

36 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR

DZIGA VERTOV



Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

Autor

Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde dirige o Mestrado em Estudos Artísticos e coordena o LIPA - Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. Integra o CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX como investigador nas áreas dos estudos fílmicos, religiosos, televisivos, e da classe trabalhadora. É autor dos livros *Por Dentro das Imagens: Obras de Cinema, Ideias do Cinema* (Documenta, 2016), *Escrita em Movimento: Apontamentos Críticos sobre Filmes* (Lisboa: Documenta, 2020), e *O Trabalho das Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo* (Lisboa: Página a Página, 2020). Foi Presidente da Direção da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Índice

- 03 O Filme
- 04 Ficha Técnica
- 05 O Filme em Contexto
- 07 Divisão do Filme
- 08 Questões Cinematográficas
- 11 Análise Fílmica
- 17 O Filme em Diálogo
- 19 A Receção do Filme
- 20 Sugestões Pedagógicas
- 22 Referências

O Filme

“Este filme apresenta uma experiência na transmissão cinematográfica de fenómenos visíveis. Sem a ajuda de intertítulos, de um guião, ou do teatro.” (do texto introdutório do filme)

O Homem da Câmara de Filmar é um filme-manifesto, uma obra que serve de declaração sobre uma forma de fazer cinema, defendendo-a e mostrando-a. Logo no início, antes da primeira imagem captada por uma câmara, comunica à assistência as bases do seu projeto artístico. O texto que abre este “excerto de um diário de um operador de câmara”, como se lê por baixo do título, pretende deixar explícito como a proposta deste filme é diferente da de outros filmes. Essa diferença começa logo nos elementos que rejeitou utilizar na sua produção: não usou intertítulos (exceto nesta comunicação inicial), guião, cenários, e atores.

A introdução escrita continua, focando-se no propósito do filme: “Esta obra experimental tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta e verdadeiramente internacional baseada na sua total separação da linguagem do teatro e da literatura.” Portanto, assistir a *O Homem da Câmara de Filmar* é entrar em contacto com um cinema ímpar, para o qual esta obra serve quase como modelo. A importância do texto introdutório está, assim, no modo como liga diretamente a teoria à prática, e a reflexão à obra cinematográfica.

Trata-se de um dos documentários mais influentes e estudados da história do cinema. Estreado em 1929, fruto do período mais inventivo do cinema soviético, *O Homem da Câmara de Filmar* permanece uma obra fundamental para entendermos o cinema como uma arte que pode captar, revelar, e transfigurar a realidade. A visão torna-se ágil, acrobática, e o cinema aproxima-se da magia. Combina técnicas cinematográficas criativas e complexas que mostram o dia-a-dia do povo soviético como uma aventura em que o elemento humano é valorizado pela máquina, desde logo através da câmara de filmar. Foi filmado nas cidades ucranianas de Kiev, Carcóvia e Odessa, com filmagens adicionais do Teatro Bolshoi em Moscovo. Os diferentes locais podem passar despercebidos porque o filme se assume como uma crónica esfuziante de uma grande cidade, composta a partir de imagens de várias cidades — no seguimento das chamadas sinfonias urbanas de Alberto Cavalcanti e Walter Ruttmann fizeram de Paris e Berlim em *Rien que les heures* (1926) e *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt/Sinfonia de uma Capital* (1927). A ideia original partiu do diretor de fotografia Mikhail Kaufman, o operador de câmara que vemos no ecrã. O cineasta Dziga Vertov desenvolveu a ideia até a transformar num verdadeiro manifesto.

Ficha Técnica

Título: *O Homem da Câmara de Filmar*

Título original: *Людина з кіноапаратом / Liudyna z Kinoaparatom* (em ucraniano); *Человек с киноапаратом / Chelovek s kino-apparatom* (em russo)

Realização: Dziga Vertov

País: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)

Estreia: 8 de janeiro de 1929, em Kiev, República Socialista Soviética da Ucrânia (RSSU) e 9 de abril de 1929, em Moscovo, República Socialista Federativa Soviética da Rússia (RSFSR), URSS; 21 de Abril de 2016, em Portugal (versão restaurada)

Duração: 68 minutos

Formato e cor: 35 mm, preto e branco

Argumento: Dziga Vertov

Direção de fotografia: Mikhail Kaufman e Gleb Troyanski (não creditado)

Música: Konstantin Listov (partitura original); Dziga Vertov (instruções musicais)

Montagem: Dziga Vertov

Assistente de montagem: Elizaveta Svilova

Produção: VUFKU (*Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia*, i.e., Administração Ucraniana de Cinema Fotográfico)

Elenco: Mikhail Kaufman (operador de câmara); Elizaveta Svilova (montadora; não creditada)



Fig. 1 O cine-olho e o olho humano.

SINOPSE

O Homem da Câmara de Filmar começa numa sala de cinema onde vai ser projetado um filme. A assistência ocupa os lugares, a orquestra começa a tocar e a projeção tem início. A imagem na tela torna-se a imagem do filme. Veem-se vários períodos de um dia povoado de máquinas, incluindo os equipamentos de cinema (a câmara de filmar e a mesa de montagem), usadas tanto no trabalho como no lazer. No centro dos acontecimentos está um homem que viaja com uma câmara e um tripé por diversas paisagens urbanas. Este operador de câmara vai documentando a vida citadina de forma inventiva e capturando momentos mais públicos ou mais privados, fazendo uso de ângulos e enquadramentos surpreendentes. As imagens tornam-se cada vez mais velozes e combinam-se de forma vertiginosa. A separação entre o filme projetado e o filme da projeção vai-se tornando mais tênue.

O Filme em Contexto

“O espírito do punk pulsa neste extraordinário clássico mudo de 1929 [...]. O ensaio documental experimental de Dziga Vertov continua fascinante depois de todos estes anos, tão potente quanto um fragmento exposto de sódio. [...] Este filme é visivelmente animado pelas possibilidades do novo meio artístico, repleto de ideias, cheio de energia [...].” (Bradshaw: 2015)

A ÉPOCA

Depois da Revolução de Outubro de 1917, a Rússia abandonou definitivamente a monarquia dos czares. Desmantelou o Império Russo (1721-1917). Assinou o Tratado de Brest-Litovski para sair da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Deu passos com o objetivo assumido de se tornar num estado socialista. Este processo apoiou-se em dois elementos: primeiro, nos soviets, nascidos da Revolução de 1905 como organizações de democracia direta dos operários e camponeses; segundo, na liderança dos bolcheviques, nos quais se destacava V. I. Lênine. No fim da Guerra Civil Russa (1917-1923), desencadeada por forças militares czaristas acompanhadas pela intervenção de 14 países, já tinha sido fundada a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que juntou a Rússia às repúblicas vizinhas — de início, a Bielorrússia, a Ucrânia, e a Transcaucásia (Arménia, Azerbaijão, e Geórgia). Aleksei Rykov foi escolhido para suceder a Lênine como Presidente do Conselho do Comissariado do Povo da URSS, entre 1924 e 1930. As transformações não se deram apenas no plano político. No plano social, houve progressos nos direitos laborais, na alfabetização, no acesso a cuidados de saúde, e na emancipação das mulheres. Nesta época, intensificou-se a coletivização na agricultura e a rápida industrialização para desenvolver os recursos tecnológicos e a capacidade produtiva do país. Em 1 de outubro de 1928, foi lançado o primeiro Plano Quinquenal de planificação económica que deu prioridade à indústria pesada e de comunicações. No plano cultural, o momento era ainda de explosão de vanguardas artísticas que tinham começado um pouco antes. Desde o final do séc. XIX que diversos movimentos experimentais

floresciam na Rússia, incluindo o construtivismo, o futurismo, o neo-primitivismo, e o suprematismo. Na URSS, estas tendências foram impulsionadas pelo ambiente revolucionário até meados da década de 1930. Com poucos recursos, a arte cinematográfica integrou-se neste impulso através de figuras pioneiras como Lev Kuleshov, Yakov Protazanov, e Vsevolod Pudovkin, que exploraram as possibilidades da montagem entre imagens e desenvolveram elaboradas teorias quanto ao cinema e à sua relação com o público.



