LUIS FELIPE GURGEL RIBEIRO LABAKI

Viértov no papel:
Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov
Vol. 1 (Partes I e II)

São Paulo
2016

LUIS FELIPE GURGEL RIBEIRO LABAKI

Viértov no papel:
Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov
Vol. 1 (Partes I e II)

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, Linha de Pesquisa *História, Teoria e Crítica*, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Labaki, Luis Felipe Gurgel Ribeiro

Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga

Viértov / Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki. -- São Paulo: L. F. G. R. Labaki, 2016.

2 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Victorio Morettin

Bibliografia:

1. Dziga Viértov 2. História do cinema soviético 3. Cinema documentário 4. Tradução I. Morettin, Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki.

Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Linha de pesquisa: História, teoria e crítica.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

para Boris Schnaiderman,
Aimar Labaki e
Maria de Lourdes Gurgel Ribeiro

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço muito à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de mestrado concedida para o desenvolvimento desta pesquisa, por meio do Processo FAPESP 2014/10854-0.

Devo muito à orientação do professor Eduardo Morettin, que, além de presente desde os não-tão distantes tempos da minha graduação, foi fundamental na navegação por essa empreitada, desde o auxílio na definição do recorte a ser trabalhado até suas indicações bibliográficas precisas, comentários generosos e críticas essenciais em todas as etapas. Agradeço ainda a todos os colegas também orientandos do professor Morettin que contribuíram em nossas reuniões com seus olhares sobre o texto ainda em desenvolvimento.

Para além da importância que tiveram seus trabalhos em minha formação, foram fundamentais também os comentários feitos pelos professores Bruno Barretto Gomide e Ismail Xavier no exame de qualificação. Suas generosas e valorosas sugestões definiram os rumos seguidos no último ano deste trabalho.

Agradeço muito a Adelheid Heftberger, curadora da Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, em Viena, pela atenção e cordialidade com que me recebeu para minha pesquisa no acervo da instituição. Agradeço também a Elisabeth Streit pelo auxílio na biblioteca do museu e a Oliver Hanley pela ajuda e pelas conversas.

Da capital russa, tenho de agradecer muito a Aleksánder Deriábin, Viktor Listóv – decano dos estudos vertovianos – e Dária Krujkôva pelas entrevistas concedidas e pelas conversas que tivemos sobre o estudo da obra de Viértov, sem esquecer também de Jeremy Hicks, que por sorte andava também por aquelas bandas. Agradeço também à atenção dos funcionários do RGALI e da Biblioteca de Arte Cinematográfica S. M. Eisenstein, que me ajudaram a navegar pelos acervos. Devo a Naum Kleiman um agradecimento especial não só pelas entrevistas e livros, mas principalmente pela atenção, pelo carinho e pelos passeios em Moscou.

Mesmo antes do início deste trabalho, Tatiana Lárkina teve importância fundamental na decifração das *matriôchkas* e pinguins da língua russa. Seus comentários e sugestões foram essenciais para esclarecer algumas dúvidas de tradução.

Sérgio Abdalla e Tiago de Mello, para além da amizade, foram importantes também pela experiência da revista *linda*; os amigos Francisco Turbiani, Juliana Valente, Ricardo Miyada, Henrique Chiurciu, Guilherme Assis, Marina Leonardi, Pedro Capucci e Roberto Poladian estiveram presentes, ainda bem, *especialmente* quando o assunto não era Viértov.

Por último, só resta agradecer a meus pais, Maria Paula Gurgel Ribeiro e Amir Labaki, que estão cansados de conhecer e compartilhar das agruras do cinema e da tradução, e à Julia Teles Baptista, que, a essas alturas, já ouviu muito mais do que “liubliú” em russo.

