registro imparcial do real e sua simples transmissão ao espectador. Para Vertov, a montagem do material documental era uma plataforma de

---

<sup>6</sup> Por montagem mínima entendemos uma articulação reduzida dos planos, com poucos cortes e uma tendência a preservar a duração dos acontecimentos filmados.

argumentação, de retórica, um exercício intelectual de edição de materiais aparentemente desconexos. Um exemplo seminal e inovador desse período de trabalho é o Cine-Semana "A História da Guerra Civil", de 1921. Nele, Vertov (e Elizaveta) intercalam planos filmados do terror e destruição trazidos pelo exército branco, Leon Trotski discursando e instigando a luta do Exército vermelho e cenas de batalhas. A intenção (cumprida) era criar uma relação causal ausente no material documental bruto, que surgia quando era organizado e ordenado da maneira desejada. (HICKS, 2007 p.6) Aos olhos atuais, o método parece óbvio, mas no início dos anos 20, quando a montagem e o cinema mundial ainda eram relativamente incipientes, era o início de um estilo revolucionário de associações e retórica no cinema.

Nada imparcial, o discurso era intrinsecamente propagandístico - o registro puro em si dos eventos não possuía uma importância seminal para os noticiários, sendo o argumento construído mais de maior peso. A veracidade dos fatos importava até certo ponto, podendo ser flexibilizada na montagem para dar lugar ao discurso revolucionário e ideológico. Vertov nunca ocultou essa manipulação, e via a propaganda no documentário e noticiário como intrínseca. Essa orientação puramente ideológica é natural do pensamento soviético pós-revolucionário, construtivista - Vertov se alinhava completamente ao Construtivismo e a noção de objeto construído aparece em sua metodologia de direção e montagem. (HICKS, p. 3 e 7).

Carregado de frustração em relação às limitações biológicas do ser humano e o louvor e fascinação quase religiosos com o futuro mecânico, o jovem David Kaufman parecia enfim ter encontrado a máquina capaz de organizar a realidade. Com o desenvolvimento de seu método de montagem, a parceria de seu irmão Mikhail como cinegrafista e Elizaveta na mesa de montagem, de 1922 em diante Vertov começa a dirigir noticiários regulares chamados *Kinopravdas* (cinema-verdade), outro passo importante para o amadurecimento de seu método retórico e construtivista de organização da vida real através da imagem. De maneira semelhante aos *Kinondelia*, os *Kinopravda* noticiavam acontecimentos reais através da organização de materiais documentais aparentemente sem conexão causal, filmados em diferentes lugares do



espaço e do tempo, que adquiriram significado ideológico quando dispostos em combinação com outros.

No *Kinopravda* noticiando o velório de Lênin, em 1924 (*Kinopravda* nº 21), o diretor usa diversas filmagens e imagens justapostas e intercaladas do velório e da cerimônia para criar não somente a ideia da morte do líder socialista, transmitir a notícia ao espectador, mas sim para moldar o discurso revolucionário de que a causa ainda vive. Baseado no folhetim *Poslednii Reis*, escrito por Mikhail Koltsov (o mesmo que lhe deu o emprego na indústria cinematográfica anos antes), não era somente uma notícia, crua e simples, um programa jornalístico, mas um discurso intelectual e ideológico possibilitado pela dialética da montagem. Combinando intertítulos de textos revolucionários, imagens de máquinas agrícolas, o desenvolvimento da URSS sob o comando bolchevique e multidões em silêncio, Vertov ressignifica o luto - o silêncio não é de desespero e perda, mas sim respeito ao líder falecido e determinação a construir o socialismo como possibilidade real, fazer jus ao nome bolchevique e, utilizando a máquina como guia, construir a utopia coletiva (HICKS, 2007, p. 13). Vê-se aí a mentalidade cinematográfica embebida no Construtivismo, a noção de reorganização social, revolucionária (e construção da obra como objeto a partir de fragmentos) e também o avanço intelectual no jornalismo e no documentário através da retórica, seleção, corte e arranjo do material filmado.

Se os Cine-verdade possibilitaram Vertov a dar um salto técnico e intelectual na maturação de seu estilo e discurso de montagem, é com o longa "Cine-Olho" (*Kinoglaz*) do mesmo ano, 1924, que se consolida a posição de Vertov na escola de Montagem Soviética e que se desenvolve mais concretamente a teoria do Cine-Olho de Vertov para filmar, montar e exibir. A realização do longa possibilitou Vertov a se instrumentalizar com sua teoria da captura do real e aplicá-la em um filme sem a necessidade de lançá-lo como Cine-verdade ou Cine-semana, possibilitando a retórica e o raciocínio construtivista desabrocharem. O princípio do Cine-olho se dá na organização da realidade didatizada para o consumo da classe trabalhadora soviética. O objetivo essencial era ajudar os trabalhadores e operários e compreender os

fenômenos sociais e materiais ao seu redor através da realidade articulada no filme (VERTOV, p. 49). A intenção ideológica ela clara (tal como no Cine-semana e no Cine-verdade), entretanto, para a pesquisa em questão é mais relevante analisar o raciocínio formal e operacional de Vertov para recriar o real na tela.

Figura 36 - Fotomontagem para o cartaz de “Cine-Olho”, Alexander Rodchenko, 1924



Construtivista irreduzível, Vertov é considerado o cineasta que se propôs a integrar de maneira mais expressiva os princípios do movimento no cinema (SARAIVA, 2006, p. 133). No primeiro número da revista "*Kinofot*", citada anteriormente, Vertov publica seu manifesto "NÓS", que revela bem seu posicionamento quanto às transformações sociais e tecnológicas:

"O 'psicológico' impede o homem de ser tão preciso quanto um cronômetro, entrava sua aspiração a assemelhar-se à máquina. [...] A incapacidade dos homens de saber se comportar nos envergonha diante das máquinas, e o que vocês querem que façamos se as maneiras

infalíveis da eletricidade nos tocam mais do que os empurrões desordenados dos homens ativos e a moleza que corrompe homens passivos [...]" (ALBERA, 2002, P. 213).

Empregava trucagens e todos os recursos técnicos possíveis, e via nos recursos tecnológicos próprios da câmera e da montagem ferramentas para a decodificação comunista do mundo. Paralelamente, a intenção de Vertov em capturar imagens não-encenadas, a "vida de improviso", vai de encontro à intenção construtivista de fazer uso dos materiais do mundo para constituir objetos. O objeto, no caso, era o filme, construído a partir de fragmentos do real, colocado à serviço didático da revolução. Aliado ao futurismo de Vertov, seu louvor absoluto pela perfeição mecânica, o Cine-olho se constitui como uma ontologia do Construtivismo.

O Cine-olho como movimento técnico e estético (técnico nas orientações de Vertov para captura do material e estético para a construção do filme na montagem), pode ser resumido de maneira sucinta em: "capturar a vida"; "organizá-la"; "mostrá-la na tela" (ALBERA, 2002, p. 218). Mais do que a intenção político-ideológica da práxis de Vertov, analisemos com maior detalhe as intenções de cada uma das operações e sua relação com a o processo da colagem.

"Capturar a vida" era o primeiro passo para o discurso retórico da realidade na tela. A importância de Vertov para o documentário mundial não é em vão - sua carreira como jornalista anteriormente e suas inovações nos Cine-Semana (uso de planos fechados com abertos, seu agrupamento do material por "temas", discurso retórico). retornam na filmagem de seus longas com um método de filmagem documental que se distancia da montagem clássica e seu aparente didatismo. Era metódico e obsessivo, com diretrizes específicas ao cinegrafista na busca pela neutralidade máxima da câmera, um olho mecânico que captura a realidade. Vertov argumenta que a encenação fragiliza e falseia a busca pela "nova vida" e pela construção do Socialismo, e que o método do Cine-olho é muito mais eficiente e calcado na realidade (VERTOV, 1984, p. 283). Vertov até registra em seu diário a dificuldade para camuflar a câmera no meio das multidões e suas falhas em fazer o sujeito filmado desaparecer-se da existência do aparelho (HICKS, 2007, p. 25).