Fig. 2 Cartaz construtivista da década de 1920 com a frase “Fumo das chaminés, a respiração da Rússia Soviética”.

O AUTOR

Dziga Vertov (1896-1954) nasceu em Bialystok, região polaca anexada ao Império Russo. Deram-lhe o nome de Denis Arkadievitich Kaufman. Cresceu numa família judia, filho de um casal de bibliotecários. O contacto com a cultura e a arte despertaram desde cedo a sua veia criativa, em particular para a escrita de poesia. Frequentou o Conservatório de Música de Bialystok durante quatro anos. Aos 19 anos começou a estudar medicina, sem concluir o curso. Fundou depois o Laboratório do Ouvido, usando um fonógrafo para registar sons quotidianos e criar composições sonoras que combinou com poemas recitados. Nesse período mudou o seu nome para Dziga (palavra ucraniana com diferentes significados como “toupeira” e “roda em movimento perpétuo”) Vertov (palavra russa que quer dizer “girar”). Empenhado na criação artística como meio de transformação social, a Revolução de Outubro empurrou-o para Moscovo em 1918 para trabalhar na arte cinematográfica, apoiada pelo novo governo, na qual ele via um grande potencial. Daí em diante, desenvolveu uma intensa atividade prática e teórica no campo do cinema. Os seus dois irmãos mais novos, Mikhail e Boris Kaufman, dedicaram-se à direção de fotografia.



Fig. 3 Fotografia de Dziga Vertov a trabalhar.

“Se em *O Homem da Câmara de Filmar* 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 vez de os dissimular como acontece noutros filmes.” (Vertov in *Granja*: 1981, 56)

A OBRA DO AUTOR

O construtivismo russo e o futurismo influenciaram Vertov a trazer o tema da máquina, como instrumento de trabalho e percepção, para o cinema. Começou por transformar os filmes de atualidades numa arte de agitação com a série *Kino-Pravda/Cine-Verdade* (1922-25)¹. Em 1922, fundou o grupo *kino-oki* (cine-olho), inicialmente “Conselho dos Três” (Vertov, a sua esposa Elizaveta Svilova e o seu irmão Mikhail Kaufman), que se opunha à ficção e à representação. Advogava um cinema que captasse a realidade com câmaras ocultas e operadores de câmara arrojados. Num famoso texto-manifesto do grupo, escrito pelo cineasta, lê-se: “Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, que vos mostro o mundo do modo com só eu posso vê-lo” (Vertov: 2008, 256). *Cine-Olho: A Vida de Improviso / Kino-Glaz* (1924) concretizou esta ideia. O antigo interesse de Vertov pela poesia sobressaiu em *Shestaya chast mira/A Sexta Parte do Mundo* (1926). No período sonoro da sua obra, destacam-se *Entuziazm (Simfoniya Donbassa)/Entusiasmo (Sinfonia do Donbass)* (1930) e *Tri pesni o Lenine/Três Cantos sobre Lénine* (1934).

Filmografia Seleccionada:

Cine-Olho: A Vida de Improviso (1924)

Cine-Verdade 21 (1925)

A Sexta Parte do Mundo (1926)

Entusiasmo (Sinfonia do Donbass) (1930)

Três Cantos sobre Lénine (1934)

“O homem da câmara de filmar tem o pensamento particular de que está realmente a ver o mundo para outras pessoas. [...] Não nos propomos a tarefa de conhecer o mundo no sentido de penetrar nas profundezas da ciência — como na física, digamos, ou na biologia. Mas o nosso trabalho [...] consiste em observar a vida do ponto de vista da estrutura social.” (Kaufman: 1979, 65)

DIVISÃO DO FILME

01 GENÉRICO: MANIFESTO

[00:00:00] - [00:02:15]

Um texto apresenta as ideias que guiaram a criação do filme. Seguem-se os créditos das pessoas que nele trabalharam.

02 PRÓLOGO: CÂMARA/PROJETOR

[00:02:16] - [00:05:02]

O homem da câmara de filmar aparece e desaparece, minúsculo, em cima de uma câmara. Surgem imagens captadas na cidade. O homem vai para trás de uma cortina. A sala de cinema está vazia. O projetor é preparado e a tela desvendada. A assistente entra e senta-se. A projeção começa, acompanhada por música.

03 CAPÍTULO 1: AMANHECER

[00:05:03] - [00:13:01]

Começa o dia na cidade ainda adormecida. Há quem durma em casa e na rua. Os bebês bocejam nos hospitais. As lojas estão fechadas. Os espaços públicos estão vazios. As fábricas estão inativas. As máquinas estão paradas. O homem da câmara de filmar sai de um edifício, apanha boleia de um automóvel, e começa a filmar: arrisca registrar um comboio em andamento e aproxima a lente dos sem-abrigo. Uma mulher desperta. As ruas são limpas. Os olhos abrem-se, tal como os estores laminados. O diafragma da câmara fecha.

04 CAPÍTULO 2: MOVIMENTO

[00:13:02] - [00:23:43]

O diafragma da câmara abre. O homem da câmara de filmar empoleira-se para filmar os elétricos que saem. Saem também aviões e autocarros. Começa o reboliço na cidade. As chaminés das fábricas já deitam fumo. Os operários trabalham. As máquinas estão ativas. O movimento trepidante na cidade chama o homem. Ele apoia o tripé num automóvel e filma outros veículos a circularem. As imagens filmadas e as imagens da filmagem são montadas em sequência. Veem-se fotogramas isolados e, depois, os rolos de filme alinhados.

05 CAPÍTULO 3: MUDANÇA

[00:23:44] - [00:33:43]

Os rolos estão arrumados em estantes e etiquetados por temas. Uma mulher trabalha na mesa de montagem. Aparecem as sequências que está a montar. O mundo muda: um casamento, um divórcio; um funeral, um parto; elétricos e elevadores; pessoas que passam. A câmara rodopia vertiginosamente. O olho acompanha-a. Uma mulher chama uma ambulância depois de um acidente de trabalho. O homem da câmara de filmar regista a viagem da ambulância e os carros que saem de um quartel de bombeiros — paralelo entre socorristas e bombeiros.

06 CAPÍTULO 4: ROTAÇÃO

[00:33:44] - [00:43:32]

A objetiva da câmara é enquadrada. Sequência com as mais diversas atividades e serviços, incluindo o do homem que dá à manivela da câmara de filmar e a mulher que monta o filme. O ritmo do trabalho acelera. O movimento das máquinas é conjugado com o da água. As máquinas, entre as quais a câmara, e o homem surgem numa sucessão rápida de imagens. Regresso ao trânsito, enquanto o homem percorre a cidade. O ecrã é dividido horizontalmente em dois. A objetiva da câmara é desenquadrada.