Resumo

LABAKI, Luis Felipe G. R. **Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov**. 2016. 582 f. Dissertação de mestrado – PPGMPA – ECA – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Este é um estudo sobre os escritos do cineasta Dziga Viértov e sobre a publicação desses documentos na União Soviética e, posteriormente, na Rússia. Na primeira parte deste trabalho, é analisado o primeiro momento de resgate da obra de Viértov na então URSS pouco após o falecimento do cineasta, em 1954. Relacionando esse processo ao contexto mais amplo do chamado Degelo e analisando o período que vai de 1957 a 1967, vemos como o redescobrimento dos filmes de Viértov correu em paralelo com o redescobrimento de sua obra escrita, através da publicação de seus artigos, diários e roteiros inéditos inicialmente em revistas e jornais, depois na primeira coletânea desses escritos a ser publicada na URSS, *Statí. Dnevnikí. Zámisli* (*Artigos. Diários. Projetos*), organizada por Serguei Drobachenko. Lançada em 1966 e fonte comum de todas as principais traduções de textos de Viértov hoje disponíveis em diversos idiomas, esta coletânea é aqui analisada criticamente: partindo de comentários de pesquisadores como Liév Rochál, Aleksandr Deriábin, John MacKay e Dária Krujkôva a respeito de imprecisões na reprodução dos textos no volume, sobretudo em relação a cortes realizados por motivos políticos, foi realizado para este trabalho um cotejo de todos os documentos incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* com as versões desses mesmos materiais na recente edição *Iz Nasliêdia* da obra escrita de Viértov, publicada na Rússia em dois volumes (2004, 2008). A íntegra desse cotejo é apresentada como a Parte IV deste trabalho; na Parte I, a partir de exemplos concretos de artigos que foram modificados, são propostas e analisadas as características gerais dos cortes e reescrituras deliberadas realizadas pelo editor do volume, sendo ressaltados os limites – estéticos e políticos – deste primeiro momento de recuperação da obra do cineasta na então URSS. Na Parte II, partimos de diversos materiais incluídos na recente edição *Iz Nasliêdia* (em grande parte, até então inéditos) e também de documentos preservados no fundo de Viértov no RGALI, em Moscou, e no Österreichische Filmmuseum, em Viena, para estudar a “última fase” da carreira de Viértov, de 1938 a 1954, anos durante os quais o cineasta realiza poucos filmes, mas desenvolve mais de trinta projetos que acabaram não sendo realizados. Destacamos suas tentativas de realizar filmes infanto-juvenis, suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial, seus projetos de retratos de pessoas comuns, seus textos auto-reflexivos da década de 1940 e os últimos artigos que escreve a partir de sua experiência no cinejornal *Nôvosti Dniá*, onde trabalhou de 1944 até sua morte em 1954. Na Parte III desta dissertação, são apresentadas traduções feitas a partir dos originais em russo (publicados em *Iz Nasliêdia* e preservados no RGALI e no Österreichische Filmmuseum) de catorze textos do cineasta comentados ao longo das partes I e II.

Palavras-chave:

Dziga Viértov, História do cinema soviético, Cinema documentário, Tradução

Abstract

This is a work about the writings of Soviet filmmaker Dziga Vertov and their publication in Soviet Union and, more recently, in Russia. In its first part, we analyze the first wave of Vertov's posthumous recognition in the USSR after his death in