Capturada a vida, era momento de organizá-la. O cerne do processo retórico de Vertov se dava na montagem, na qual associava os planos filmados e previamente catalogados. Agrupava os planos por temas, associando-os por conteúdo, visualidade e relação ou não-relação. O processo de montagem e cuidado plástico de Vertov é analisado em maior detalhe no próximo capítulo, mas é possível resumir que, para o cineasta, era necessário ir do material à cine-obra, a obra-processo, e não o inverso (ALBERA, 2002, p. 218). A criação de significado, estruturação e ilustração da vida cotidiana soviética eram sintetizados na montagem. Vertov discursa sobre o material, reflete sobre a natureza da representação e as propriedades plásticas do material; aplica sobreposições e fusões; experimenta trucagens, efeitos, acelerações e desacelerações. Na montagem, Vertov tensiona os limites do material filmado e, apesar de não utilizar encenação, transcende os avanços técnicos do cinema de atores. Os efeitos e trucagens são para Vertov nada mais do que ferramentas à serviço do artista-engenheiro.

Mostrar a vida na tela, então, se refere à projeção e exibição do filme para as massas. Vertov, por se integrar ao Construtivismo, encarava a obra como destinada à construção do socialismo subordinada à encomenda social. A vida era capturada e *organizada*, ou seja, preparada e moldada segundo o discurso construtivista. A acepção mecânica por parte da câmera e a moldagem sintética faziam parte do caráter ontológico do Cine-olho. Vertov, tal como Cézanne ou Picasso, era um estudioso da visão, da natureza perceptiva. Entretanto, essa análise da realidade encarava de maneira direta a posição do artista na sociedade: Vertov transcende a confrontação implícita da questão social e se coloca como revolucionário ativo, subordinando sua ontologia da visão ao caráter político revolucionário do Construtivismo.

#### **4. "O HOMEM COM UMA CÂMERA"**

O Homem com uma Câmera é exibido pela primeira vez em 1929, perto do fim do afã construtivista do cinema soviético, nos últimos anos antes da supressão das

liberdades construtivistas e da instituição do realismo soviético stalinista. É um filme extremamente influente na história do documentário mundial e resgatado pelo ocidente nos anos 60 e 70; a obra mais significativa de Vertov, a que mais representa sua visão de mundo, sua visão construtivista do processo artístico. É também o filme da época que mais se relaciona com a colagem de uma perspectiva operacional e intencional. Dentro do fluxo cezannismo/cubismo/construtivismo, é uma obra que se integra no processo funcional da arte no início do séc. XX, e, conseqüentemente, na obra-trabalho, que tem seu processo exposto.

Vimos que as colagens cubistas se edificavam na noção do processo explícito, a combinação de fragmentos e a intenção de trazer para a tela o real e a materialidade das coisas do mundo. As colagens nasceram de um esforço ulterior de recusa à representação mimética; não só negando a representação tradicional, da tela como janela metafísica, como também os materiais da pintura, desrealizando-a e expondo o trabalho. O cubismo não questionava apenas a perspectiva na pintura, mas também o ato de pintar em si.

É com mentalidade parecida que Vertov encara o cinema através de “O Homem com uma Câmera”: não bastava apenas desconstruir a narrativa e estética ocidental, o cinema encenado: era necessário repeli-lo, recusá-lo, por ser alienante e insuficiente. Vertov atinge esse objetivo através de processos muito semelhantes à colagem cubista: a explicitação do processo, de maneira muito mais contundente do que Eisenstein; a combinação dos planos filmados, utilizando sua “teoria dos intervalos” e uma preocupação plástica que permeiam sua montagem; e a intenção de trazer o real para o cinema como forma discurso conscientizador. Eisenstein talvez fosse a escolha mais óbvia e imediata de cineasta para comparação com a colagem, por desenvolver uma método de montagem articulado na base da dialética para criar sentido através do choque. Entretanto, Vertov é uma escolha mais alinhada no aspecto operacional das duas técnicas, por sua metodologia de limpar e escolher um material bruto não-encenado, cujas combinações e cortes na mesa de montagem são o que dão o significado ao filme.



A nossa análise de *O Homem com uma Câmera* deve partir, primeiramente, do conteúdo do filme e sua relação com o discurso socialista do construtivismo - a maneira com que um filme aparentemente sem encenação se coloca como discurso social comunista. Compreendendo seu lugar no discurso construtivista, é possível analisar de que maneira Vertov aplica os princípios da colagem na montagem cinematográfica. As aplicações e relações na montagem se dão de maneira dupla. A primeira se refere à natureza operacional das duas técnicas: o ato de cortar e colar os fragmentos, que se dá de maneira análoga (embora não integral). A segunda aproximação se dá na natureza plástica e sintática da montagem de Vertov: a maneira com que o diretor e a montadora combinam os fragmentos primeiro entre si, como justaposição, e depois sobrepostos, criando uma associação visual (e não somente sintática) com a colagem.

“*O Homem com uma Câmera*” é um filme que ilustra um dia na vida do povo soviético, através da ótica construtivista e de uma desconstrução da linguagem cinematográfica tradicional. Vertov lança mão de todos os recursos técnicos (aceleração, sobreposição, trucagens) enquanto abdica de uma representação tradicional ou narrativa definida. O mais próximo de um protagonista ou personagem é o próprio cinegrafista, figura recorrente no filme, inserindo o autor da obra no processo. É impreciso traçar uma narrativa concreta dos acontecimentos, já que no método de Vertov a narrativa cedia lugar à decodificação do real, mas o longa pode ser dividido em temas ou seções, estrutura temática que retoma de seu “Cine-Olho”. Composto por três seções, além de um prólogo e um epílogo, o filme expõe as transformações sofridas pelo cotidiano soviético com a chegada da modernidade, da indústria e da máquina.

Nas cartelas que precedem o início do filme, Vertov expõe a ausência de narrativa, intertítulos ou encenação. Caracteriza a obra como “um diário de um operador de câmera”, utilizando o cine-olho como meio para alcançar uma linguagem universal do cinema, que transcende o teatro ou literatura. Esse caráter universalista de Vertov se relaciona com sua fé no registro e manipulação do real e sua predisposição

em “recomeçar do zero” a linguagem cinematográfica, a recusa da representação tradicional e alienante.

A primeira cena do filme explicita o caráter metalinguístico e autoconsciente da obra: um cinema que se enche, aos poucos, de espectadores, preparados para ver o real filmado pelo cinegrafista na tela. É uma evidenciação das relações sociais e do papel do cinema na sociedade, como atividade coletiva e unificadora. O projetor prepara os rolos de filme para exibição, a orquestra afina seus instrumentos; a luz irrompe do projetor, soam as primeiras notas da trilha sonora, a película roda no maquinário: inicia-se a projeção.

Ambientado numa cidade sintética, formada por materiais filmados em Moscou, Kiev e Odessa, o primeiro bloco retrata o despertar do centro urbano e a preparação dos cidadãos para um dia de trabalho. Precedidos por planos da cidade vazia, intercalado por objetos do cotidiano, os cidadãos acordam, os trens começam operar, a cidade entra em funcionamento. O trabalho (e a integração humana com o trabalho) é tema central da obra, relacionando as transformações econômicas da União Soviética com a dinamização do cotidiano devido ao ritmo imposto pela indústria.

Esse louvor ao trabalho é aprofundado no segundo bloco do filme e levado ao extremo no terceiro. Seguindo o fluxo de toda a estrutura da obra, o primeiro bloco retrata a cidade que acorda; o segundo, a velocidade do cotidiano industrial e a dinamização da vida; e o terceiro ilustra as relações sociais transformadas pelo trabalho, que ocupa uma posição central na vida do homem soviético - o trabalho tem presença na vida humana, compõe de maneira integral a existência da vida. Em "O Homem com uma Câmera", o trabalho humano alcança uma posição de essência da vida em uma síntese marxista da sociedade (MICHIELSON, 1984 p. xxxvii). A montagem rítmica e dinâmica dos dois primeiros terços do filme acompanha o pulsar rítmico do trabalho. O giro das máquinas da indústria têxtil, tão representativa no filme, é a análogo ao giro mecânico da câmera, com o intuito de inserir o cinegrafista na divisão laboral (MICHIELSON, 1984, p. xxxix). Além disso, realça o caráter paradigmático do filme no discurso marxista, ao louvar e ilustrar as relações do trabalho

com a indústria têxtil, tão elemental para Marx e Engels em sua análise do modo de produção capitalista (MICHIELSON, 1984 p. xxxviii).