07 CAPÍTULO 5: LAZER

[00:43:33] - [00:55:33]

Passa um navio. Vê-se uma praia cheia. Um trabalhador monta um jornal no chão a partir de contributos deixados numa caixa. A publicação é fixada na parede e uma das suas secções é sobre desporto. Seguem-se momentos da prática de atletismo, vólei, e natação. Um mágico encanta as crianças. Continua o exercício físico em bicicleta, no treino de equitação, num estúdio de *ballet*, e numa partida de futebol. Uma corrida de motociclos decorre num rodopio circular, em paralelo com atrações lúdicas de feira como o carrossel.

08 CAPÍTULO 6: ANIMAÇÃO

[00:55:34] - [01:07:54]

Um barco rasga o mar. Rajadas de vento sacodem as árvores. A câmara percorre aos pulos fachadas de edifícios, entre cartazes de filmes e a “sala de cinema proletária”. A imagem divide-se horizontalmente: o homem da câmara de filmar em cima, a cidade em baixo. Num *pub* de cerveja, o ambiente torna-se animado. A câmara bamboleia até encontrar clubes de trabalhadores, onde há jornais, xadrez, e divertimentos. O tripé torna-se animado. A sala de cinema reaparece e as imagens multiplicam-se e insistem na velocidade. Entretanto, o homem filma as massas humanas vistas de cima. O diagrama da câmara fecha-se.

NOTA

A versão restaurada do filme, produzida pela Lobster Films, com a Coleção da Blackhawk Films, a Cinemateca de Toulouse, e o EYE Instituto de Cinema da Holanda, inclui os separadores animados originais. Esta divisão respeita essa estrutura: o princípio de cada capítulo coincide sempre com o início de cada separador. Os números rodam a partir do eixo horizontal, para cima (até aparecerem) ou para baixo (até desaparecerem). Assim, o Capítulo 1 arranca com o “1” a rodar para cima. No Capítulo 2, o “2” roda para cima. No Capítulo 3, o “2” roda para baixo. No Capítulo 4, o “3” roda para baixo e o “4” roda para cima. No Capítulo 5, o “4” roda para baixo. No Capítulo 6, o “5” roda para baixo.

Questões Cinematográficas

NARRATIVA

Apesar de o filme não ter tido um guião — isto é, um documento escrito com indicações precisas para realizar o filme —, isso não significa que não seja uma obra narrativa. Se entendermos a narrativa como uma sucessão logicamente encadeada de eventos, então rapidamente concluímos que este documentário é narrativo. Então, o que narra? Um dia típico de uma cidade da Ucrânia soviética. A estrutura em seis capítulos, bem assinalados, acompanha os vários períodos do dia, do amanhecer (fig. 4) ao fim da tarde. O amanhecer é o momento em que as pessoas acordam e se preparam para ir trabalhar. Tudo se começa a mover. O fim da tarde é o tempo de lazer e convívio, após a saída do trabalho. É a altura em que o movimento é suspenso.

Mesmo celebrando a industrialização urbana, o filme não deixa de exibir vestígios de uma urbanidade pré-industrial. As carruagens puxadas por cavalos percorrem as vias. Os mesmos animais são postos a trabalhar com os mineiros. O acordar da cidade mostra também contrastes sociais indesejáveis. Um menino andrajoso dorme num banco de jardim. Há outros sem-abrigo nas ruas. O progresso industrial é visível nas fábricas, na telecomunicação, nos transportes, nos utensílios, e no próprio cinema. A evolução social também é evidente, diminuindo as desigualdades e promovendo o bem-estar, mas é ainda insuficiente.



Fig. 4 A cidade adormecida.

Ao longo dos seus capítulos, o filme vai mostrando os vários aspetos da história do quotidiano urbano que pretende documentar. Esses aspetos narrativos ganham um cunho estético. É como se fossem transpostos da cidade, transformada pela multiplicação das máquinas, para o filme — contaminando-o com o movimento incessante depois do amanhecer, a mudança de ritmos, a rotação mecânica, e, finalmente, com os engenhos animados (o tripé e a câmara) e os engenhos que produz, imagens animadas (a câmara e o projetor). Antes desta conclusão no último capítulo, que rima com o Prólogo, surgem as atividades culturais, físicas, e de recreio dos trabalhadores (banhos de praia, ginástica, natação, atletismo, corridas de cavalos, mergulho, basquetebol, futebol, motociclismo, confraternização, tiro ao alvo sob o lema “abaixo o fascismo!”, jogos de tabuleiro, música, dança). Este tempo diário aparece como resultado da reorganização permitida pelo desenvolvimento tecnológico.

Há ainda uma outra camada narrativa presente desde o início (Prólogo) e retomada no fim (Capítulo 6): a projeção do filme documental sobre a cidade como *um filme dentro do filme* (fig. 5). No início, o grupo de espectadores entra na sala de cinema para ocupar os seus lugares. Depois começa a projeção acompanhada pela orquestra. Começa o Capítulo 1, já do filme dentro do filme. No fim, vê-se a reação do público às imagens projetadas.



Fig. 5 O filme dentro do filme.

MISE-EN-SCÈNE

O filme recorre a variados mecanismos de encenação, juntando elementos ficcionais e documentais na sua construção narrativa. A componente documental predomina e é enquadrada e reforçada pelos ingredientes ficcionais.

O homem da câmara de filmar pode ser considerado como a personagem principal. Os seus movimentos, e a forma como vão sendo encenados, são rigorosamente coreografados — e até “dramatizados” nalguns momentos. O homem é apresentado como um atleta, com grande capacidade física, subindo ao topo de estruturas metálicas e à cobertura de edifícios, colocando-se em situações de risco para obter imagens inesperadas e incríveis. Numa das cenas mais icónicas do filme, a câmara é colocada junto ao pavimento de um caminho-de-ferro e o homem filma a aproximação do comboio quase até ser atropelado.



Fig. 6 O homem da câmara a filmar no meio da cidade agitada.

Embora Vertov rejeitasse a “ilusão” e a “mentira” no cinema, há também um paralelo que o filme estabelece entre o espetáculo de magia que entretém as crianças (no Capítulo 5) e o cinema como encenação para a câmara. A magia é assumida, assim como a filmagem e a montagem do filme são mostradas. A reação de espanto das crianças é semelhante àquela que o filme procura gerar nos espectadores de cinema.

O filme salienta a falta de controlo sobre o que envolve o homem — nomeadamente, a curiosidade de algumas pessoas face à câmara. O padrão de mise-en-scène mais repetido é o enquadramento do homem a caminhar ou a filmar no meio do plano, rodeado de um movimento imparável e incontrolável, para demonstrar como o cinema só capta uma fração do movimento incessante da realidade (fig. 6).

IMAGEM

Muita da energia e do impacto de *O Homem da Câmara de Filmar* resulta da clareza das suas imagens a preto e branco, do trabalho sobre os planos na montagem, não apenas devido aos ângulos imaginativos, mas sobretudo pelo modo como o dinamismo da imagem procura captar o movimento frenético da cidade em planos mais abertos (fig. 6) e pormenores da vida pessoal em planos mais fechados. As imagens foram cuidadosamente escolhidas de entre todas as que foram filmadas num período de três anos.

É no campo da imagem que o filme coloca questões em torno da realidade, da visão, e dos géneros cinematográficos. O que produz o “real” no ecrã? O que separa a ficção do documentário? Desde a primeira imagem que o filme olha o próprio cinema — a câmara, primeiro, seguida da projeção, da filmagem, e da montagem. No entanto, não o faz para esvaziar a capacidade de fascínio da imagem em movimento, mas para demonstrar que, mesmo quando o cinema revela os seus bastidores e o modo como é feito, esse fascínio permanece. A arte cinematográfica e a nova cidade são ambas produtos da tecnologia industrial. Esta semelhança facilita que o cinema converta a cidade numa experiência fílmica e mostre como a máquina não se sobrepõe nem se contrapõe ao ser humano, valorizando-o e promovendo o seu progresso.

