



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

A VIDA DE IMPROVISO E O FIM DA MONTAGEM¹

Marlivan Moraes de ALENCAR
Faculdades Integradas de Itapetininga,

***RESUMO** - O texto trabalha a intersemiose da linguagem do cinema com a linguagem da televisão a partir de uma discussão sobre a montagem ou edição da televisão, estabelecendo um paralelo com o filme *O Homem da Câmera* do cineasta russo, Dziga Vertov. Vertov aqui é considerado como um dos artistas que anteciparam no cinema o que viria a ser característico na televisão, a saber uma montagem/edição constituída a partir de elementos significantes que não necessariamente encontram suas bases na reprodução de uma realidade figurativa comprometida com o modo como o mundo concreto se apresenta.*

Palavras-chave: cinema, televisão, intersemiose.

¹ Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



A TV apresenta-se com uma configuração em que a montagem ou edição, é a sua grande força. Não se trata, no entanto, de uma montagem cinematográfica em busca de uma organização narrativa com um núcleo definido e dirigida a um ponto final, mas uma montagem que relaciona qualquer tipo de som e imagem a quaisquer outros tipos de sons e imagens, possibilitando a interligação dos conjuntos formadores do seu todo, numa espécie de aleatoriedade planejada. Nela, segundo Inácio Araújo, “as imagens se justapõem para criar um desenho inesperado das coisas. A realidade é reconstruída na TV, mas não como faz o cinema, por seleção e aproximação, síntese e recorte. A TV se dispõe, ao contrário, num tempo infinito” (in Novaes, 1991: 269).

Essa montagem, baseada na multiplicidade, também pode ser reconhecida em cada unidade de programa. Em trinta segundos de comercial, num bloco de telejornal, numa partida de futebol e, mais ainda, num videoclipe está posta uma variedade tão numerosa de tempos, espaços, objetos e sons que os tempos das unidades sintagmáticas parecem não caber na sua duração real. A superposição concorrente de imagens desafia o olhar a se fixar na tela, mas não num ponto único. Ele é intimado a se movimentar rapidamente a fim de acompanhar essa espécie de corrida auto devoradora. Nesse momento podemos pensar: felizmente televisão é reiteração.

Tendo a imagem eletrônica em mente, McLuhan (1964) a considera um meio frio por exigir do receptor uma participação mais ativa em busca de completar suas lacunas. O cinema, ao contrário, seria um meio quente por conta da sua alta definição e por apresentar um estado de elevada saturação de dados (1964: 38). No entanto, a imagem eletrônica como tecnologia, está com uma qualidade - leia-se definição - cada vez melhor, levando-nos a pensar numa equiparação com a imagem cinematográfica, tornando-se também um meio quente. Mas, se considerarmos as variáveis possíveis na sua composição, misturas e sobreposições num mesmo quadro, quadros dentro de quadros, fusões, sinais, letras e sons concorrendo, ao mesmo tempo, pela audição e pelo olhar do espectador, podemos ainda descrevê-la como uma imagem que continuará exigindo um alto grau de participação do receptor, a despeito da perfeição e da saturação da imagem em si.



Por parte do cinema, apesar da alta definição da imagem fotográfica, o tipo de composição do quadro cinematográfico pode também resultar num estado de hipersaturação ou, de outra forma, numa rarefação de dados, exigindo também do espectador uma certa concentração diante da projeção a fim de capturar seu significado¹. McLuhan, no entanto, não está falando em significado, mas em efeito. Para ele, o interesse pelo efeito é uma das marcas da sociedade da eletrônica, “pois o efeito envolve a situação total e não apenas um plano do movimento da informação” (1964: 42-43). Assim, ele reafirma seu clássico conceito de que o meio é a mensagem, e que a alteração provocada pela imagem eletrônica se dá no âmbito da percepção, na constituição de novas sensibilidades e não no que possa compor como conteúdo. Nem tanto à terra, nem tanto ao mar, meio e mensagem não podem estar separados. Trabalhar com um determinado meio ou com as interpenetrações possíveis com outros meios ou materiais permite-nos pensar tanto num quanto no outro a partir de suas aberturas para a criação e em como a obra pode ser construída e entendida a partir de uma relação indissolúvel entre forma e conteúdo. Essa discussão é posta por Mikhail Bakhtin (1993) no primeiro capítulo de *Questões de Literatura e Estética*, quando trata do conteúdo, do material e da forma na criação literária. Segundo ele, “não pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, como aliás, *realiter* não há forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis...” (1993: 36-37).