O cinegrafista, por se tornar um agente ativo do cotidiano, filmando pessoas, estabelecimentos, fábricas, indústrias, toma um lugar de heroico participante na vida soviética. Essa revelação do cinegrafista expõe o filme como processo feito por trabalhadores; Vertov busca inserir o cinema como atividade soviética, que serve aos propósitos da indústria, da máquina e do sonho revolucionário (MICHIELSON, 1984, p. xxi). Esse didatismo em relação ao real é exposto no terceiro bloco, o das relações sociais, onde há um elogio futurista das máquinas e indústria sob a ótica comunista: as máquinas servem ao ser humano e integram a base de trabalho do homem (SARAIVA, 2006, p. 136). A fusão do cinegrafista com o trabalho, a essência humana marxista, transforma o olho da câmera, mecânico, no olho humano, social e orgânico. O sentido da visão se torna teórico-marxista na prática - Vertov alcança o cine-olho em seu estado máximo como método de decodificar o real à serviço do socialismo.

Expandindo a discussão sobre o caráter revolucionário do cinema construtivista e sua relação com a colagem cubista, Luiz Renato Martins analisa o termo "*rovesciamento*" proposto por Argan quando este analisa a colagem. Segundo Martins, quando a população se rebela contra alguma tirania ou governo, utiliza o que achar em seu alcance como arma, como pedras, pedaços de pau ou materiais ao alcance da mão, o que difere os rebeldes de um exército organizado pelo Estado. Essa natureza remete ao método cubista de trazer para a tela os materiais ao alcance da mão, como jornais. Tal potencial de transformação do real por parte da colagem se dá por sua inserção como afirmação da realidade e a recusa do mimético, do representativo, do imaterial - proposições essas que ressoam diretamente com a intenção construtivista dos cineastas da Montagem Soviética. "Assim, não por acaso, Eisenstein e Vertov fariam da montagem um recurso-chave do cinema revolucionário" (MARTINS, 2007, P. 59-60).

Seguindo os princípios do cine-olho, a câmera de Vertov se mantinha relativamente neutra, tradicional, mas alerta e observativa. O intuito maior na captura

do material era a crueza e a imparcialidade. A síntese vinha na montagem, onde os planos eram combinados em temas estruturais para expor relações: o homem com o trabalho, a indústria com a sociedade. O material filmado, então, era primordial, a verdadeira matéria prima de trabalho de Vertov. Isso o coloca em contraponto à Eisenstein, que possuía um discurso intelectual mais contundente através da encenação e narrativa. "Em Eisenstein, o material ocupa uma posição auxiliar, e em Vertov, principal" (ALBERA, 2002, p. 213). Os recursos técnicos e trucagens utilizados por Vertov também eram mais agudos do que os de Eisenstein: para Vertov, todas possibilidades técnicas estavam abertas para o cine-olho como forma de decodificação. É importante pontuar, no entanto, que o cinema de Eisenstein possuía uma carga crítica e analítica maior da política econômica e social através da dialética e do cinema narrativo. O de Vertov, por outro lado, apela mais ao sensorial do que ao intelectual, uma exploração reflexiva da dinâmica da consciência decodificada pela câmera, uma síntese do trabalho e da observação fisiológica (MICHIELSON, 1984, p. xxii). Por isso que, em termos de raciocínio e intenção pictórica, preferimos a aproximação do cinema de Vertov com as correntes abordadas das artes plásticas - Cézanne dedicou sua obra ao estudo da visão e da natureza da representação da arte, e os cubistas investigaram a dinâmica da construção da perspectiva e do objeto. Vertov investiga a realidade social e laboral da União Soviética, seguindo os princípios construtivistas, através desse instrumento de codificação do real que transcende o olho humano - afinal, para o diretor, a câmera (a máquina) era despojada de qualquer subjetividade que poderia permear o olho. É o cúmulo da análise da visão humana combinada ao louvor à máquina construtivista: reconfigurando a perspectiva tradicional no cinema, Vertov registra a reconfiguração do trabalho.

#### **4.1 As marcas do fazer**

As colagens surgem quando o método tradicional de pintura não era mais suficiente para expressar o discurso cubista. Negando não somente a representação, mas também a superfície tradicional de pintura, os artistas trazem para a tela

fragmentos e objetos ulteriores ao plano pictórico. Para criar a noção de obra-processo, os cubistas aproveitavam a evidência de sua feitura para ressaltar o próprio suporte pictórico. Vertov aplica de maneira semelhante esses princípios em sua montagem, num esforço de desrealizar a representação e encenação tradicionais no cinema.

A noção de obra-processo de Vertov é explicitada na sequência do final do segundo bloco do filme, na qual a própria montadora do filme aparece desempenhando a função de recortar e colar fragmentos. É válido, entretanto, antes de analisarmos a sequência, fazermos uma breve recapitulação dos principais componentes do raciocínio pictórico da colagem cubista: o cortar e colar materiais no suporte; a não-representação; e a incorporação do mundo real à tela. Conseqüentemente, a primeira das aproximações da montagem com a colagem que podemos realizar de maneira direta se refere à natureza da operação das duas técnicas. Veremos como o filme de Vertov se identifica diretamente com cada uma dessas orientações artísticas, dentro de suas particularidades como montagem cinematográfica analógica<sup>7</sup>.

A primeira e mais fundamental aproximação se dá no ato da realização física das duas técnicas. É impossível dissociar completamente a colagem da montagem, pelo menos no período histórico em questão, porque as duas operam com o mesmo princípio técnico: há um material primordial que é recortado e depois combinado com outros materiais cortados. No caso da colagem cubista, a matéria prima seriam os jornais, papéis de paredes, partituras ou cartolinas escolhidos pelos cubistas. No caso da montagem, é o rolo da película filmada, preparado para o montador. O artista ou montador recorta então o material e o dispõe em conjunto com outros. Nesse ponto podemos citar o primeiro atrito, ou divergência entre as técnicas: no caso da colagem, existe o suporte primordial, onde os fragmentos são colados. Picasso utilizava pinturas e materiais tradicionais, enquanto Braque aplicava a colagem somente em desenhos (WADLEY, 1970, p. 63). No cubismo, invariavelmente havia um suporte, no caso, a tela, para que os fragmentos fossem justapostos. Esse suporte possui uma natureza conflitiva, pois a justaposição dos fragmentos evidencia a realidade e materialidade das

---

<sup>7</sup> A montagem analógica era feita com pedaços positivos de película, recortados e colados a mão ou com o auxílio de mesas de montagem.

próprias limitações da obra. A montagem cinematográfica, por outro lado, não possui um suporte prévio que sirva de apoio ou base para os fragmentos. Os fragmentos se combinam entre si, e não em uma tela onde podem ser dispostos. Vertov subverte essa questão em outros momentos do filme, mas, por ora, a película não se coloca como suporte físico perante o espectador - o cinema é projetado em uma tela, e não visto na própria película. A colagem existe, aí, somente fora do plano, entre eles.

Essa operação de recortar e colar os fragmentos pode ser ilustrada didaticamente analisando a sequência da montadora de "O Homem com uma Câmera". Por volta dos vinte minutos de filme, há diversos planos de carruagens em movimento, intercalados por locomotivas, filmadas pelo cinegrafista que está em quadro em cima de um veículo.

Figura 37 - *Still* de "O Homem com uma Câmera"<sup>8</sup>



---

<sup>8</sup> Todos os fotogramas a seguir provém do filme "O Homem de uma Câmera", Dziga Vertov, 1929.



Figura 38 - O cinegrafista em cima do automóvel



Então, quando um dos cavalos que conduzem a carruagem está em quadro, a imagem se congela. O espectador é submetido à uma série de imagens congeladas, fotogramas estáticos: rostos de pessoas, o horizonte urbano, as carroças suspensas no tempo. Essa imagem congelada é de grande importância para o ideário de Vertov, pois realiza uma apreensão mecânica incapaz de ser operada pelo olho humano.

Figura 39 - O primeiro dos fotogramas congelados



Vertov alude à um recurso puramente industrial e inorgânico, uma maneira diferente de colocar em evidência as "marcas do fazer" da obra. Recusando a mimese tradicional, coloca na tela algo que só a câmera poderia realizar. É a superação da limitação orgânica do olho e a exploração do mecanismo. O intuito, aqui, é desrealizar a metafísica da imagem, trazer a atenção do espectador para o fato de que assiste um filme, um objeto construtivista, construído.