COMPOSIÇÃO VISUAL

O filme foi pensado como um manifesto para um novo e inovador cinema. Por isso, dá destaque à composição visual dos planos e apresenta experiências formais e narrativas ousadas. Há pelo menos três técnicas empregues de forma expressiva para criar imagens compostas, isto é, compostas a partir de várias imagens: o *split-screen*, a dupla exposição, e a sobreimpressão.

O *split-screen* divide o ecrã em duas (ou mais) partes. No filme, esta divisão é horizontal ou vertical. Este efeito foi conseguido filmando com metade da lente da câmara tapada. Depois dando à manivela para trás de modo a rebobinar a película e filmando de novo, desta vez com a outra metade tapada.

No fundo, a técnica descrita é uma dupla exposição em que um segmento de película é exposto à luz mais do que uma vez. Ao filmar por cima do que já foi filmado, o filme cria várias camadas de imagens sobrepostas. No filme, estas composições têm uma forma caleidoscópica.

A sobreimpressão permite criar uma imagem composta através da combinação de imagens, durante a filmagem (reutilizando o negativo) ou em laboratório. Esta técnica é muito utilizada no Capítulo 6, em particular nas imagens combinadas de dança e música (fig. 7).



Fig. 7 Bailarinas, pianista, e maestrina.

MONTAGEM

A montagem constrói relações entre as imagens e dentro delas. O processo é mostrado no filme: a catalogação temática dos rolos, a seleção dos planos e fotogramas, o corte e a colagem de segmentos de película. Inicialmente, o homem da câmara de filmar, Mikhail Kaufman, *filma as imagens*. Depois, a mulher da mesa de montagem, Elizaveta Svilova, *monta o filme* (fig. 8). No cine-olho, "se a rodagem é o eu, a montagem é o nós, isto é, a sequenciação de vários atos de ver" (Branco: 2020, 79). O filme tira partido da arte do enquadramento nos planos rodados, mas só existe através da montagem, nomeadamente fazendo sobressair a composição visual e as manipulações do movimento.

Svilova deve ser reconhecida como decisiva em muito do que é hoje celebrado no filme. O valor do seu trabalho, como o de muitas mulheres na área do cinema, precisa de ser reconhecido. Se a sua carreira começou em 1922, com a montagem de uma edição de *Cine-Verdade* de Vertov, a sua obra transcende esta colaboração com o marido. Como realizadora-montadora a solo, criou mais de 100 documentários e filmes de atualidades, entre 1939 e 1956, que demonstram a sua inventividade e o seu interesse pela dimensão política da montagem.



Fig. 8 Elizaveta Svilova monta o filme.

MOVIMENTO

O movimento é trabalhado no filme para transmitir "a cine-sensação do mundo" (Vertov: 2008, 23). A velocidade das imagens é alterada em vários momentos. A diminuição da velocidade das imagens, ou câmara lenta, é usada no Capítulo 5 para dar clareza e impacto aos feitos atléticos. A aceleração das imagens é usada no Capítulo 6 para salientar a deslocação das massas humanas no cenário urbano.

A técnica de animação em *stop motion*, fotograma a fotograma, permite dar vida aos objetos. A câmara de filmar filma sozinha e desloca-se com o tripé de um lado para o outro, como se tivesse pernas, seguida do seu estojo. É como se o cine-olho ganhasse um corpo inteiro.

É de referir ainda a paragem do movimento, mostrado em imagens fixas que correspondem a fotogramas da película e que evocam os primeiros planos da cidade ainda a dormir. Tal como as outras técnicas, também esta procura mostrar a capacidade do cinema de alterar o movimento filmado pela câmara, através dos seus próprios meios.

Análise Fílmica

UM FOTOGRAMA

[00:23:03]



Este fotograma corresponde ao instante em que o movimento da imagem é estancado no fim do Capítulo 2. Repare-se que o fotograma surge no meio de uma das cenas mais movimentadas do filme. A câmara foi montada em cima do tripé num automóvel descapotado que percorre as ruas da cidade. O homem está de pé e dá furiosamente à manivela para conseguir filmar o veículo que se desloca mesmo ao lado. Este veículo não é um automóvel, mas uma carruagem puxada pelo cavalo enquadrado neste fotograma.

A sequência na qual este fotograma se insere intercala planos do ato de filmar com os planos filmados. Portanto, tal como noutros momentos, esta sequência liga a produção das imagens às imagens produzidas, mostrando o contexto e o processo de filmagem. Este fotograma segue a mesma lógica, na medida em que a paragem do movimento introduz no filme a própria noção de *fotograma*, assim como antes tinha chamado

a atenção aquilo em que consiste a *rodagem*. A seguir a este fotograma tornado plano, o filme apresenta uma série de fotogramas, seguindo a mesma lógica. Depois mostra a película esticada, expondo a sucessão de fotogramas.

No filme, a câmara de filmar é utilizada como um instrumento de observação da vida social. Este fotograma não é exceção e coloca em contraste aspetos de uma sociedade na qual os veículos de tração animal coexistiam com os veículos motorizados de quatro rodas, o progresso industrial era concomitante com elementos pré-industriais. O cinema é, em si, um produto do avanço tecnológico. O filme destaca esse facto e coloca o trabalho de filmagem e montagem ao lado do trabalho industrial. Nesse sentido, este fotograma fixa também o confronto entre o velho (o cavalo que puxa a carruagem) e o novo (o cinema que filma o cavalo em andamento e monta os planos resultantes).

UM PLANO

[00:56:19] - [00:56:31]

Este plano pertence ao último capítulo e surge na sequência que decorre no pub. Os planos anteriores situam a cena e mostram mulheres e homens sorridentes a conviverem, enquanto bebem cerveja e fumam cigarros. Esta confraternização alegre no tempo de lazer pós-laboral é claramente ligada à vertente lúdica do filme.

A reflexão sobre os poderes da representação fílmica tem, em momentos como este, um cunho de brincadeira. Nesta obra, experimentar com os elementos fílmicos, descobrir novas possibilidades estéticas, assemelha-se a um divertido jogo criativo. Isso é notório nas deambulações entusiasmadas do homem

da câmara de filmar pela cidade, mas também nos “truques” de montagem.

A técnica utilizada neste plano é a dupla exposição, isto é, filmar duas vezes na mesma tira de película. O resultado é a combinação de duas filmagens num único plano. A técnica é utilizada várias vezes no filme, mas a sua utilização neste plano é particularmente expressiva. O operador de câmara é colocado dentro de meio litro de cerveja, mas como se efetivamente estivesse a interagir com os outros elementos, elevando-se e retirando a câmara do líquido. Isto é, trata-se de um plano que exigiu um rigoroso planeamento da encenação para a câmara, antes que a película fosse exposta à luz por duas vezes.

1



Uma caneca de vidro pousada numa mesa é enquadrada ao centro, com um pouco de espaço em cima. Uma garrafa de cerveja vai enchendo o recipiente rapidamente. A iluminação faz sobressair a superfície branca da mesa e a caneca do fundo preto, enquanto a garrafa escura se confunde com o fundo. A luz intensa salienta também o branco da espuma do líquido.

2



O homem da câmara de filmar surge dentro da caneca quase cheia. Enverga uma boina como se estivesse no exterior. Tem os joelhos dobrados e segura o tripé com as duas mãos. Apoia o tripé no seu ombro direito, na parte de baixo da câmara. A iluminação do homem coincide com a dos outros elementos: a luz vem da esquerda e realça o tripé e a câmara.