Assim é que pensamos na televisão como uma forma diferente do cinema, como um meio audiovisual que, independente de sua qualidade ou saturação (como quer McLuhan) e de seus conseqüentes efeitos ou exigências em relação ao receptor, apresenta-se de modo particular ainda que compartilhe da imagem em movimento. Essa diferença está na sua base eletrônica, no modo como se constituiu como um veículo de comunicação de massa, no tipo de audiência que toma para si, além do modo como se organiza como forma de entretenimento, dentro de um processo de produção industrial que tem como meta suprir uma grade diária de programação. É dentro desse esquema que a edição se constitui num ritmo que aparentemente não deixa espaço para momentos de lentidão. Estes momentos existem e não são raros. A questão é que estão

¹ Aqui podemos indicar especificamente o trabalho de Michelangelo Antonioni no filme *Profissão Repórter*.

¹ Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



postos dentro de uma programação que os interrompe de modo urgente e veloz, exigindo um outro tempo de percepção o que acaba por, de certa forma, diluir as diferenças de ritmo estruturados pela edição..

No cinema, a montagem é o item revelador da relação forma/conteúdo, abrindo espaço para classificações quanto a estilos e modos de criação. Alguns a naturalizam, buscando dar maior importância para a história narrada disfarçando, sobremaneira, qualquer indicação de que o filme é resultado de uma construção estética; outros a deixam à mostra como um componente expressivo, tentando aliar forma e conteúdo. Outros, ainda, exageram, provocando uma sobreposição da forma sobre o conteúdo e um esvaziamento da obra escondida num exercício de virtuosismo gratuito e destituído de sentido. Nesse jogo de variações, a montagem torna-se uma das principais questões postas por cineastas e teóricos, norteando largamente o debate sobre estética e ética nesse campo de produção.

Gilles Deleuze diz que montagem é uma “operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações” (1985: 44). Um filme é constituído de conjuntos – os quadros – que se relacionam e formam o todo. O todo não é o resultado, mas a própria relação. “A relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos” (Deleuze, 1985: 19). Necessário lembrar da célebre experiência de Kulechov² ou das atrações de Eisenstein³, como exemplos bastante ilustrativos.

Para Deleuze; no cinema existem quatro tipos de montagem: a do cinema americano que é uma montagem orgânica cujo equilíbrio está em constante ameaça – as partes entram em conflito, mas logo que este é superado, o equilíbrio é restaurado; a montagem dialética soviética que também é orgânica, mas que se rompe a partir de uma crise conformada através da justaposição de fragmentos de discurso em busca da construção de um novo significado. O terceiro tipo é a montagem quantitativa da escola

² Kuléchov junta um plano do rosto inexpressivo do ator Moszhukhin com outros planos alternados em que estariam um prato de sopa, um caixão etc. Cada uma dessas associações leva a uma leitura diferente da expressão do ator: fome, tristeza e outras mais, dependendo de qual objeto era associado ao plano de referência.

³ Eisenstein trabalha com a idéia de construção de discurso.

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



francesa do pré-guerra e o quarto é a intensiva do expressionismo alemão. A francesa rompe, segundo ele, como o princípio da composição orgânica, se constituindo em função da “*quantidade de movimento* e pelas relações métricas que permitem defini-la” (1985: 58), enquanto a expressionista alemã – talvez a de mais fácil identificação – contrapõe o movimento presente na montagem francesa à luz: “O movimento é desencadeado, mas a serviço da luz, para fazê-la cintilar, formar ou deslocar estrelas, multiplicar reflexos, traçar réstias brilhantes...” (1985: 67).

Marcel Martin (1990), por sua vez, define montagem como “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (1990: 132) e a classifica em dois tipos básicos: a montagem narrativa cujo objetivo é contar uma história e a expressiva que visa produzir um efeito direto e preciso, conseguido através do choque entre duas imagens. No primeiro, o apelo dramático é mais forte e há uma tendência a escondê-la o máximo possível. No segundo, acontece o contrário, e a montagem se faz presente, buscando efeitos de ruptura no pensamento do espectador, uma ruptura provocada intencional e diretamente pelo diretor.