A imagem subsequente aos planos congelados é a de um rolo de película esticado frente a uma mesa de luz, revelando a imagem de uma garotinha impressa nos fotogramas. Nas laterais do quadro, podemos ver os furos da película destinados ao manejo pela máquina, seja mesa de montagem ou projetor. As marcas do fazer se revelam de uma maneira mais representativa: as bordas da película evidenciam o caráter físico da imagem. Relembra ao espectador que, invariavelmente, o filme é trabalho, é atividade e objeto realizado por agentes sociais. Vertov justapõe as imagens de tal forma que simula a câmera saindo da própria película: da imagem em movimento, vamos à imagem estática, da imagem estática vamos à película e, subsequentemente, vamos da película à montadora que lida com o material. É o tipo de didatismo autoconsciente da obra construtivista que alude ao seu processo, à sua existência material e ao valor-trabalho do filme.

Figura 40 - O fotograma iluminado



Figura 41 - Os rolos de película expostos



Já é possível aqui traçar um paralelo com a colagem no discurso visual sobre a construção da obra. A demonstração do processo e a desconstrução da ilusão, da metafísica do plano, já são ilustrados pelo registro das películas do filme na sala de montagem. Entretanto, as imagens subsequentes elevam a evidência das marcas do fazer para uma comparação mais direta.

Figura 42 - A bobina movimentando a película



Figura 43 - A montadora opera a mesa de montagem

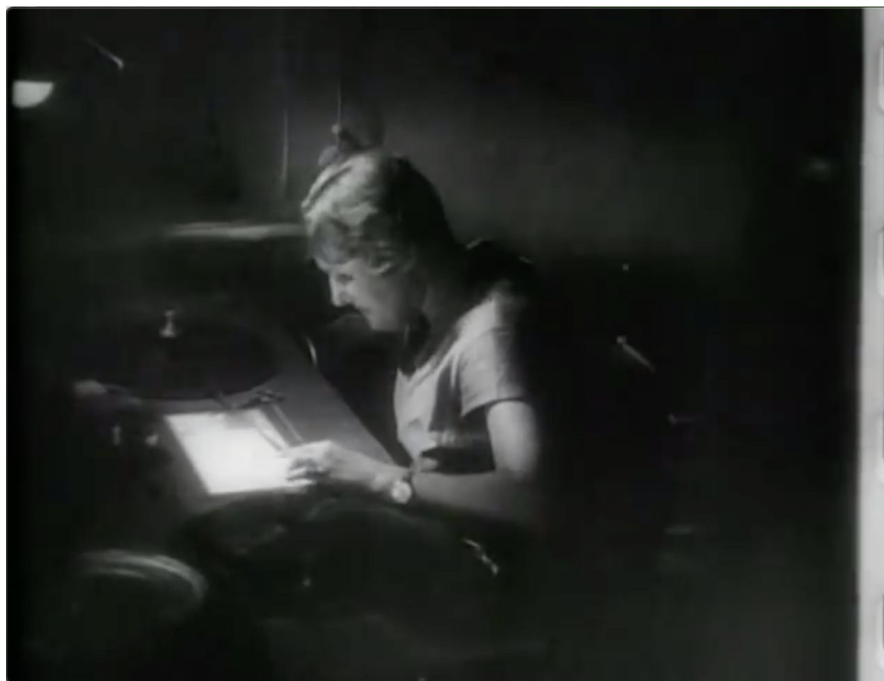
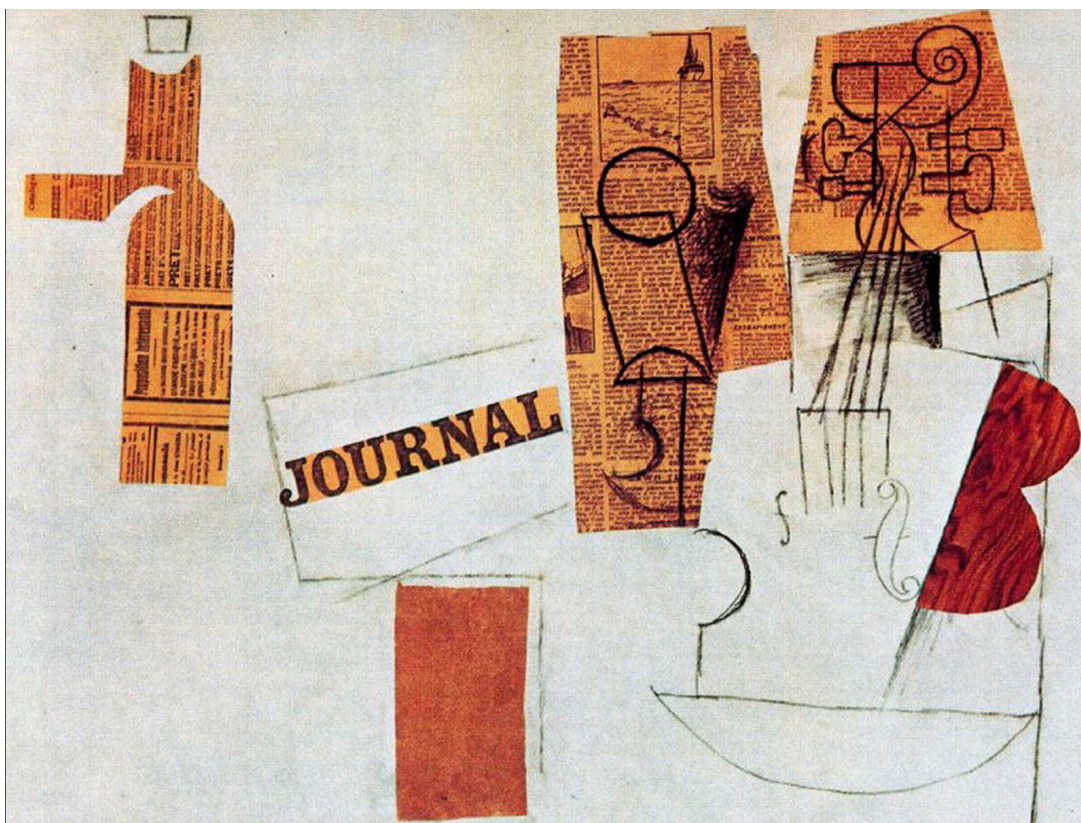


Figura 44 - A montadora corta a película com tesoura



A figura acima talvez seja a mais relevante à análise operacional da montagem e sua relação com a colagem. A imagem fala por si só: a montadora, enquanto opera a mesa de montagem, recorta as tiras de película com uma tesoura para depois combinar os fragmentos cortados e formar o filme montado. Essa evidenciação deliberada se coloca análoga à natureza do recorte na colagem. Peguemos como exemplo a colagem "Garrafa de Vidro e Violino", de Picasso:

Figura 45 - Garrafa de Vidro e Violino, Pablo Picasso, 1912



Quando escrutinada, a colagem em questão deixa marcas de sua técnica. No topo da figura que representa o copo na imagem, o jornal recortado possui um recorte irregular, formando uma escada de ranhuras. Podemos inferir a marca de uma tesoura que, na mão do artista, deixou suas marcas no fragmento recortado e posteriormente adicionado ao suporte.



Figura 46 - Detalhe da figura 45



O detalhe da figura 45 deixa em evidência o uso de uma tesoura, instrumento compartilhado, então, por Picasso e por Svilova na montagem do filme. A aproximação se dá no nível mais elementar, de maneira mais aguda do que na imagem final. Essa evidenciação das marcas do fazer se dá, entretanto, de maneiras diferentes entre o colagem e o filme. No caso de Picasso, a revelação da feitura ia de acordo com os princípios da colagem de superar a representação pictórica e evidenciar o suporte. Em Vertov também, mas com a diferença da roupagem construtivista que o filme emprega na ilustração da montadora. Vertov recorre a um certo didatismo ao revelar para o espectador como o filme é realizado, para calcar na imagem a noção de obra construída, do artista como engenheiro que desempenha o trabalho para chegar no resultado. A maneira com que as marcas se revelam para o espectador é diferente: na colagem, as impressões do corte (o serrilhado irregular) denotam o que que já passou, anterior à visualização. É algo que o espectador infere em nível cognitivo, exposto na imagem. No caso da montagem na sequência em questão, o espectador é submetido ao processo de trabalho da montadora em nível didático, como se Vertov dissesse "observe agora como o filme foi feito", mesmo que, paradoxalmente, os planos que contam essa sequência não tenham "marcas de tesoura" em sua junção. É a



evidenciação máxima da obra-processo não somente pela forma, mas também pelo conteúdo - o didatismo e autodiscurso construtivista não é implícito, mas sim propositalmente explícito. Aqui novamente evocamos o ícone da tesoura, que simboliza isso de forma tão contundente e aproxima de forma inequívoca o raciocínio operacional das colagem e da montagem.