1954. Relating this process to the broader context of the so-called period of the Thaw and focusing on the time frame of 1957 to 1967, we discuss how the rediscovery of Vertov's films was accompanied by a rediscovery of his writings, through the publication of many previously unpublished articles, diaries and scripts initially in various film journals and newspapers and, in 1966, in the first collected edition of these materials to be published in the Soviet Union: *Stat'i. Dnevniki. Zamysly*, organized by Sergei Drobashenko. As the main source for all of the most important translations of Vertov's writings to languages such as German, French and English, this edition is critically analyzed here: departing from commentaries by researchers such as Lev Roshal', Aleksandr Deryabin, John MacKay and Daria Kruzhkova about the many imprecisions existent in the reproduction of Vertov's texts in this 1966 edition - such as the omission of certain paragraphs and sentences due to their political content -, a thorough comparative analysis was made for this work between all the texts included in *Stat'i. Dnevniki. Zamysly* and the reproduction of these same materials in the recent Russian two-volume edition of Vertov's writings, *Iz Nasledya* (2004, 2008). The full text of this comparison is presented as Part IV of this work; in Part I, the general characteristics of these cuts and deliberate rewritings of certain passages within the texts, made by the volume's editor, are discussed on the basis of some concrete examples of documents that were considerably altered. By means of this analysis, we also discuss the aesthetical and political limits of this first wave of posthumous interest in Vertov in the USSR. In Part II, we depart from various materials included in the recent *Iz Nasledya* edition (many of which were previously unpublished) and also from documents preserved in Vertov's fund in the RGALI, in Moscow, and in the Dziga Vertov Collection of the Österreichische Filmmuseum, in Vienna, to study the "later period" of Vertov's career, from 1938 to 1954, years during which he was able to make only a few films, but developed over 30 projects that remained unrealized. We discuss his unrealized projects for children's films, his experiences during the Second World War, his projects for portraits of ordinary people, his reflexive autobiographical texts of the 1940s and the last articles he wrote on the basis of his experience in the *Novosti Dnia* newsreel, which occupied Vertov from 1944 until his death in 1954. In Part III, we present translations to Portuguese from the Russian originals (published in the *Iz Nasledya* edition and preserved in the RGALI and in the Österreichische Filmmuseum) of fourteen of the filmmaker's texts commented in parts I and II of this work.

Keywords:

Dziga Vertov, History of Soviet Cinema, Documentary Film, Translation, Portuguese

Sumário
Volume 1 (Partes I e II)

Introdução.....	10
------------------------	-----------

Parte I

Voltando a Viértov:

A revalorização póstuma do cineasta na URSS e a edição de 1966 de seus escritos
(*Statí. Dnevníkí. Zámisli*, organizada por Serguei Drobachenko)

Introdução.....	30
Capítulo 1. 1957-1967: Dziga Viértov redescoberto.....	31
Capítulo 2. Analisando <i>Statí. Dnevníkí. Zámisli</i> .	
2.1 Artigos. Diários. Projetos: olhares críticos.....	63
2.2. <i>Statí. Dnevníkí. Zámisli</i> e <i>Iz Nasliêdia</i> : metodologia do cotejo.....	69
2.3. Stálin em <i>Três Cantos Sobre Lênin</i> (1934) e <i>Canção de Ninar</i> (1937).....	73
2.4. “Projetos criativos, requerimentos”:	
cortes políticos, polimentos estilísticos.....	89
2.5. “Artigos e pronunciamentos”: reescrituras, “frases e imagens deliberadamente grotescas”, embates concretos e “cine-mencheviques”.....	94
2.6. Viértov, LEF e os construtivistas.....	110
2.7. Os diários de Viértov.....	120
2.8. Conclusão: uma herança dupla.....	124
2.9. Depois de <i>Statí. Dnevníkí. Zámisli</i> e até o novo século.....	128

Parte II

A “parte submersa do iceberg”:

Dziga Viértov de 1938 a 1954 através da edição *Iz Nasliêdia* (2004, 2008)

Introdução.....	135
Capítulo 3. 1938-1942: Deslocamentos e projetos não-realizados	
3.1. <i>Sergó Ordjonikídze</i> (1937), <i>Três Heroínas</i> (1938) e as mulheres da União Soviética.....	139
3.2. O (pretendido) cinema infanto-juvenil de Dziga Viértov.....	170
Capítulo 4. 1942-1944: Viértov na Grande Guerra Patriótica.....	207
Capítulo 5. A última década: 1944-1954.....	234
5.1. Os últimos projetos.....	236
5.2. Denís Arkádievitch e Dziga Viértov: “O tempo lhe foi roubado.”.....	247
5.3. 1949: “Cosmopolitas” no Estúdio Central de Filmes Documentários.....	263
5.4. <i>Nôvosti Dniá</i> : o último ciclo de artigos.....	280
Conclusão.....	290

Volume 2

Parte III

Traduções de textos de Dziga Viértov

Traduções.....	303
Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”.....	306