Trazendo para o campo da televisão, podemos afirmar que nela há uma tendência à montagem expressiva ou nos moldes da escola soviética, baseada em fragmentos que se expressam a partir de um ritmo próprio em busca de emitir o maior número de informações no menor tempo possível. Trinta segundo é quase o limite máximo para comerciais que têm nas pequenas partes sua base de composição ou podemos identificar uma organização baseada na variação de imagens e sons que ao mesmo tempo que funcionam como um relógio, cronometrando rotineiramente o dia-a-dia da audiência, traçam um mapa confuso ao aproximar elementos que não teriam, numa primeira ordem, nenhuma relação entre si. Pensada pelo viés global, na televisão nada deixa de ser expressivo, nem mesmo uma telenovela após um telejornal e nos intervalos, determinados comerciais.⁴

A montagem recortada e expressiva da televisão, tomada dessa forma, aproxima-se do modo de filmar dos soviéticos do começo do século XX, podendo ser facilmente

⁴ As análises de conteúdo dão conta de uma parcela desse mapa ao responder a questões como o que apareceu, onde, quantas vezes, quando e em que contexto, numa tentativa de compreender a miscelânea televisiva.



reconhecida no trabalho de Dziga Vertov e na teoria de Eisenstein, principalmente na sua idéia da montagem vertical ou polifônica, “na qual um plano é ligado ao outro não apenas através de uma indicação – de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo de semelhante –, mas através de um *avanço simultâneo* de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da seqüência” (Eisenstein, 1990: 52). Eisenstein transforma os elementos do bem comportado quadro do modelo clássico predominante na cinematografia norte-americana, tornando-os mais intensos, a ponto de levá-los a uma crise e faz isto a partir de um cuidadoso planejamento. A simplicidade na constituição do quadro é substituída por elementos em profusão compondo ações simultâneas a maioria das vezes discordantes, tudo posto de maneira muito mais próxima da estrutura do pensamento do que de uma linearidade organizada.

Eisenstein descreve as variações do seu método da seguinte maneira: “ocasionalmente uma unidade de montagem conteria todas as linhas, e algumas vezes apenas uma ou duas, excluindo as outras linhas por um momento; algumas vezes um dos temas dava um passo para trás, necessário apenas para tornar mais efetivo seus dois passos para a frente, enquanto os outros temas prosseguiam em quantidades iguais, e assim por diante. Mas o valor de uma unidade de montagem era determinado não apenas por um aspecto, mas sempre pela *série total de aspectos*, antes que seu lugar na seqüência fosse fixado”⁵ (1990: 53). Com as novas tecnologias, a partir da imagem eletrônica, esses recursos se ampliaram, permitindo que em cada quadro haja um número bem maior das linhas às quais se refere Eisenstein, agora com a possibilidade de abrir espaços e tempos, compondo camadas sobrepostas e postas para serem descobertas, num processo um pouco mais complexo e tortuoso. Ao corte cinematográfico associa-se a colagem como um amontoado de imagens simultâneas umas às outras, onde cabem os mais variados tipos de informação e os mais variados tipos de (de)composição aparentemente sem uma ordem bem definida, podendo a imagem principal estar em qualquer um dos pontos do

⁵ Eisenstein dá como exemplo da montagem vertical ou polifônica a seqüência do ataque alemão no lago de gelo no filme *Alexandre Nevski*. (Siergüei Eisenstein, 1969).

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



quadro minimizada, desprezada, quase desaparecendo entre sombras, luzes, sons e movimento, desafiada por tudo que lhe seria, num primeiro instante, periférico.

Aqui destacamos Vertov recusando a narrativa e buscando dar autonomia à máquina na construção de uma obra que valorize as variações possíveis conseguidas a partir da tecnologia cinematográfica da época. O cineasta russo era um experimentador. Ele primeiro trabalhou com sons – ruídos, conversas, barulhos de motores e máquinas – gravados e reproduzidos em um fonógrafo com o qual também fazia montagens, resultando no que, segundo Georges Sadoul, viria a ser chamado por Pierre Schaeffer em 1945 de música concreta (1973: 19-18). Essas montagens sonoras e seu alinhamento com o futurismo acabaram por orientar também o seu trabalho com as imagens.

Em 1918, aos 22 anos, Vertov era secretário de redação do *Kino-Nedelia* (Cine-Semana), o que lhe permitia ter acesso a imagens de todas as regiões do seu país. Com elas, montava atualidades cinematográficas dando conta dos caminhos da Revolução Bolchevique. No *Kino-Nedelia* nada era desperdiçado, mesmo o material não utilizado era arquivado. Com o fim do semanário, ele passou a montar documentários com trechos de reportagens. “Vertov, que desejava criar um instrumento de história e propaganda, mas também uma obra de arte, continua como cineasta, a investigação que levou a cabo como músico, quando montava ruídos que não necessariamente haviam sido gravados por ele”, diz Sadoul (1973: 19). Foi a partir desse seu trabalho com documentários que a montagem passou a ser vista como um ato de criação.