O registro e inserção do processo do corte no filme também se relaciona com outra intenção importante da colagem. Ao expor o processo, e não ocultá-lo, Braque e Picasso trazem à tela fragmentos de materiais não-pictóricos, da vida material cotidiana, como já mencionado anteriormente. Vertov critica o cinema narrativo e compõe suas obras com material bruto obtido de forma documental, não-encenada. A intenção dos autores é semelhante: trazer o mundo real, "a opacidade das coisas do mundo", para a tela, com o intuito de desrealizar uma representação dissimulativa estabelecida anteriormente. É possível, então, traçar um paralelo entre o não-pictórico e o não-encenado, no sentido da intenção materialista da inserção desses materiais na obra. Vertov construía seus raciocínios e experiências dinâmicas com materiais colhidos do mundo, ao alcance da câmera, de maneira semelhante a Braque e Picasso, que realizavam colagens com objetos ao alcance da mão.

A chave da comparação se dá justamente pela natureza do material filmado de Vertov. Acompanhado de seu irmão Mikhail, ele filmou as ruas, ferrovias, fábricas, casas, praças e ambientes da sociedade soviética, com o intuito de criar uma reserva de material a ser manipulado e sintetizado na montagem posteriormente. Antes da montagem, a etapa principal da criação, era necessário que os materiais primários existissem disponíveis para a síntese: a série de rolos de película catalogados e organizados na sala de montagem (MICHIELSON, 1984, p. xxxvii). O real trazido à tela, no material de Vertov, se dá então pela natureza das imagens registradas, que não eram submetidas à encenações de atores ou não-atores, nem possuíam um roteiro ou narrativa pré-definida. Essa edificação na realidade é a base do filme, que usa seu caráter não-encenado, na visão de Vertov, como legitimação do discurso socialista.

A comparação da não-encenação com o não-pictórico, entretanto, se restringe na intenção dos autores e na natureza do material. Sobre o conteúdo e a natureza das imagens, podemos levantar alguns pontos que complexificam a discussão. Sobre a encenação, primordialmente, a discussão sobre o não-encenado e o encenado foi fervorosa no círculo construtivista na década de 1920, que debatia a validade de cada técnica a serviço do cinema socialista. Por muitas vezes, Vertov era criticado por seus conterrâneos, sendo inclusive chamado por Eisenstein de "impressionista". Vertov rebate argumentando a favor da superioridade da câmera em relação ao olho. No meio do debate acirrado por intermédio de artigos, Viktor Chklovski levanta a importante questão de que "[...] qualquer pessoa a ser filmada modifica mesmo que minimamente o seu comportamento perante à câmera e assim encontramos 'na cinecrônica uma quantidade enorme de material encenado'" (ALBERA, 2002, p. 220). Sergei Tretiakov tenta posteriormente amainar o debate com classificações menos arbitrárias, mas a colocação de Chklovski é suficiente para levantarmos dúvidas em relação à validade da comparação com a colagem, já que o material de Vertov se coloca como não-encenado, mas, ao contrário da matéria prima das colagem, demanda um gesto artístico, o filmar, que por si só altera o real.

Nicholas Wadley levanta um ponto semelhante sobre a representação na colagem. Por mais que sejam objetos e texturas extrapictóricas que são adicionadas ao suporte, a natureza dos materiais adicionados também é, por muitas vezes, dissimulativa. Braque muitas vezes adiciona pedaços de papel de parede que *simulam* a textura granulada de madeira, e a "palha" da cadeira da figura 20 é um oleado com tal imagem (WADLEY, 1970, p. 63). Entretanto, o consenso não é de que essa natureza ilusória dos materiais invalide a intenção da colagem, mas sim, se coloque como uma ilusão dupla. O caráter real do fragmento não é questionado, por mais que seja uma ilusão, devido à sua procedência. Transportando essa análise para "O Homem com uma Câmera", o caráter documental do filme não pode ser questionado integralmente pela procedência e método de filmagem das imagens. Os fragmentos colados na tela possuem, invariavelmente, a materialidade das coisas do mundo da

mesma forma que os planos de Vertov possuem o peso do real por serem captados sem a intenção da encenação, estúdio, roteiro ou ensaio de representação tradicional, por mais que ambas as técnicas tenham a pureza de sua matéria prima questionada.

Indo mais além na natureza do material de Vertov, nota-se que a comparação reside na *figuratividade* dos materiais adicionados à colagem e na *encenação* do filme. O filme de Vertov é inegavelmente e invariavelmente figurativo, por ter sido realizado com um aparelho cuja finalidade é a apreensão das imagens técnicas. Malevitch, quando inaugura o Suprematismo, questiona o cinema como arte representativa de forma aguda ao acusar os cineastas de perseguir os objetivos dos pintores figurativos. O Suprematismo de Malevitch negava a representação em todos os níveis, colocando a arte como ulterior à formalização do objeto pela máquina, isto é, a arte (não-figurativa) completa a construção do objeto a partir do ponto que a tecnologia se torna importante. Eisenstein rebate em "Stuttgart" a ideia de Malevitch, argumentando que no cinema existem as imagens-representações, o material filmado, e as imagens-conceito, que são formadas além do filme, na mente do espectador (ALBERA, 2002, p. 246 e 247).

Transportando a análise de Eisenstein para Vertov, os planos de "O Homem com uma Câmera" são inegavelmente representativos na medida em que são apreensões técnicas do real, mas a síntese e manipulação desses planos na montagem, através de trucagens, sobreposições e justaposições é o que despertam a consciência do espectador. Como vimos em Cézanne, as marcas do fazer precedem e viabilizam a mobilização da consciência para completar a imagem e suscitar efeitos cognitivos - diretamente relacionado à investigação dinâmica do olho e impressões sensoriais. Aplicando a mesma linha de raciocínio de Malevitch para as colagens, não é possível invalidar a natureza disruptiva das colagens relativa à representação tradicional, por mais que tenham alguma intenção figurativa. O uso de sujeitos na pintura como violinos, garrafas, violões, se coloca oposto à ruptura radical de Kandinsky, por exemplo, que abdica do sujeito figurado. Entretanto, Kandinsky não abre mão do método de pintura tradicional, enquanto os cubistas abdicam da própria

tela como superfície onírica. Paralelamente, Vertov pode não abrir mão do cinema figurativo, mas desconstrói a montagem tradicional e abdica da encenação em busca de uma ontologia perceptiva, a dualidade do olho e da câmera.

Ainda que possamos pontuar casos de proximidade ainda maior entre a colagem e o cinema, após esse primeiro lançamento de análise, fica claro que "O Homem com uma Câmera" problematiza a questão da opacidade do material, trazendo o real para tela não somente na não-encenação e no registro objetivo, mas também ao expor a obra como processo em si. Ao representar no filme o ato de montar, Vertov expõe o processo não de uma maneira cubista, mas construtivista: "O Homem com uma Câmera" se coloca entre a lógica da colagem e a da construção. Agora que ressaltamos as semelhanças entre o ato de montar e a operação da colagem, próximo passo é entender como a montagem de Vertov e Svilova utiliza as marcas de seu fazer, o processo evidenciado, para mobilizar a consciência do espectador.

#### **4.2 A mobilização da consciência**

Apesar de demonstrar um raciocínio pictórico análogo, as implicações da colagem na montagem não se restringem puramente à operação. Quando transportamos essa comparação para os dias atuais, a validade da operação se enfraquece, sendo reduzida ao raciocínio do artista. Nos *softwares* modernos de edição e na mídia digital, a operação física de cortar e colar é abstraída em função de operações eletrônicas. Entretanto, o foco da comparação se desloca da operação para o significado criado, na medida em que se encara o material como uma série de peças que adquirem significado quando combinadas. A montagem, então, ainda é intrínseca à colagem mesmo quando não há mais a operação física, que agora é digital e imaterial. Podemos aplicar o mesmo princípio ao cinema narrativo norte-americano clássico. Mesmo com a intenção de ocultar a montagem do espectador e invisibilizar a linguagem, o montador ainda parte de uma reserva de material que deve ser cortado e ordenado para atingir o significado da história.