Pronunciamento em um debate (na sala de cinema “Málaia Dmítrovka”).....	311
Projeto de regulamento da organização “Cine-Olho”	314
[“O fundamental do Cine-Olho” ou “O caminho mais correto para o Cine-Outubro”].....	317
Aos kinocs do Sul. Carta aos kinocs do Sul.....	321
[É ou não é possível?].....	329
Um conto sobre um gigante. Roteiro literário.....	335
Sobre meu amor pelo homem vivo.....	348
Sobre o estilo, o método e o título do filme. (Resposta a algumas perguntas).....	355
[Um minuto].....	359
[Pronunciamento sobre a trajetória artística].....	363
“Reunião aberta do partido”. Pronunciamento de Viértov em 15 de março de 1949.....	374
[O diretor e o material].....	377
Pronunciamento na conferência de cinegrafistas de periódicos, março de 1952.....	382

Originais:

Proékt stsenária, prednáznatchennogo k siômke vo vriêmia poiézdki agitpôezd <i>Soviétski Kavkáz</i>	388
Vistupliênie na dispute (v kinoteatre “Málaia Dmítrovka”).....	392
Proékt ustáva organizátsii “Kino-Glaz”	396
[“Osnovnôe Kino-Gláza” ili “Verniêichii pút k kino-oktiabriú”].....	400
Kinókam Iúga. Pismó kinókam Iúga.....	404
[Môjno ili nelziá?].....	408
Skázka o velikáne. Literatúrni stsenári.....	414
O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku.....	428
O stíle, priômne i nazvânii fílm. (Otviét na niêkotorie voprôssi).....	432
[Odná minúta].....	434
[Vistupliênie o tvórtcheskom putí].....	439
“Otkrítie Partíinoe Sobránie”. Vistupliênie Viértova 15 marta 1949.....	449
[Regissiôr i material].....	451
Vistupliênie na konferiéntsii operátorov periódiki mart 1952	455

Parte IV

Cotejo entre as edições <i>Statí. Dnevnikí. Zámisli</i> e <i>Iz Nasliêdia</i> , volumes 1 e 2	460
---	-----

Apêndice:

Relação de entradas de diário inéditas em <i>Dziga Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte</i> (org. Thomas Tode e Alexandra Gramatke) em relação à edição <i>Statí. Dnevnikí</i> . <i>Zámisli</i> (org. Serguei Drobachenko)	565
---	-----

Referências	568
--------------------------	-----

Bibliografia	571
---------------------------	-----

Introdução

Se hoje Dziga Viértov (1896-1954) é conhecido principalmente como o realizador de *Um homem com uma câmera* (*Tcheloviék s kinoapparátom*, 1929), filme estudado tanto como marco fundamental na tradição documentária quanto como um dos mais ricos experimentos metalingüísticos da história do cinema, é grande a chance de aqueles que já ouviram o nome do cineasta conhecerem também termos como “Cine-Olho”, “intervalos” e *Kino-Pravda*. De fato, citações tiradas de alguns dos mais famosos artigos publicados por Viértov ainda nos primeiros anos de sua carreira – cujo início está intrinsecamente conectado às primeiras experiências cinematográficas soviéticas após a Revolução de Outubro, em 1917 - integram o percurso quase obrigatório para qualquer estudioso, estudante, cineasta ou admirador que se refira a seu trabalho prático. Frases, expressões e conceitos desenvolvidos em textos como “Nós. Variação do manifesto” (1922), “Kinocs. Revolução” (1923) ou “Cine-Olho” (1926) acompanham análises de seus filmes da mesma maneira como as produções de Serguei Eisenstein (1898-1948) dificilmente surgem sem a companhia de comentários sobre “montagem de atrações”, “montagem intelectual” ou “montagem vertical”, tal é a importância que até hoje os escritos destes cineastas soviéticos possuem para análise de suas obras e, de maneira mais ampla, para o estudo da arte cinematográfica.