Em meio a polêmicas e críticas,⁶ ele realiza em 1924 o longa metragem *O Homem da Câmera*, uma de suas primeiras tentativas de ultrapassar as limitações naturais do olhar do homem, utilizando procedimentos que não seriam legitimados ou tornados comuns no cinema, mas que podem ser considerados, sem nenhum risco de errar, o germe da linguagem da televisão. Vertov queria a verdade, não uma verdade como a do cinema realista, mas aquela escondida sob os fenômenos, dos quais não tínhamos a menor possibilidade de saber nada além do que nossos sentidos permitiam. A câmera assumia a missão de mostrar aquilo que se esconde e que não se revela sem a intervenção da máquina cinematográfica, um cine-olho capaz de ver e registrar tudo.

⁶ Eisenstein diz que em *O Homem da Câmera* Vertov utiliza a montagem para compor “ninharias formalistas e malabarismos não motivados com a câmera” (in Campos, 1994: 165).

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Segundo Annette Michelson, no processo de filmagem de Vertov, “a observação da câmera em Cine-Olho era alerta, surpreendente, mas nunca excêntrica. As coisas e as ações eram ‘pegadas’, menos pela simples finalidade de pegá-las do que para uma observação detalhada das próprias coisas” (1979: 8).

Livre do compromisso com a realidade aparente, o cineasta busca, através da montagem, ter acesso à essa verdade, utilizando todos os recursos disponíveis no seu tempo – década de 20 na União Soviética – para compor, decompor e recompor movimentos e imagens. A crença na montagem o leva a propagar o cine-olho como mais perfeito do que Deus: “eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos” (in Xavier, 1983: 255). A imagem fotográfica, completa e dura na sua captação, torna-se maleável, disponível para reelaborações que incluem um tempo feito de retrocessos, acelerações, congelamentos e repetições além de sobreposições, várias delas, compondo um quadro artificial em relação à uma representação figurativa com características realistas.

Vertov consegue uma flexibilidade que só seria trabalhada mais amplamente pela imagem eletrônica, esta sim construída como uma escritura no tempo, aberta à manipulações que interrompem o fluxo desse tempo e ameaçam sua própria integridade. Mas qual seria a integridade da imagem eletrônica? Talvez a resposta possa ser encontrada na contraposição mesma dessa palavra, e integridade, neste caso, seja exatamente o seu contrário, isto é, a possibilidade de diluição e de adequação às mais variadas formas, obedecendo aos mais variados desejos. Assim “as anamorfozes e dissoluções de figuras, os imbricamentos de imagens através do *chroma key*, a inserção de textos escritos ou falados, os efeitos de edição ou de *collage*, os jogos das metáforas e das metonímias não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do vídeo enquanto um sistema de expressão”, explica Arlindo Machado, enumerando algumas das possibilidades de uso da imagem eletrônica (1992/1993: 17).

Sem a flexibilidade da eletrônica, *O Homem da Câmera* busca na cidade e em si mesmo elementos para uma composição aberta. A imagem utiliza sua rigidez



fotográfica para decifrar os signos da realidade externa ao mesmo tempo que destaca a feitura do filme. É o próprio Vertov quem diz que “se em *O Homem da Câmera* não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar esses meios em lugar de os dissimular como acontece noutros filmes. Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática” (apud Granja, 1981: 56). Um autêntico exercício de metalinguagem.

O Homem da Câmera se faz como um dia da cidade: acorda, movimenta-se, trabalha, transita, diverte-se, casa-se, divorcia-se, nasce, cresce, morre e renasce na sala de cinema. O homem da cidade e a cidade, um não existe sem o outro, ambos se confundem no decorrer da vida. É o homem da câmera, Mikhail Kaufman, quem une os temas apresentados. Cinegrafista e filme, ambos comandando-se como se estivessem presos por um cordão umbilical. A câmera é o olho do *operador*; ela capta tudo, exige que ele a opere e ele, por sua vez, não consegue e não quer deixar de fazer isso. Os dois são seguidos, porém, flagrados por uma outra câmera. Não há trégua para ninguém, todos estão envolvidos.

Aqui podemos localizar mais uma semelhança entre a proposta de Vertov e a televisão. Para isso recorreremos a Jean-Paul Fargier (s.d.) quando afirma ser a televisão o reino da câmera automática que não enquadra nada, mas vê tudo, sempre funcionando, sempre gravando (s.d.: 30). Na TV, são duas, três câmeras, cobrindo todos os ângulos, todos os movimentos. Elas muitas vezes se mostram nesse trabalho de espionagem consentida. Dentro de um estúdio de telejornalismo não é raro os apresentadores se perderem na busca do seu enquadramento. Vertov, com duas câmeras, fazia seu operador desdobrar-se em malabarismos, subindo em torres, prédios, descendo em túneis, espalhando-se pela cidade de modo atento. Ele não quer deixar escapar nada no dia dessa cidade, usa grandes aberturas para mostrar sua dimensão física e dinâmica, mas também busca seus detalhes, seus cacos, sua miséria. É o cinema cumprindo sua função social na construção do projeto socialista e de um novo homem⁷.