"O Homem com uma Câmera", se coloca, então, simultaneamente nas duas comparações, pelo ato de cortar e colar implícito na técnica (e explícito na tela), e pelo uso ativo da combinação do material para criar significado. É necessário recordar que a operação primordial do cinema de Vertov é a montagem, o material filmado é a base do trabalho. Negando a linguagem clássica e fazendo uso da síntese na montagem como organização mecânica do real, a colagem se faz presente, conseqüentemente, no raciocínio do montador. Aplicando o método não-tradicional e autoevidente da montagem construtivista, a montagem fica aparente através de sua construção, e não somente quando mostrada na tela através da seqüência da montadora. O espectador também é exposto às marcas do fazer através da forma do filme.

Vertov caracterizava seu método de montagem e de leitura do material segundo sua "teoria dos intervalos". Podemos entender o intervalo como a correlação entre planos, ângulos de câmera, movimentos, luzes, velocidades de movimento; resumidamente, todos os elementos com os quais se constitui a visualidade do cinema (SARAIVA, 2002, p. 130). O intervalo, para Vertov, se dava na proporção entre os elementos constituintes do plano, como uma subtração ou adição de cada elemento visual (MICHIELSON, 1984, p. xxx). Conseqüentemente, é impossível encarar o intervalo em um plano isolado, já que ele existe entre dois planos justapostos. O "intervalo" em questão seria, então, a existência infinitesimal entre dois fotogramas, a relação *visual* que resulta da combinação de dois planos.

Vertov possui uma preocupação visual e plástica peculiar em relação aos outros cineastas construtivistas. Eisenstein submete sua dialética à serviço da intelectualidade, do choque, da estimulação intelectual do espectador; Vertov constrói seu raciocínio na pura visualidade dos planos, para, colocando-os em combinações, mobilizar a consciência e o processo reflexivo do espectador. A teoria dos intervalos baseada na visualidade da imagem era associada aos recursos tecnológicos da câmera e da montagem, recursos estes que Vertov usava em sua amplitude máxima. O cineasta enxerga as trucagens, ou seja, processamentos de imagem, não como meros truques, mas como ferramentas a serem usadas à vontade, o cine-olho como união

entre ciência e noticiário para avançar o *front* do construtivismo (VERTOV, 1984, p. 283). As especificidades da tecnologia cinematográfica nada mais eram para Vertov do que ferramentas da decodificação comunista do mundo (MICHIELSON, 1984, p. xlv).

Vertov era extremamente metódico com a organização e preparação do material. A montagem era sintetizada de maneira geral, primeiramente, e os planos eram escrutinados e planejados. Somente após essa análise e catalogação é que se montava. É necessário lembrar que, para Vertov, montar consiste em organizar fragmentos do filme em um objeto fílmico. Significa "escrever" algo com o material de maneira sintética, e não selecionar e ordenar por cenas ou títulos (MICHIELSON, 1984, p. xxx e xxix).

Essa metodologia de Vertov nos leva ao caráter formal da montagem e sua técnica na criação de sensações e mobilização da consciência. O essencial, na montagem de Vertov, não é somente o conteúdo do plano, mas sua forma, sua duração. A duração dos planos, essa delimitação temporal, é o que adiciona outra camada de percepção e significado ao filme. Tomando como exemplo o tema recorrente de dinamização da sociedade ao longo das sequências do filme, é possível afirmar que o efeito cognitivo de velocidade e modernização se dá pela duração dos planos que ilustram a vida fabril na cidade: são curtos, velozes e dinâmicos. O significado e a sensação de velocidade não se dão somente pelo conteúdo visual, isto é, trabalhadores, complexos industriais e máquinas, mas pela justaposição desses planos breves, dinamizando a ilustração da realidade. A reconfiguração do trabalho se expressa também pelos aspectos formais do filme, e não somente pelo conteúdo da imagem. A sequência que faz uso dessa evidenciação formal de maneira mais aguda, porém, é a sequência final do filme, na qual fotogramas do material são justapostos à imagem dos olhos da montadora que, atenta, compõe a obra. O resultado é um efeito febril e dinâmico que expressa e simboliza o papel do cinema na organização social.

Através dessa ótica, podemos estabelecer mais um comparativo com a colagem na natureza da composição do quadro. Na mesma medida em que um fragmento de jornal ou papel de parede deve ser recortado no formato proposto de maneira a compor



uma colagem, o plano do filme deve ser cortado na duração desejada para alcançar o efeito desejado. Peguemos como exemplo a decomposição de "Guitarra, Partitura Musical e Garrafa de Vinho", de Picasso (figura 25) no capítulo 2, que é formada por diversos fragmentos cortados de determinada maneira e justapostos para formar a figura. Esse raciocínio se dá da mesma maneira no filme, no qual a velocidade do trabalho fabril é composta pela justaposição de planos curtos e dinâmicos. Em "Garrafa de Vidro e Violino (figura 45) mencionada neste capítulo, a forma de "garrafa" no canto superior esquerdo só atinge esse significado quando cortada como tal. O corte e a seleção são ferramentas fundamentais da montagem, o arranjo dos fragmentos é, portanto, elemental tanto na colagem quanto na montagem.

A justaposição como operação sintática no filme de Vertov é organizada, então, segundo os princípios da Montagem Soviética, isto é, contrariando a montagem tradicional e a montagem invisível. Expondo-se como obra-processo, a fluência narrativa não importa para Vertov e Svilova, sendo substituída pelo formalismo da montagem como trampolim para a mobilização da consciência. A montagem de "O Homem com uma Câmera" é organizada em alguns trechos segundo o que Vlada Petric se refere como "montagem disruptiva-associativa", isto é, justapondo imagens aparentemente distintas para criar ou antecipar um tema ou significado. O autor exemplifica com uma sequência no terceiro bloco do filme, na qual uma série de imagens conflitantes - planos vertiginosos de tráfego e imagens de charretes sendo conduzidas - precedem uma sequência que retrata o controle do tráfego na cidade pelos trabalhadores (SARAIVA, 2006, p. 137). As características da montagem de Vertov estão explícitas: a recusa da montagem tradicional na *desrealização* da ilusão narrativa; a explicitação da montagem através de cortes aparentes e não invisíveis; a preocupação visual com a plástica dos planos. O significado, então é criado de maneira sintética quando os planos distintos são cortados e combinados.

A comparação desse poder sintético não é de todo tranquila com as colagens. O método empregado pelos cubistas foi integrar e combinar os fragmentos recortados no *suporte*, ou seja, uma superfície material onde as peças são dispostas. A montagem,

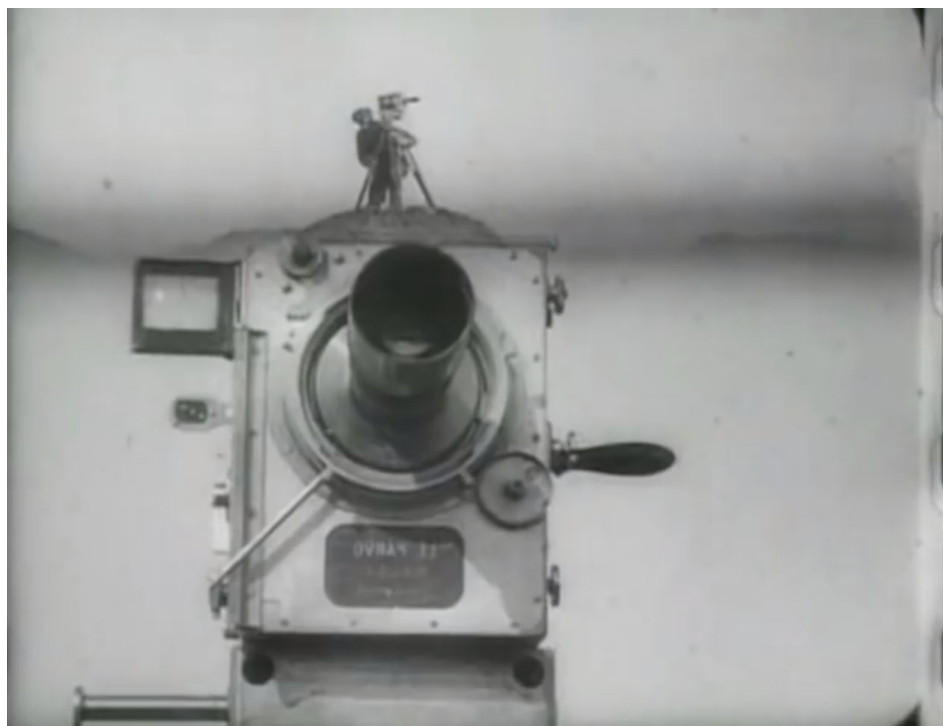
por outro lado, servindo ao cinema, não possui uma associação direta com o suporte pictórico. Os planos são colados entre si, justapostos. A relação sintática nas duas operações aqui se diferencia: a colagem não possui a dimensão *temporal* que o cinema detém, para o qual a temporalidade serve como base para a forma do filme; por sua vez, a montagem não opera, via de regra, sobre um suporte - o filme é o próprio suporte. Pode-se argumentar que a tela do cinema é o suporte do filme, na qual a película é projetada, mas isso distancia o caráter material e físico das operações e enfraquece o elo. Entretanto, os princípios de combinação e arranjo se mantêm: além de uma natureza operacional, do corte, a natureza sintética das duas técnicas no raciocínio se correlaciona.