3



O homem levanta-se devagar, de modo a manter o equilíbrio enquanto conserva o tripé agarrado pelas duas mãos. Num movimento ininterrupto e coordenado, depois de ficar de pé, ergue o tripé acima do seu ombro e a câmara acima da sua cabeça. A parte superior do seu tronco está neste momento acima da camada de espuma, incluindo os seus braços fletidos.

4



O último segundo do plano confirma que os movimentos do homem estão relacionados com a linha definida pela espuma. O homem eleva os objetos acima desta linha. A câmara é encostada às suas costas. As pernas do tripé são levantadas acima da sua cabeça, projetando uma sombra sobre o seu rosto. O seu braço esquerdo está esticado ao longo do corpo.

UMA SEQUÊNCIA

[00:26:27] - [00:28:35]

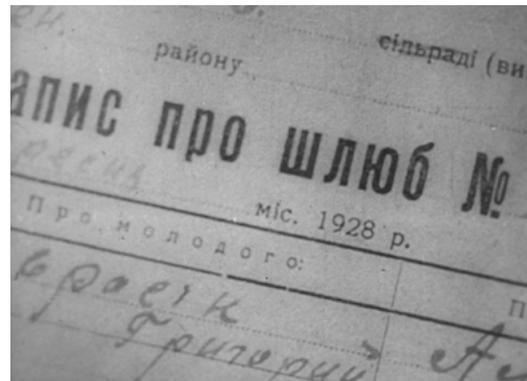
1



2



3



4



5



6



Esta sequência exemplifica a dialética que o filme constrói a partir da observação e do registo da vida quotidiana na cidade. *O Homem da Câmara de Filmar* apresenta elementos e aspetos que inicialmente podem parecer opostos, senão mesmo irreconciliáveis — a começar pela relação entre a criatividade da arte cinematográfica e a imediatez da vida documentada. Nesta sequência, tal como no filme todo, o essencial é o movimento incessante e contraditório do mundo e o modo como o cinema permite que os espectadores experimentem esse movimento e tomem consciência dele.

É muitas vezes difícil isolar sequências no filme. A escolha desta sequência tem a ver com junção consistente dos planos. Quais são as lógicas que estruturam essa junção nesta sequência? As figuras que ilustram estas páginas não incluem todos os planos desta sequência, mas destacam aqueles que mais facilmente permitem entender as lógicas de composição, seleção, e organização dos planos.

A sequência começa com uma vista aérea da cidade, semelhante a imagens anteriores, mas desta vez com a câmara de filmar em primeiro plano, no canto inferior

direito (1). Planos semelhantes a este ressurgem mais três vezes na sequência, mostrando a câmara à procura de acontecimentos na cidade em sucessivos movimentos de reenquadramento: para baixo, para a direita, um pouco mais nessa direção, e ainda mais, para depois dar uma volta rápida para a esquerda. A câmara reage ao que filma e, como veremos, o seu comportamento está ligado ao encadeamento entre planos e cenas.

Os planos gerais da cidade, para os quais a câmara dirige a sua atenção, são intercalados com planos mais fechados que mostram diversas pessoas e ocorrências em cenas de curta duração. Estas cenas apresentam duas dicotomias.

A primeira dicotomia surge na associação entre um registo de casamento (2, 3, 4) e um registo de divórcio (7, 8, 9). Com a exceção do plano de pormenor, que mostra um fragmento de uma página do livro de registos (3), todos os planos da cena de casamento mantêm o mesmo enquadramento. A câmara está afastada o suficiente para que se veja a mesa de trabalho do notário. O topo do balcão de atendimento divide a imagem horizontalmente em duas partes iguais (2, 4), criando um

equilíbrio visual entre o espaço do casal de utentes e o espaço do notariado, os cidadãos e a lei. Estes planos não mudam de escala, apresentando sempre a mulher e o homem em conjunto, entusiasmados (2), concentrados (4), e, finalmente, sorridentes, quando saem após o casamento. A cena de divórcio contrasta com a anterior. É utilizado um plano de pormenor semelhante ao da cena de casamento (8), mas os outros planos são distintos. A câmara está mais próxima da mulher e do homem que se divorciam e o notário é reduzido a parte da sua cabeça no canto inferior esquerdo. O topo do balcão divide a imagem em 1/5 em baixo, o espaço do serviço notarial, e 4/5 em cima, o espaço dos utentes (7), gerando um desequilíbrio visual entre cada esfera. Ao contrário dos planos do casamento, os do divórcio apresentam a mulher (9) e o homem em separado, dando forma visual ao rompimento legal.

A segunda dicotomia envolve a sucessão de uma marcha fúnebre (13, 15) com um parto (14, 17, 19), ou seja, à morte sucede o nascimento. Aqui, a diferença mais notória é o facto de a primeira cena ser exterior, pública, e de a segunda cena ser interior, privada. Na primeira, o cadáver de um homem é desfilado na rua num caixão aberto, e os planos gerais, com o caixão descentrado, captam as muitas pessoas que o rodeiam. Na segunda,

os planos são mais aproximados. Inicialmente, vê-se uma mulher deitada, com dores do trabalho de parto e metade da cabeça tapada, ajudada por uma enfermeira da qual só aparece um braço (14). Depois de dois planos semelhantes, ligeiramente picados, mas já sem a presença parcial da enfermeira, o filme mostra o nascimento do bebé num enquadramento frontal, com uma enfermeira à esquerda, de novo apenas parcialmente visível, e uma parteira em primeiro plano (17). Segue-se a lavagem do recém-nascido e o seu reencontro com a mãe pelas mãos da enfermeira, que o beija na testa e sorri feliz (19).

Outros planos figuram a alteração de direção e visualizam a dialética: o indicador de trânsito que muda de direção com os elétricos (5, 6), a imagem partida da rua (10) ou a sobreimpressão através da dupla exposição do homem da câmara de filmar e de duas fachadas (18). A mudança do indicador de trânsito, inserida no meio dos planos do registo de casamento, prefigura o registo de divórcio, que é imediatamente precedido por uma guinada da câmara de 180° para a esquerda (semelhante a 1, mas com a câmara apontada para a frente e, depois da guinada, apontada para trás). Os planos com objetos que mudam de direção servem de pivôs em relação às cenas dicotômicas.

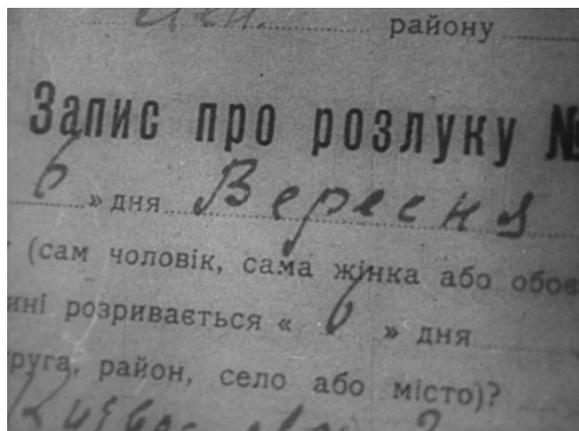
7



9



8



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



A sequência constrói ainda duas rimas duplas. A primeira rima é entre planos de duas mulheres de rostos escondidos: uma mulher que tapa a cara com a palma da mão esquerda no registo notarial (11, num plano subsequente, outra divorciada tapa a cara com uma mala de mão), aparentemente por vergonha; e outra mulher num cemitério, curvada sobre uma balaustrada metálica, com a testa encostada ao braço esquerdo, a segurar um lenço na mão direita, visivelmente emocionada (12, noutro plano, outra viúva fala e chora junto a uma campa, vista de perfil). Este motivo visual serve de transição entre dicotomias, do divórcio ao luto. A segunda rima, mais simples, é entre o registo (2, 3, 4) e o passeio de casamento (16) como motivo temático.