⁷ Essa idéia de um novo homem vem imbuída de elementos ideológicos do que era proposto pelo regime que estava sendo implantado na União Soviética. O mesmo não se pode afirmar sobre a televisão, ainda
1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



O Homem da Câmera é a síntese do trabalho de Vertov no período mudo⁸ do cinema, um filme com uma linguagem universal, sem letreiros, sem palavras, construído somente com imagens e buscando ser compreendido por qualquer pessoa. Ele considerava que assim tinha resolvido duas questões: além de mostrar a cine-linguagem fazia isto através de um homem comum, o operador de câmera. E mais, partir do *O Homem da Câmera* qualquer pessoa poderia ser ator ou atriz, representando seus próprios papéis, muitas vezes sendo até mesmo flagrados por uma câmera indiscreta e escondida.

A equipe utilizou todos os procedimentos possíveis para a época e todos os subterfúgios necessários para não se fazer notar, visando não alterar comportamentos. Entre esses artifícios pelo menos um é bastante curioso – além da camuflagem sob os arbustos ou da utilização de cabines telefônicas falsas onde operador e equipamento ficavam escondidos – e lembra um pouco as tais “pegadinhas” que infestam os programas populares da televisão brasileira: Vertov, assim como acontece na televisão, contratava um grupo organizado que deveria provocar reações nas pessoas fazendo com que estas esquecessem da câmera. No *O Homem da Câmera*, uma dessas seqüências é a do prestidigitador chinês apresentando-se diante de um público infantil. Kaufman conta que as crianças ficaram tão fascinadas com a mágica que ele acabou por captar as expressões de seus rostos sem que elas sequer se lembrassem de sua presença (apud Sadoul, 1973: 115-116). O filme faz ainda questão de mostrar como as pessoas se alteram quando descobrem que estão sendo filmadas. Logo nas primeiras seqüências um morador de rua acorda e, ao deparar-se com a câmera, levanta e afasta-se constrangido. Mas é quando operador segue uma carruagem com algumas mulheres e uma delas acena para ele que fica mais claro a mudança de comportamento provocada pela presença da câmera.

A onipresença do cine-olho é descrita por Vertov como uma grande aventura em busca do registro cinematográfico. Algumas de suas indiscrições deixariam qualquer crítico de TV no mínimo surpreso. Vamos a alguns exemplos: “um banco em um parque

que ela possa ter contribuído para a constituição também de um novo homem, ainda que diferente daquele proposto por Vertov.

⁸ Mudo não significa ausência de som, mas sim ausência de fala sincronizada. No próprio filme Vertov apresenta uma orquestra que deveria acompanhar as exhibições.

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



público. O diretor-adjunto e a secretária. Ele pede permissão para beijá-la. Ela olha ao seu redor e diz: de acordo. O beijo. E eles se levantam do banco, se olham nos olhos e se afastam. Desaparecem. O banco vazio. De um arbusto de lilás, detrás dele surge um homem com um estranho aparato sobre um tripé. O jardineiro, que estava observando toda a cena, pergunta ao seu ajudante: o que é isto? O ajudante responde: é o cine-olho” (apud Sadoul, 1973: 95-96).

Outra situação: “Lênin está morto, mas sua obra está viva, afirmam os trabalhadores da União Soviética, e constróem com ardor o país socialista. Na reconstruída fábrica de cimento de Novorosisk, dois homens se encontram içados em um vagão suspenso acima do mar. O chefe e o operador. Um e outro levam uma câmera. Ambos filmam. O vagão avança rapidamente. O chefe busca um ponto de vista melhor, levanta-se sobre a borda do vagão. Transcorrem uns minutos e ele bate com a cabeça contra a viga de ferro. O operador volta-se e vê seu camarada desmaiado, ensangüentado, apertando entre suas mãos a câmera, suspenso sobre o vazio. Vira sua câmera, filma o acidentado e somente depois o acode. Uma vez mais, a escola do cine-olho” (apud Sadoul, 1973: 95-96). Os exemplos dados são inúmeros, e destacam a importância do registro dos acontecimentos independente do que possa estar acontecendo.