Mas estes textos, ainda que fundamentais, estão apenas entre os primeiros artigos escritos por Viértov. Apesar de conterem as bases de muitos dos conceitos e métodos que o cineasta aplicaria em seu trabalho prático, seria incorreto assumir que eles resumem todo seu pensamento ou que podem servir como um “manual de leitura” para toda sua obra. É claro que podemos encontrar muitas das ideias desenvolvidas em *Um homem com uma câmera*, de 1929, em “Nós. Variação do manifesto”, publicado em 1922, mas não

podemos ignorar a imensa experiência prática acumulada por Viértov neste intervalo de tempo nem os inúmeros artigos publicados por ele na imprensa, suas intervenções em debates públicos e outros materiais de sua autoria que ampliariam o leque de conceitos e interesses com os quais o cineasta trabalhava.

Em anos posteriores, Viértov lamentaria que seus críticos continuassem recorrendo a seus primeiros escritos como forma de embasar as acusações de “formalismo” que dirigiam a ele e que, no contexto do violento antissemitismo que marca os últimos anos de Stálin no poder, poderiam ter conseqüências nefastas. Hoje, “formalismo” deixou de ser o perigoso palavrão que algum dia foi na União Soviética. Tanto na Rússia quanto no resto do mundo, a obra de Viértov talvez seja admirada, antes de mais nada, justamente por suas inovações formais, e não tanto por sua “devoção à realidade da pátria socialista”, faceta ressaltada por parte de seus admiradores póstumos soviéticos. Mas seja qual for o enfoque que se queira dar ao estudo de seus trabalhos, restringir-se a apenas alguns de seus primeiros manifestos não é suficiente para que possamos compor um quadro de sua evolução como cineasta e pensador do meio. Se considerarmos ainda que Viértov escreveu mais de trinta projetos que não foram realizados, olhar para esses materiais é fundamental para que possamos descobrir a “parte submersa do iceberg”, como sugere o pesquisador Aleksándr Deriábin¹.

Mas a descoberta desse “iceberg” esbarrava até pouco tempo em uma dificuldade: todas as principais coletâneas de artigos de Viértov disponíveis ao redor do mundo – em inglês, francês, alemão, italiano, espanhol, tcheco, turco – derivam de um único volume original russo, lançado em 1966: *Statí. Dnevnikí. Zámisli* (*Artigos. Diários. Projetos*), organizado pelo pesquisador Serguei Drobachenko². Ainda que a coletânea de fato contenha muitos dos principais escritos do cineasta, uma parcela bastante considerável de sua produção escrita foi deixada de fora. E mesmo na Rússia este volume permaneceu como o único compêndio de textos de Viértov por quase quarenta anos, de modo que por décadas essa parcela “oculta” de sua obra escrita só podia ser acessada no fundo do cineasta no Arquivo do Estado Russo de Literatura e Arte (*Rossíski Gosudárstvenni Arkhív Literatúri i Iskússtva*, adiante: RGALI), ou, como se chamava em tempos

¹ DERIÁBIN, Aleksándr. “Vvedênie v dramátúrguiu egó jízni” (‘Introdução à dramaturgia de sua vida’) in *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1. Dramatuguítcheskie Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.18-19.

² VIÉRTOV, Dziga; DROBACHENKO, Serguei Vladímirovitch (org.). *Dziga Viértov. Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Moscou: Iskússtvo, 1966.

soviéticos, Arquivo Central de Literatura e Arte (*Tsentrálni Arkhív Literatúri i Iskússtva* – TsGALI).