Na análise que desenvolve sobre o filme, o teórico dos novos media Lev Manovich chama a Dziga Vertov um grande “cineasta da base de dados” (2001, xxiv). Por detrás da obra, está uma base de dados da vida urbana na década de 1920, de técnicas de cinema, de formas de conhecimento visual, e de novas operações de interface que superam a visão humana com o *cine-olho* (ver Manovich: 2001, xxx). Esta sequência mostra o filme a ser construído a partir de uma extensa base de filmagens, posteriormente catalogadas, como se vê no início do Capítulo 3. Vemos Elizaveta Svilova a utilizar planos dessa base para criar relações de semelhança e contraste entre eles, de cariz temático e visual. O filme documenta também a sua própria construção.

Resumidamente...

A experimentação formal do filme está intimamente relacionada com os conceitos que trabalha e os temas que aborda, descobrindo novas possibilidades através das experiências conduzidas. As muitas filmagens da equipa de Vertov permitiram criar um arquivo de planos, como se fosse uma base de dados, da qual Svilova foi extraíndo o material necessário para construir sequências como esta. Esta sequência demonstra como a montagem do filme segue um conjunto de princípios de articulação que dão sentido ao encadeamento dos planos e das cenas, com semelhanças e diferenças. Neste caso, há vários princípios num jogo complexo. A ligação entre o enquadramento de pessoas e objetos, a operação da câmara e as

imagens filmadas que resultam desses processos. A sucessão de eventos como dicotomias (casamento/divórcio e morte/nascimento). A figuração da alteração de direção através do indicador de trânsito e a visualização da dialética através da imagem partida ou da sobreimpressão. As rimas duplas entre as cenas de divórcio e de luto e do registo e passeio de casamento. É de notar que a sequência surge perto do final do Capítulo 3, que se centra na *mudança* e explora de formas diferentes esse tema: como modificação da atenção (da câmara, do filme, do espectador), como oscilação entre uma situação e outra, e como substituição entre imagens nas quais as personagens adquirem uma postura parecida.

MÁQUINA E HUMANIDADE

A união entre as máquinas e os seres humanos é um dos temas significativos do filme. O conceito de *cine-olho* aproxima o olho mecânico do olho humano, mas, ao mesmo tempo, afasta-o, porque o primeiro vê sem restrições espaciais e temporais. Nesta visão, esta obra permite que a máquina expanda e refaça a percepção da humanidade, contribuindo para o seu progresso. Além de filmar, a maquinaria é filmada. Na altura em que o filme foi produzido, as máquinas ganhavam uma importância crescente na produção industrial de bens, noutros setores do trabalho facilitado por avanços tecnológicos, e até no lazer.

CINEMA E VIDA

A relação entre o cinema e a vida é uma das questões que o filme coloca, procurando desmentir que estes sejam termos opostos ou domínios estanques. O cinema alimenta-se da vida, vertendo-a em cinema, dando a experimentar o que só o *cine-olho* pode ver e mostrar, organizando, cadenciando, transfigurando, transcendendo a limitada experiência humana

do quotidiano. Assim, o cinema integra-se na vida social, assume uma capacidade transformadora que expõe as dinâmicas da cidade soviética, os seus sucessivos períodos e ritmos e os seus múltiplos aspetos e espaços.

MATÉRIA E DIALÉTICA

O filme interessa-se pela vida material de uma sociedade urbana emergente, mas também pela materialidade do trabalho cinematográfico — a filmagem, a montagem, a projeção e o visionamento do filme. O movimento da matéria dos olhos, humano e mecânico, conduz à dialética entre eles e encontra a sua síntese na percepção do espectador a partir do olhar observador e criativo do *cine-olho*. Este documentário é distintivo e vanguardista, sobretudo por chamar a atenção para este processo dialético, expondo-o, analisando-o, e tratando a sua síntese como um problema estético.

O Filme em Diálogo

OUTROS FILMES | OUTRAS ARTES

Como já foi explicado antes, este filme apareceu num contexto de grande efervescência artística. Não espanta, por isso, que outros artistas tenham dialogado com esta obra cinematográfica e o seu realizador, Dziga Vertov. Foi o caso de El Lissitzky, designer, fotógrafo, tipógrafo, e arquiteto russo, figura destacada no nascimento do suprematismo pictórico em conjunto com o seu mentor, Kazimir Malevich. Em 1929, ano de estreia do filme, este artista produziu uma foto-montagem — isto é, uma fotografia que resulta da combinação de duas fotografias — com o título “Dziga Vertov - Kino Auge”. Esta obra fotográfica consegue condensar as teorias de Vertov e, em simultâneo, homenagear a sua obra fílmica. Por um lado, mesmo sem a presença da câmara, a teoria do *cine-olho* é sintetizada na colagem da cabeça do cineasta na córnea/pupila de um olho humano. O cineasta aparece quase como o reflexo do olho humano na lente da câmara que se vê na fig. 1, mas aqui é o reflexo do cineasta no olho de um espectador. Se o *cine-olho* produz imagens inacessíveis ao olho humano através da máquina, esses fragmentos são depois montados em sequência conforme a visão do

cineasta, criando uma nova percepção da realidade, de base fílmica. Então, a câmara é uma máquina que interage com o corpo humano, que transforma a percepção humana. Do homem da câmara de filmar à câmara de filmar do homem. Por outro lado, o título da foto-montagem de El Lissitzky associa Vertov ao ponto mais elevado da arte cinematográfica (“Kino Auge” ou “O Auge do Cinema”).

Quando um olho que age e reage é atribuído a uma máquina, esse órgão de visão ativo torna-se numa demonstração de que ela está viva. A câmara de filmar é apresentada por Vertov como um organismo que produz imagens. O seu olho, a sua lente, afasta-se e aproxima-se, com o diafragma a servir como pálpebra. A câmara procura, enquadra, regista, como se estivesse viva, chegando mesmo a tornar-se um objeto animado no capítulo 6. O olho vermelho, com uma pupila dilatada ou contraída, do computador HAL 9000 em *2001: A Space Odyssey/2001, Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick evoca o olho da câmara do filme soviético e cumpre também a função de prova de vida.



Fig. 9 El Lissitzky, “Dziga Vertov - Kino Auge”.

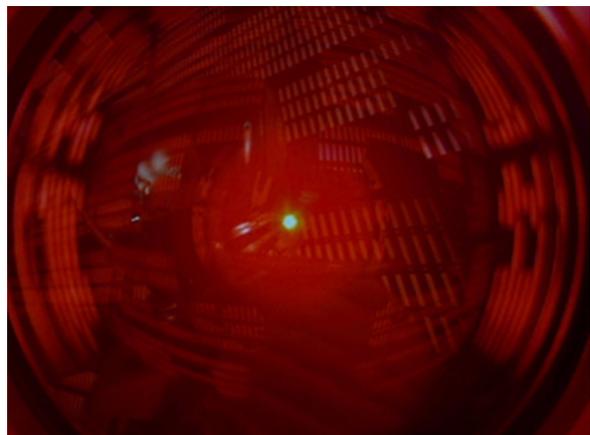


Fig. 10 2001, Odisseia no Espaço de Stanley Kubrick.



Fig. 11 Cartaz original do filme.