Todas as tomadas são feitas de acordo com um tema definido antes das filmagens. Desde esse momento, segundo Vertov, o filme já estava em processo de montagem. Para Vertov, o processo se dividia em três momentos distintos. No primeiro, era feito um inventário de dados documentais relacionados direta ou indiretamente ao tema; no segundo, um resumo das observações do olho humano sobre o assunto e no terceiro momento – a montagem central – as filmagens seguidas do trabalho na moviola. Essa última fase era um exercício de liberdade planejada, em que poderiam e deveriam ser usados todos os procedimentos possíveis e necessários para a abordagem do tema. Em resumo, a montagem começa antes da filmagem e termina na mesa da montadora⁹ que vai “justapondo e pegando mutuamente qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal, violando, se for preciso, todas as leis e hábitos que presidem a construção do filme” (Vertov, 1974: 99).

⁹ A montadora de Vertov era Svilova, mulher do cineasta.



Esse método, altamente controlado, aplicado a uma produção não ficcional em que as situações não raramente surpreendem e muitas vezes fogem ao que foi planejado, aproxima o modo de fazer da equipe de Vertov do modo de fazer cinema de ficção ainda que, neste campo, o termo montagem seja utilizado somente para a fase da edição. Mas o aproxima também dos procedimentos utilizados pelo telejornalismo, baseados numa economia empresarial que exige um equilíbrio entre as imagens coletadas e o tempo necessário para a narrativa do acontecimento. Num outro extremo, o que resulta da montagem propriamente dita, como procedimento de colagem dos fotogramas, o filme *O Homem da Câmera* também pode ser colocado em paralelo com o videoclipe, trazendo para si uma espécie de composição anárquica muito semelhante à adotada por esse produto originado e desenvolvido especificamente para a televisão, um produto aberto a experimentações, sejam elas de construção temática, plástica ou rítmica.

O videoclipe se constitui talvez como o exemplo mais legítimo do meio audiovisual, no qual imagem e som se equivalem diante de um receptor de quem se exige a mais completa atenção. A TV, com o videoclipe, deixa de ser um rádio com imagens para ser ela própria, utilizando suas potencialidades plásticas e sonoras a partir de um eterno fluir. A duração de cada imagem pode ser mínima, quase imperceptível o que dificulta bastante uma construção figurativa, baseada na definição plástica das imagens. Nesse mapa de estímulos visuais, a textura da imagem eletrônica muitas vezes se sobressai “de tal forma, que a partir de uma certa velocidade de apresentação, o que conta não é mais o que se pode reconhecer como figuras do mundo visível, mas as sugestões puramente icônicas das cores e formas, ou o seu movimento faiscante na tela” (Machado, 2000: 179). Som e imagem estão interligados de tal modo que fica difícil apontar o que é mais importante, completa Teixeira Coelho (1995:159).

A montagem apresenta-se tão essencial no videoclipe quanto o é para *O Homem da Câmera*. Através dela, entramos num mundo no qual o tempo e o espaço perdem suas medidas e prescindem de continuidade. No filme, apesar do dia começar e chegar ao fim, os tempos intermediários da cidade se misturam e não se sabe em que momento do dia o que aparece na tela está acontecendo. Mas isso não importa, afinal como identificar o começo e o fim se a cidade continua viva em seus micro-espacos, em suas atividades invisíveis aos olhos humanos mas não aos olhos da câmera. A noite é só um



momento de recolhimento, mas não de inexistência. A turbulência do dia se anuncia no silêncio da noite e na aparente calma que a caracteriza.

Vertov diz que na montagem do seu filme, “a reunião dos documentos uns com os outros está calculada de forma que, por uma parte, só fiquem no filme os encadeamentos semânticos de fragmentos que coincidam com os encadeamentos visuais, e por outra, estes encadeamentos não exijam a ajuda de intertítulos, e, finalmente, de forma que a soma geral de todos os encadeamentos se apresente como um todo orgânico” (1974: 94). Isso significa transitar no limite entre a figuratividade instantânea e a dissolução de seus limites a partir de interpenetrações que resultam em outra coisa muitas vezes difícil de ser descrita. Como explicar as bailarinas que dançam sobre as teclas do piano, felizes se deixando levar pelo ritmo da música sem nenhum compromisso com o mundo objetivo.

É desse modo, que o todo orgânico de Vertov passa por momentos de pura dissolvência apesar de sua natureza fotográfica. Um destes momentos acontece logo após a tela da sala de cinema aparecer como se estivesse fora do ar, uma falha da televisão abrindo espaço para imagens que se misturam, se sobrepõem, se dividem e se reproduzem num quadro plural que parece querer trazer tudo para um mesmo espaço. Da multidão emerge um bonde; trens passam a toda velocidade; a tela se divide em três, quatro direções; um prédio se divide ao meio caindo para os lados. Nenhuma concessão ao naturalismo cinematográfico ou a uma narrativa linear nesse fazer-se e desfazer-se de imagens que se engolem construindo um sentido que, como elas, transita pela cidade. No videoclip também não há concessão, nele também não se respeita o olhar natural. A imagem perde seu referencial, torna-se o que Teixeira Coelho denominou de imagem molecular. “O espírito da imagem molecular, sua ideologia, é a turbulência. A turbulência é um fluxo de volutas e turbilhões que rompem a linha e o fluido e o sólido, formando agrupamentos de formato e densidade impossíveis de prever antes do exato instante em que ocorrem” (1995:166).