Não obstante com a natureza operacional (pelo recortar e colar) e sintética (combinação dos planos) da montagem, Vertov leva os princípios da colagem mais além e as realiza num nível pictórico que transcende as justaposições dos planos que se combinam. Vertov privilegia a visualidade do plano e *sobre põe* as imagens, literalmente compondo um fotograma sobre o outro, ambos ocupando a tela simultaneamente.

Vertov soluciona o problema imposto pela limitação da moldura do quadro: se as colagens começavam e terminavam, de um ponto de vista visual, no interior delimitado pela tela, os efeitos de sobreposições no filme traziam essa composição visual para dentro do fotograma, não se restringindo somente à combinação entre os planos. É um método mais plástico de evidenciar o processo e disparar a mobilização da consciência, "[...] estimulando no espectador uma fruição atenta à dimensão pictórica e bidimensional da imagem na tela" (SARAIVA, 2006, p. 137). A trucagem e sobreposição eram recursos fundamentais, pela sua natureza mecânica, utilizavam as fotomontagens de Rodchenko como referência. Vertov cria fotomontagens, mas aqui adicionadas de uma dimensão temporal, dinamizando a construção plástica de uma maneira própria do cinema; "o que ele faz é investir numa formação plástica próxima à das artes visuais" (SARAIVA, 2006, p. 137).

Duas das sobreposições mais significativas se colocam no primeiro e no último plano do filme. O primeiro sintetiza diversas qualidades e ideais expostos dos temas vertovianos: um cinegrafista se posta no topo de uma câmera colossal, representando a onipresença do captador de imagens na sociedade russa, e, posteriormente sua elevação a agente social de transformação.

Figura 47 - Primeiro plano de "O Homem com uma Câmera"



Nota-se que a imagem é realizada através do efeito de sobreposição, ou seja, há duas imagens, dois fragmentos sobrepostos dentro de um mesmo quadro. A procedência das imagens as relaciona com a colagem, sendo cada fragmento de um material diferente: sim, filmico, figurativo, mas capturado e produzidos em lugares distintos do espaço e do tempo. Vertov expande as sobreposições em diversos momentos do filme, todas as serviço da decodificação mecânica do real e da obra-processo.

Figura 48 - Sobreposição da cidade.



Figura 49 - O cinegrafista registra a cidade fragmentada.



Figura 50 - Múltiplas imagens no mesmo quadro.



Figura 51 - O cinegrafista titânico filma a cidade.



Vertov utiliza também a sobreposição de maneira a alavancar o discurso social. Na primeira metade do filme, a sequência que ilustra a indústria têxtil (símbolo do trabalho) é justaposta a imagens de cidadãos e trabalhadores. Posteriormente, perto do fim da obra, a relação entre as duas imagens se transforma em uma sobreposição -

Vertov *funde* o homem com a máquina, o trabalhador com o trabalho. É uma eminência do discurso construtivista que faz uso de métodos construtivos, como a colagem, à serviço do discurso social revolucionário (MICHIELSON, 1984, p. xxxix).

Figura 52 - O trabalhador sobreposto à máquina.



Vertov se apropria de recursos e linguagens das artes plásticas e os coloca a serviço do cinema e do construtivismo. Compreende inteiramente a descendência cubista do construtivismo e tensiona a tecnologia cinematográfica ao extremo, mais do que seu contemporâneos, na busca da superação absoluta da arte representativa tradicional. Vertov aglutina e combina as técnicas artísticas e cinematográficas com o intuito de saltar para o futuro, colocar a câmera a serviço da sociedade e inserir o cinema, arte poderosíssima de comunicação, na prática construtivista.

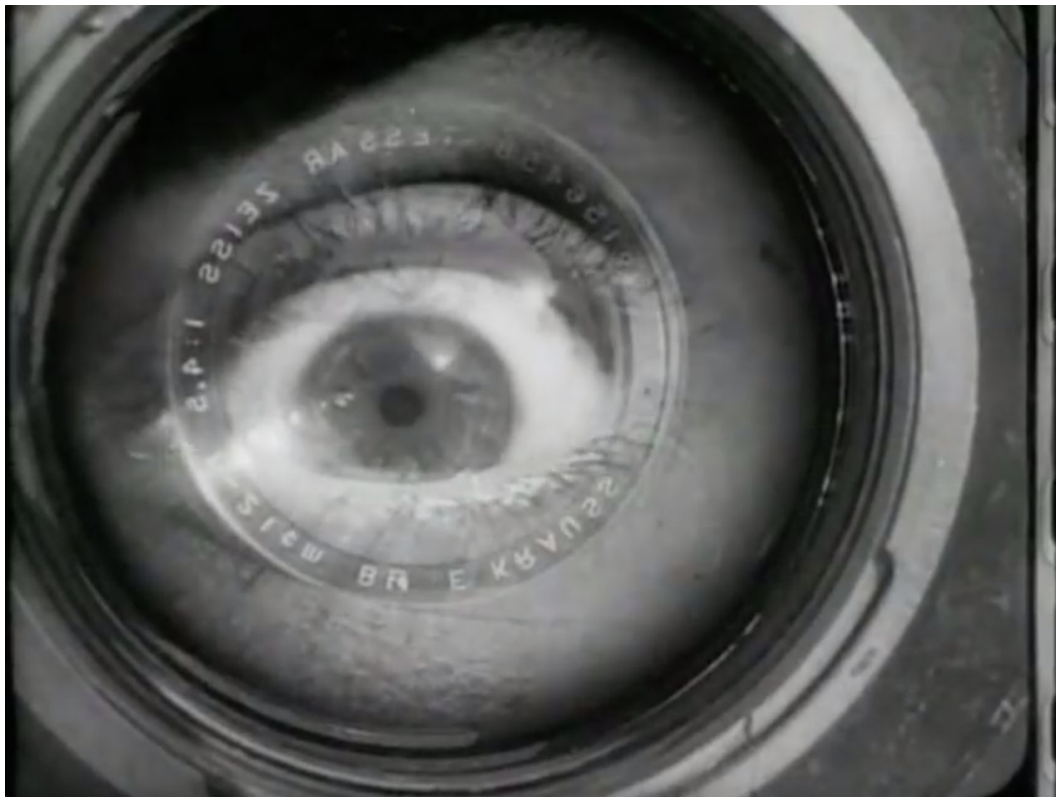
Incorporando as conquistas do suprematismo de Malevitch (nas composições geométricas produzidas por enquadramentos de detalhes industriais, numa fotografia altamente contrastada), da fotomontagem de Rodchenko (nas sobreimpressões por trucagem ou pela justaposição



fotograma a fotograma), [...] o cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria de arte construtivista. (SARAIVA, 2006, p. 138)

O adolescente polonês que estudava e catalogava sons agora se desenvolve, tornando-se um dos cineastas que mais fortemente sintetizou as qualidades da era funcional da arte; compreendendo que tudo que veio antes era necessário para ir além; e que, deslumbrado com o futuro, via na tecnologia, no trabalho e no socialismo a única via possível. Não à toa que o último fotograma de "O Homem com uma Câmera", em uma evolução do primeiro, funde a humanidade com a tecnologia e possibilita o salto do olho humano, subjetivo, fraco, para o olho poderoso e mecânico que alavancaria o cinema e a realidade a um novo grau de compreensão - entrelaça, sintetiza e funde, conseqüentemente, o Homem à Câmera.