O cartaz original do filme foi desenhado pelos irmãos Stenberg. Esta dupla de artistas e designers, inicialmente ligada à escultura construtivista, foi responsável por alguns dos mais marcantes cartazes do influente período inicial do cinema soviético, entre 1922 e 1934 — como *Oktyabr/Outubro* (1928) de Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein, nos 10 anos da Revolução de Outubro de 1917. A inovação do trabalho gráfico dos Stenberg está patente neste cartaz. A perspectiva é distorcida, nomeadamente através da alteração dos pontos de fuga dos arranha-céus. São incluídos elementos fotográficos, graficamente simplificados e montados de forma dadaísta (o corpo de uma bailarina que aparece no filme é separado em partes). A escala da figura feminina é exagerada, para que a presença visual dela seja equivalente à dos arranha-céus. Finalmente, há um sentido de movimento e um uso dinâmico da cor (nos edifícios, em contraste com o preto e branco da bailarina) e tipografia (no título, em forma de espiral), que reproduz, numa imagem estática, o alvoroço do ambiente urbano como um dos temas principais do filme.

RETRATOS DE CIDADES

O *Homem da Câmara de Filmar* é o retrato de uma cidade, embora combine imagens de várias cidades. Podemos dizer que é o retrato da cidade soviética que emergia no rescaldo da revolução, ainda com problemas sociais por resolver, mas desenvolvida pela indústria. O filme dialoga com outros documentários, estreados pouco antes, que celebravam o fulgurante progresso das grandes cidades europeias (ver p. 3). Estabelece também um diálogo com outras sinfonias urbanas produzidas imediatamente depois em Portugal — em particular *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros (dossiê pedagógico 01) e *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira (dossiê pedagógico 28, fig. 12), claramente muito influenciados pelas teorias e práticas do cinema de montagem soviético.

A influência do filme estende-se ao cinema contemporâneo. Tal como Vertov, Godfrey Reggio observa a vida social e cultural da sua época em *Koyaanisqatsi* (1982). Nesta obra, trata-se de destacar o desequilíbrio entre a humanidade, a tecnologia, e a natureza. Muitas imagens de metrópoles em *Koyaanisqatsi* são aceleradas (fig. 13), tal também acontece no filme soviético, mas neste caso através do *time-lapse*, como se as deslocações urbanas dos automóveis e das pessoas se tornassem abstratas.



Fig. 12 Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira.



Fig. 13 Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio.

A Recepção do Filme

A primeira crítica ao filme foi publicada pelo jornal *Proletars'ka Pravda* a 21 de dezembro de 1928. É atribuída ao poeta Mykola Ushakov e descrevia com entusiasmo a “frescura da sua visão”, “as suas realizações formais”, mas “também pela sua profundidade temática” (2020, 38). Quando o filme estreou em janeiro do ano seguinte, a recepção foi mais fria, nomeadamente de colegas cineastas como Sergei Eisenstein, que faziam e defendiam um cinema diferente. Estas vozes consideravam que a forma esmagava o conteúdo.

No Reino Unido, país com um cinema documental de relevo, o filme de Vertov foi visto como pouco mais do que uma brincadeira, uma sucessão de truques. A rápida sucessão de imagens, com uma média de duração de apenas 1,6 segundos, foi particularmente criticada pelo crítico do *The New Times*, Mordaunt Hall, que considerou o filme como um “conjunto desarticulado de cenas” que “não leva em consideração o facto de que o olho humano fixa por certo espaço de tempo aquilo que prende a atenção” (1929).

O interesse pelo filme foi crescendo ao longo das décadas seguintes, nomeadamente nos círculos mais cinéfilos e no ensino superior. A partir da década de 1960,

quando é mostrado de novo em Roma e em Nova Iorque, no Museu de Arte Moderna, a obra é reavaliada com maior impacto público. A sua influência é notória no cinema-verdade (em francês, *cinéma vérité*) que se desenvolveu nessa altura e também entendia a câmara como instrumento de revelação da complexa e dinâmica verdade do mundo.

Uma prova do novo interesse pelo filme foi a sua projeção em diversas sessões em vários países, com música original, a partir de 1983. De lá para cá, grupos como os estadunidenses Alloy Orchestra (em 1995) ou os espanhóis Caspervek Trio (em 2014) e compositores como o norueguês Geir Jenssen (1996) e o inglês Michael Nyman (em 2002), têm criado música para acompanhar *O Homem da Câmara de Filmar* e contribuído para a visibilidade constante do filme. A banda The Cinematic Orchestra foi contratada para gravar uma nova partitura para o evento de abertura do Porto - Capital Europeia da Cultura em 2001.

A crítica de cinema e a história do cinema reservam hoje um lugar de destaque a *O Homem da Câmara de Filmar* como uma obra que “não é apenas um filme, é também uma declaração, um manifesto, escrito em celulóide” (Tsivian: 2011). Nele encontramos o cinema a descobrir e a refletir sobre as suas próprias possibilidades como linguagem artística. Em 2012, na mais recente votação organizada pelo British Film Institute dos melhores filmes da história do cinema, ficou em 8.º lugar.



Fig. 14 Reprodução da primeira crítica publicada.



Fig. 15 Capa do DVD com a banda sonora dos The Cinematic Orchestra.

Sugestões Pedagógicas

ANTES DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

Comparar cartazes

Mostrar o cartaz original do filme (fig. 11) e outros dois (fig. 16). Propor a sua comparação lançando um conjunto de perguntas. Que elementos compõem cada cartaz e são destacados neles? Que cores são utilizadas? Como é trabalhado o título do filme no interior da composição gráfica? Que emoções descrevem? Que temas fazem sobressair? O cartaz da esquerda é alternativo em relação ao original e foi igualmente desenhado pelos irmãos Stenberg, inovadores artistas e designers soviéticos já mencionados na análise anterior. O facto de serem dos mesmos autores pode ser relevante para a discussão. O cartaz da direita foi desenhado pelo artista alemão Sachs Kupfer e, curiosamente, foi recuperado para uma edição recente do filme.



Fig. 16 Outros cartazes do filme.

APRENDIZAGENS

Compreender as linhas orientadoras essenciais da linguagem visual (composição, cromatismo, hierarquias, relações entre objetos, pessoas, lugares), enquanto elementos gráficos, organizados com determinados propósitos comunicativos e estéticos.

EXERCÍCIO 2

Analisar trailer

Exibir o trailer da versão restaurada do filme (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BiTl-gxtoqhg>). Questionar o grupo de estudantes sobre os elementos destacados no trailer que permitem situar o filme numa determinada época. Além disso, podem ser propostas outras perguntas. Que figuras ou personagens sobressaem? Como caracterizar o ritmo da montagem? Que temas são sugeridos pelas imagens?

APRENDIZAGENS

Compreender que há diferentes possibilidades numa narrativa audiovisual. Perceber que a estratégia promocional centrada numa ideia é um elemento central do cinema — e esta questão coloca-se de maneira muito particular em relação a um filme que se tornou um clássico e tem de ser apresentado como uma novidade. Estimular o grupo para o debate, a capacidade de síntese, o espírito crítico, e o desenvolvimento da imaginação.

DEPOIS DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

Discutir expetativas e reações

Estimular os alunos a comparar as expetativas que criaram a partir dos exercícios antes da projecção com os sentimentos após a projecção — se o filme as cumpriu ou não, ou até se superou essas expetativas.

APRENDIZAGENS

Despertar o interesse do grupo para a discussão crítica e focada e o desenvolvimento da apreciação criativa do cinema.