Para Vertov, esse jogo formal acabou rendendo críticas que ultrapassaram seu próprio tempo. Para Guido Aristarco (s.d.) *O Homem da Câmera* “é um turbilhão de imagens visuais que se traduz numa sensação física de vertigem” (s.d.: 163). Críticas de



mesmo teor são dirigidas não só aos videoclipes – vistos como conjunto caóticos de imagens e sons que passam sem deixar rastros – mas também à televisão, descrita, muitas vezes, como “um contínuo de imagens, em que o telejornal se confunde com o anúncio de pasta de dentes, que é semelhante à novela, que se mistura com a transmissão de futebol... O espetáculo consiste na própria seqüência, cada vez mais vertiginosa de imagens” (Peixoto, 1999: 180). Cada uma dessas críticas parece ter um modelo correto para o tratamento da imagem em movimento. Para elas, a televisão, como um todo, e o videoclipe em particular, assim como *O Homem da Câmera*, não obedecem à configuração mínima necessária para que uma imagem permaneça e signifique.

O filme de Vertov, no entanto, é de um vanguardismo raramente identificado em outros cineastas e segundo Annette Michelson (1984: XXII) é necessário perguntar se nele não estaria, no final das contas, a redefinição do cinema intelectual de Eisenstein baseado na obtenção do patético. A concepção de patético inclui a possibilidade de causar um certo efeito sobre o espectador e, de acordo com Eisenstein, pode ser tratado de todas as formas possíveis. A mais simples está centrada num personagem em estado de êxtase; a mais complexa envolve o próprio meio como se estivesse em transe. No filme de Vertov, o cine-olho acaba instituindo esse estado de transe no espaço e no tempo da cidade. Tudo acontece num crescendo que acaba por estourar até a restituição de um ritmo mais tranqüilo, diferente, porém, daquele que o antecederia. Um desses momentos ocorre aos vinte e nove minutos: o olho da câmera torna-se ansioso, pressente algo de ameaçador, sente-se que algo vai acontecer, mas não há indicação do que seja. A montagem acelera-se, entrando num estado febril e aflito. Logo depois um carro de bombeiros sai em disparada. Um acidente havia acontecido no centro da cidade. Descoberto isso, a montagem acalma-se, assumindo uma postura distanciada como numa reportagem para a televisão, buscando registrar o fato com o mínimo de interferência. Feito isto, o operador retoma sua investigação, retoma o seu ritmo.

Assim o filme parece estar com arritmia, em alguns momentos sereno, lento, como a acompanhar o vento batendo nas árvores, em outros acelerado impaciente, seguindo o motor dos carros a velocidade dos trens. Após a primeira seqüência, dada pela entrada do operador na sala de projeção, vemos uma espécie de sumário temático



apresentado por imagens congeladas. Depois Vertov passa a juntá-las de acordo com os vários temas escolhidos e articulados “não só através de metáforas, sinédoques comparações, imagens em rima, mas através de planos congelados, câmera acelerada, imagens dividida, superposições, todas as ‘anomalias’ inventariadas por ele” (Michelson, 1979: 17). Essa montagem é construída sobre intervalos “isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte” (in Xavier, 1983: 264). O mais importante para o cineasta russo não é a imagem em movimento, mas o movimento entre os fotogramas, a passagem de um para outro, permitindo a configuração de um tempo e de um espaço diferenciados do espaço e tempo reais.

E aqui encontramos a videoartista brasileira Sandra Kogut e o seu *Parabolic People* de 1991. Sessenta e dois anos após a sinfonia visual de *O Homem da Câmera*, podemos reconhecer em *Parabolic* uma espécie de radicalização da proposta de Vertov. Sandra Kogut sobrepõe imagens e sons em um trabalho que poderia ser descrito como uma montagem babélica com todos os povos, todas as línguas, todas as cores, todos os sons do mundo. Ela utiliza a tecnologia disponível na sua época, como fazia o cineasta russo na década de 20.