Figura 53 - O plano final de "O Homem com uma Câmera"



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que caminhos tomam as experimentações de Vertov após “O Homem com uma Câmera”? Com a consolidação do stalinismo, o Realismo Soviético (que se assemelhava esteticamente com arte nazista e fascista) foi declarado política oficial da arte da URSS, suprimindo e estancando o ímpeto das vanguardas. Vertov é expulso do circuito do cinema soviético em 1935 e, incapaz de angariar fundos para seus projetos, passa os anos subsequentes como diretor de cinejornais. Morre em 1954 sem ter sua genialidade e eminência reconhecida (SARAIVA, 2006, p. 139).

Independente do triste fim e da falta de reconhecimento em vida, ao longo dessa pesquisa mergulhamos no pensamento de Vertov, tentando entender o seu projeto estético e ideológico de inegável valor. Traçamos também um longo fio para mapear as origens desse projeto, que iniciou na crise da representação nas artes visuais provocada pelo advento da fotografia, passando por diferentes vanguardas artísticas, com destaque para o cubismo e suas colagens, que desde o início apontávamos como hipoteticamente análogas à montagem de Vertov. Afinal, o que podemos concluir dessa aproximação de Vertov com os cubistas? Ambos descendem de uma fase prolífica de questionamento da própria arte, originada por Cézanne que dá início à arte moderna. O cubismo se coloca como discurso ativo sobre as técnicas da colagem, mesmo que tenham se desenvolvido anteriormente, sistematizando um discurso sobre a operação e se colocando como agentes artísticos. O cubismo é marcado por um ponto sem retorno na história da arte - há o "antes" e o "depois", uma corrente artística tão poderosa que ressignificou o ato de cortar e colar e o transformou em uma poderosa ferramenta de análise do real. O Construtivismo descende invariavelmente da prática cubista, e, conseqüentemente, Vertov também. A técnica constitutiva do construtivismo colocava a obra-processo a serviço da ideologia; o agente social era ativo, revolucionário. Vertov se encaixa nesse contexto como um pioneiro do jornalismo, do documentário e do cinema experimental. Seu legado e desenvolvimento da técnica da montagem impactaram dezenas de cineastas e "O Homem com uma Câmera" é considerado um dos filmes mais influentes do período e mesmo da história do cinema.

É a síntese no cinema do discurso funcionalista que permeou a arte moderna no início do século XX. Vertov, ao trazer para a tela a opacidade das coisas do mundo, abre os olhos do espectador para um novo tipo de cinema, uma nova ontologia da realidade. É o cineasta que se ergue sobre a imensa câmera; o olho que se funde à lente.

Vertov é desenterrado pelo ocidente por volta da década de 60, se tornando referência importantíssima para Jean-Luc Godard e Jean Rouch, cineastas franceses de vanguarda. Ambos incorporaram o trabalho de Vertov em seu fazer artístico de maneiras distintas: Rouch explora a dualidade do documentário e ficção em seu trabalho e Godard é influenciado pelo método de montagem de Vertov, ao ponto de fundar, em 1968, um grupo experimental de vídeo que se chamava "Grupo Dziga Vertov". Realiza, então, em 1988 a série de filmes "História(s) do Cinema", e, mais recentemente, "Imagem e Palavra" (2018), projetos nos quais aplica de maneira ainda mais expressiva a lógica da colagem no filme. Combinando material filmado em película, material filmado em vídeo digital, *found-footage*, imagens estáticas, cor extrema, ausência de cor, textos na tela, Godard transcende a aplicação da colagem no cinema que existe em "O Homem com uma Câmera".

O trabalho de Godard levanta uma questão essencial para a pesquisa: a pluralidade de artistas e cineastas que aplicaram a lógica da colagem em suas obras antes e depois do período estudado. Seria um reducionismo grosseiro reduzir a comparação da colagem-montagem a essa relação entre Vertov e os cubistas de maneira absoluta. A própria técnica da colagem, por exemplo, precede o cubismo. Há obras que aplicam o recurso muito antes de 1911: papéis coloridos na Idade Média; recortes de pergaminho em árvores genealógicas da Europa Ocidental; os quadros de John Haberle, nos estados unidos no séc. XIX; cartazes públicos na Inglaterra nos anos 1890, etc. (FERREIRA, 2012). A própria lógica dos vitrais em igrejas medievais pode ser comparada à colagem - fragmentos que, justapostos, resultam numa figura representativa. Dada a consolidação da colagem cubista, a partir do início do século XX, se abre espaço para diversas realizações e evoluções da colagem. Um artista cronologicamente próximo é Kurt Schwitters, que realiza suas colagens na década de

1920; Matisse, nos anos 50, desenvolve seu método de *papier-decoupé*, com papéis vazados; Paul Citröen realiza fotomontagens na década de 1920, tal como Rodchenko. A lista é longa, ampliada pela tecnologia digital que transporta a operação da colagem para os *softwares* digitais.

Podemos expandir ainda mais a análise da natureza da colagem em Vertov questionando a origem do material. Em suma, Vertov produzia as próprias imagens, enquanto os cubistas coletavam materiais exteriores ao seu meio de produção. Se analisada por essa ótica, a aproximação de "O Homem com uma Câmera" se enfraquece quando comparada com cineastas experimentais mais modernos que compõem seus filmes com materiais coletados, chamados de *found-footage*. Nesse ponto, a comparação pode ser mais complexa, no sentido de trazer as "coisas do mundo" para a tela. Outro ponto de contato entre colagem e cinema quanto exemplo relativo à materialidade da imagem pode ser encontrado nos experimentos de Stan Brakhage, que aplicou areia na própria película em um de seus filmes - aproximando-se de Braque, que mistura areia na tinta com o intuito de explorar as texturas materiais na tela.

A lista de cineastas que desenvolveram e expandiram a lógica da colagem no cinema, seja em justaposição ou sobreposição, também é longa. Para citar somente alguns exemplos: o próprio Godard; Peter Greenaway, com "O Livro de Cabeceira" (1996), filme que aplica a sobreposição de maneira articulada; Christian Marclay, artista visual, com sua obra "The Clock" (2010), que justapõe dezenas de trechos de filmes distintos durante 24 horas. Outro exemplo, e um dos mais extremos que podemos citar, é o filme "Os Fragmentos de Tracey" (2010), de Bruce McDonald, que conjuga de maneira radical diversos planos e perspectivas dentro da mesma tela.

Figura 54 - "Os Fragmentos de Tracey", Bruce McDonald, 2007



A negação do quadro como unidade e a interação dos fragmentos do filme remete à análise de Greenberg sobre a colagem, abrindo espaço para mais interpretações. A natureza do vídeo digital e as ferramentas modernas de edição elevam o potencial da sobreposição e colagem, tendo superado limitações tecnológicas. A própria natureza dos *motion graphics* modernos, com seus fragmentos compostos e animados, complexifica a relação da montagem com a colagem, já que parece haver uma fusão mais completa dos princípios.

Portanto, chegando ao final dessa pesquisa, é possível verificar que a hipotética aproximação entre a colagem cubista e a montagem soviética de Vertov possuem muitos pontos de contato. No entanto, por outro lado, é evidente que existem uma série de diferenças operacionais, estéticas e ideológicas entre as duas técnicas e a forma como foram aplicadas nos movimentos estudados. Esperamos que a provocação e o atrito que propusemos aqui estimulem futuras e mais amplas pesquisas que, como demonstramos acima, podem traçar diferentes e talvez ainda mais proveitosos paralelos entre colagem e montagem. Que sejamos, então, pesquisadores que decodificam e analisam o real sem barreiras como Vertov - o "pião" soviético que, tal como a roda da história da arte, gira sem cessar até hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BERNARDO, Juliana Ferreira. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos**. 172 f. Tese (Mestrado). Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.

ENZENSBERGER, Martha. **Dziga Vertov**. *Screen*, Inglaterra, ano 4, v. 13, p. 90-107, 1972.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: Defining Documentary Film**. Londres: J.B. Tauris, 2007.

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 50-61, 2007.

MARTINS, Luiz Renato. **Teoria da arte - teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro**. Prefácio. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



MICHIELSON, Anette. **Introduction**. Prefácio. In: VERTOV. Dziga. **Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 1984.

SARAIVA, Leandro. **Montagem Soviética**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006. p. 109-143.

VERTOV. Dziga. **Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Los Angeles/Berkeley: University of California Press, 1984.

WADLEY, Nicholas. **Cubism**. Londres: Hamlyn, 1970.