EXERCÍCIO 2

Analisar um fotograma

Mostrar o seguinte fotograma (fig. 17, capítulo 6, 00:56:10) e analisá-lo detalhadamente com o grupo de estudantes. O que é que se pode observar numa imagem parada como esta? Como é que os elementos da paisagem urbana e o homem da câmara de filmar estão organizados na moldura? Como é que a luz afeta o que é visto? Que distância existe entre a câmara e a paisagem e a câmara e a personagem? Que ângulos de filmagem foram escolhidos? Se fossem outros ângulos o resultado seria o mesmo? Existem elementos narrativos ou estilísticos que condensem ou antecipem outros momentos e outras cenas do filme?



Fig. 17 Fotograma do filme.

APRENDIZAGENS

Entender que, numa imagem, cada elemento constrói significados. As imagens podem ser “lidas” como os textos, considerando cada um dos seus elementos e a sua estrutura e organização.

EXERCÍCIO 3

Comparar com outros filmes do mesmo género

Colocar questões ao grupo de estudantes sobre o género documental. Que outros documentários viram? Quais as diferenças entre esses filmes e este? Com base numa listagem de alguns géneros cinematográficos registados no quadro ou ecrã partilhado (docu-

mentário/drama/musical/western/comédia/ficção científica/histórico, entre outros), questionar sobre o género de *O Homem da Câmara de Filmar*, identificando elementos típicos do género deste filme (como o seu registo da realidade sem a mediação da ficção), mas também outros elementos que não são comuns (como uma encenação assumida e criativa).

APRENDIZAGENS

Identificar elementos pertencentes ao documentário cinematográfico. Compreender que, genericamente, existem géneros cinematográficos e que a maioria dos filmes pode integrar e/ou misturar elementos pertencentes a mais do que um género. Perceber que o título de uma obra dá informação sobre aspetos centrais do filme.

EXERCÍCIO 4

Trabalhar a montagem

Desafiar o grupo de estudantes a escolher uma pequena sequência e perguntar quantos cortes/mudanças de plano conseguem contar. Chamar a atenção para as combinações e os efeitos que ocorrem durante esse excerto: o que muda em cada plano, como se faz a transição entre eles, como são combinados num único plano, quanto tempo duram. Discutir como estas combinações e estes efeitos criam uma visão da realidade.

APRENDIZAGENS

Compreender como o número, ordem, composição, e duração dos planos na sequência contribui para a montagem de um filme. Entender como a forma de um filme é construída através da montagem, como esta molda a perceção de quem o vê, fazendo uso de uma panóplia de combinações e efeitos que criam padrões ao longo da obra.

Referências

NOTA

¹ 22 filmes dos 23 produzidos para a série *Cine-Verdade* (o n.º 12 está perdido) foram digitalizados e legendados pelo Museu de Cinema Austríaco e estão disponíveis aqui: https://vertov.filmuseum.at/en/film_online/kino-pravda.

IMAGENS

Capa, figs. 1, 4-8, e 17: © Leopardo Filmes/MK2, 2016.

Figs. 2-3, 9, 11, 14, e 16: autoria desconhecida.

Fig. 10: © NOS Lusomundo Audiovisuais/Warner Bros., 2009.

Fig. 12: © NOS Lusomundo Audiovisuais, 2010.

Fig. 13: © Criterion Collection, 2012.

Fig. 15: © Ninja Tune, 2003.

Todas as outras imagens sem legendas © Leopardo Filmes/MK2, 2016.

FILMOGRAFIA

Barros, Leitão de (1930). *Lisboa, Crónica Anedótica*.

Cavalcanti, Alberto (1926). *Rien que les heures*.

Eisenstein, Sergei; Aleksandrov, Grigori (1928). *Oktyabr/Outubro*.

Kubrick, Stanley (1968). *2001: A Space Odyssey/2001, Odisseia no Espaço*.

Oliveira, Manoel de (1931). *Douro, Faina Fluvial*.

Reggio, Godfrey (1982). *Koyaanisqatsi*.

Ruttman, Walter (1927). *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt/Sinfonia de uma Capital*.

Vertov, Dziga (1922-25). *Kino-Pravda/Cine-Verdade*.

_____ (1924). *Kino-Glaz/Cine-Olho: A Vida de Improviso*.

_____ (1926). *Shestaya chast mira/A Sexta Parte do Mundo*.

_____ (1930). *Entuziazm (Simfoniya Donbassa)/Entusiasmo (Sinfonia do Donbass)*.

_____ (1934). *Tri pesni o Lenine/Três Cantos sobre Lénine*.

BIBLIOGRAFIA

Bradshaw, Peter (2015). "Man With a Movie Camera Review – Visionary, Transformative 1929 Experimental Film". *The Guardian*, 30 de julho. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/jul/30/man-with-a-movie-camera-review>.

Branco, Sérgio Dias (2020). *O Trabalho das Imagens: Estudos sobre Cinema e Marxismo*. Lisboa: Página a Página.

Granja, Vasco (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.

Hall, Mordaunt (1929). "The Screen: Floating Glimpses of Russia". *The New Times*, 17 de setembro. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1929/09/17/archives/the-screen.html>.

Kaufman, Mikhail (1979). "An Interview with Mikhail Kaufman". Entrevista de Jay Leyda. *October* n.º 11, 54-76.

Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA e Londres: The MIT Press.

McKay, John (2018). *Dziga Vertov: Life and Work – Volume 1, 1896–1921*. Brookline, MA: Academic Studies Press.

Pronger, Rachel (2021). “Elizaveta Svilova: The Woman Behind *The Man With a Movie Camera*”. *The Calvert Journal*, 5 de setembro. Disponível em: <https://www.calvertjournal.com/articles/show/13077/elizaveta-svilova-the-woman-behind-the-man-with-a-movie-camera>.

Roberts, Graham (2000). *The Man With the Movie Camera*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.

Taylor, Richard e Christie, Ian (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tode, Thomas e Wurm, Barbara (eds.) (2006). *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema.

Tsivian, Yuri (ed.) (2004). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Traduzido por Julian Graffy. Gemona del Friuli: Le Giornate del Cinema Muto.

_____ (2011). “Celluloid Manifesto: Reading Images and Emblems in Dziga Vertov’s Films”. *Museum of the Moving Image*, 12 de abril. Disponível em: <http://www.movingimagesource.us/articles/celluloid-manifesto-20110412>.

Ushakov, Mykola (2020). “*Man With a Movie Camera*”. Traduzido por Richard Bossons. In Bossons, “*Man With a Movie Camera: The First Cinema Screening*” (35-38). *Humanities Commons*. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/objects/hc:34306/datastreams/CONTENT/content>. Originalmente publicado em 1928.

Vertov, Dziga (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Traduzido por Kevin O’Brien. Berkeley e Los Angeles, CA e Londres: University of California Press.

_____ (2008). “Dziga Vertov”. Traduzido por Marcelle Pithon. In Xavier, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema* (4.ª ed., 247-266). São Paulo: Edições Graal.

Nota: todas as traduções para português são do autor do dossiê pedagógico.

DISCOGRAFIA

Cinematic Orchestra, The (2003). *Man with the Movie Camera*. Ninja Tune.

WEBGRAFIA

Österreichisches Filmmuseum (s.d.). “*Kino-Pravda*”. Disponível em: https://vertov.filmmuseum.at/en/film_online/kino-pravda.

O HOMEM DA CÂMARA DE FILMAR / DZIGA VERTOV

PNC
PLANO NACIONAL DE CINEMA

Design e Paginação Luísa Lino
Revisão de Texto Marta Lisboa
PNC 2022