Parabolic People une uma imagem qualquer a qualquer outra numa composição exuberante, onde os temas são dados plasticamente através de todos os elementos que formam os episódios, cada um com duração de cerca de três minutos, num total de 41 minutos para a série completa. Imagens e textos correm ao redor, sobre, por dentro, por baixo de um quadro principal que acaba também deixando de ser principal para se tornar mais uma peça em movimento perpétuo. Kogut constrói equivalências, coloca-se no mundo perguntando: “*what do you see? What do you believe?*” Junta ruídos e sons produzidos em lugares distantes e distintos, cria auras coloridas – verde, cor-de-rosa, azul. Põe uma questão em pauta: “qual é a diferença entre a janela e a televisão?” Tudo passa a ser uma espécie de embaralhamento geográfico ou topográfico em que o mundo também se embaralha. Não há um sentido certo para onde devam se dirigir as imagens: para cima, para baixo, para esquerda para a direita? Qual a direção correta? Em que direção correm os olhos? Em todas parece ser a resposta. O que o ouvido consegue captar?



Deleuze (1985) explica a teoria dos intervalos de Vertov da seguinte forma: “no intervalo não será mais o que separa uma reação da ação sofrida, o que mede a incomensurabilidade e imprevisibilidade da reação, mas sim, ao contrário, aquilo que, dada uma ação num ponto do universo, encontrará a reação apropriada num outro ponto qualquer e por mais distante que esteja” (1985: 108). Sandra Kogut alia-se a esta idéia. Nesse seu trabalho não há ação e reação como pares imediatos, o mundo é a fonte. Em qualquer lugar um fragmento, uma pessoa, um movimento, um acontecimento. O que vai determinar com quem esse fragmento vai estar é o significado que se deseja construir.

A televisão é a base de tudo, um laboratório para as mais estranhas experiências. “*Television is not reality. Reality is television. TV # Reality = TV.*”¹⁰ Montagem de intervalos e montagem vertical do tipo posto por Eisenstein. Resultado, não há mais seqüencialidade, mas simultaneidade. Antes da passagem de uma imagem, outra já se formou. Um estado de e em transição. O que permanece é a mudança. A TV, vista como fluxo, é isto. Apesar do modo limpo e comportado como se apresenta no modelo *broadcasting*, não adianta, ela não consegue livrar-se dos germes que a corroem, germes de sua própria subversão. Vertov subverteu a montagem e antecipou o que viria a ser realizado com a imagem eletrônica. Dziga Vertov, nos diz Jean-Luc Godard, institui a montagem perpendicular, feita de encruzilhadas, de pedaços de realidade que se cruzam. Suas imagens eram feitas para se cruzarem, não para serem seguidas. Elas construía uma terceira imagem (Rosemberg Filho: 1985: 113). Forma e conteúdo plenamente realizados; a intensidade de um dependendo da intensidade do outro.

A realidade é igual à TV, afirma Sandra Kogut. A TV é esse emaranhado de imagens que se engolem e passam quase sem deixar rastros, quase. O caos da vida manifesta-se progressivamente à medida de sua observação e filmagem. A câmera assiste a tudo, registra tudo, mostra, constrói sentido, dizia Vertov. Ou, como fazia Eisenstein, articula fragmentos numa cadeia sintagmática. Em Vertov, a câmera sai em busca dos tais fragmentos, em Eisenstein, ela é posta e o real se organiza na sua frente e

¹⁰ Trecho de *Parabolic People*. Esse trabalho de Sandra Kogut foi exibido em alguns canais comerciais da França e na MTV brasileira.



para ela. (Aumont et al., 1995: 83). No final do século XX, a imagem eletrônica põe em prática a proposta dos cineastas russos: imagens e sons misturando-se, contrapondo-se, completando-se, pondo fim às distâncias, apontando diferenças e semelhanças. O cinema experimental influenciando a televisão, superando todos os seus limites, recusando a linearidade, instituindo a vertigem e a exacerbação dos sentidos como possibilidade de experiência concreta.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- COELHO, Teixeira. A TV pós-TV. In: *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Siergüéi. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FARGIER, Jean-Paul. *Videoescrituras*. 4º Festival Francolatinoamericano de vídeo arte. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, p. 7-78, s.d.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Horizonte, 1981.
- MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. *Revista USP – Dossiê Palavra/Imagem*. São Paulo, nº 16, p.8-17, 1992-93.
- _____. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MICHELSON, Annette. O Homem da Câmera. *Revista Cine Olho*, São Paulo, nº 8/9, outubro/dezembro, 1979.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 1999.

ROSEMBERG FILHO, Luiz (org.) *Jean Luc Godard*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.

SADOUL, Georges. *El Cine de Dziga Vertov*. Mexico: Ediciones Era, 1973.

VERTOV, Dziga. *Cine-Ojo*. Madrid: Fundamentos, 1974.

XAVIER, Ismael. (org.) *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal – Embrafi