Ao longo da década de 1990, porém, essa situação começou a mudar com a publicação de alguns desses materiais até então inéditos na revista *Kinoviédcheskie Zapíski*³, onde apareceram também importantes ensaios sobre a obra de Viértov. Na Europa e nos Estados Unidos, os primeiros anos do século XXI trouxeram ainda alguns importantes frutos de uma nova onda de interesse pelo cineasta: em 2000, foi lançada uma edição alemã de seus diários, *Tagebücher/Arbeitshefte*, organizada por Alexandra Gramatke e Thomas Tode, até hoje a mais completa coletânea dos escritos pessoais de Viértov em qualquer língua⁴. Em 2004, como parte de uma ampla retrospectiva do cineasta na Le Giornate del Cinema Muto, em Pordenone, na Itália, foi lançado *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*, livro editado por Yuri Tsivian que inclui muitos textos escritos na década de 1920 até então inéditos fora da Rússia e não incluídos na coletânea lançada em 1966⁵. Dois anos mais tarde, em 2006, o Museu Austríaco do Filme (*Österreichische Filmmuseum*) publicaria um catálogo bilíngüe (em inglês e alemão) com os itens preservados na Coleção Dziga Viértov do museu – o maior acervo fora da Rússia de manuscritos, filmes e documentos ligados ao cineasta –, incluindo traduções de alguns desses materiais, também inéditos até então em alemão ou inglês⁶. Em 2007, o pesquisador britânico Jeremy Hicks publicou *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, um aprofundado estudo que utiliza largamente a bibliografia disponível apenas em russo⁷. Refletindo um novo fôlego de pesquisas acadêmicas sobre Viértov também nos Estados Unidos, no mesmo ano a revista norte-americana *October* dedicou um número⁸ a trabalhos que lidam com diferentes aspectos da obra de Viértov a partir de novos enfoques. Se essas pesquisas, nas palavras de Malcolm Turvey, não haviam ainda “[...] invalidado a visão político-modernista que se tem de Vertov, certamente a complicaram, principalmente por demonstrarem que havia muitas outras

³ Foram particularmente importantes as publicações dos materiais incluídos na seção especial “Vokrug kinókov” (‘Em torno dos *kinocs*’), em *Kinoviédcheskie Zapíski*, N°18 (1993), p.121-209; do artigo “Stikhí kinopoéta” (‘Versos do cine-poeta’), de Liév Rochál, no N°21 (1994), p.80-96. e da seção dedicada ao centenário de Viértov, “Dziga Viértov – 100”, na edição N°30 (1996), p.161-212.

⁴ GRAMATKE, Alexandra (org. e trad.); TODE, Thomas (org.) *Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien, 2000.

⁵ TSIVIAN, Yuri (org.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: *Le Giornate del cinema muto*, 2004.

⁶ TODE, Thomas; WURM, Barbara; (org.). *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema Publikationen, 2006.

⁷ HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: IB Tauris, 2007.

⁸ *October*, n°121, Summer 2007. *New Vertov Studies*, editado por Malcolm Turvey e Annette Michelson.

influências sobre o trabalho de Vertov além daquelas com as quais estamos familiarizados – Marxismo-Leninismo, Construtivismo e Futurismo, o ‘culto soviético à máquina’ – e às vezes entrando em conflito com elas”⁹.

Na mesma retrospectiva de Viértov em Pordenone, em 2004, a bibliografia russa do cineasta ganhou um novo item de peso: editado pelo Centro Eisenstein de Pesquisas da Cultura Cinematográfica (*Eizenchtêinovski Tséntr Issliédovani Kinokultúri*), foi lançado *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópiti* (Da herança de Dziga Viértov. Tomo 1: Experimentos Dramatúrgicos), organizado por Aleksánder Deriábin¹⁰. Em 2008, seria lançado o segundo volume da edição, *Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia* (Tomo 2: Artigos e pronunciamentos), organizado por Dária Krujkôva¹¹. Tomados em conjunto, esses dois livros formam a mais completa edição de roteiros, argumentos, artigos e pronunciamentos do cineasta já publicada até hoje.

O ponto de partida desta pesquisa foi meu primeiro contato, em 2012, com os dois volumes da nova edição *Iz Nasliêdia*, descoberta que devo a um encontro com Naum Kleiman, hoje ex-diretor do Museu do Cinema de Moscou (à época, ele ainda ocupava o cargo) e co-fundador do Centro Eisenstein de Pesquisas da Cultura Cinematográfica. Uma rápida conferida no índice de cada tomo foi suficiente para que me desse conta da imensa quantidade de materiais até então inéditos (ou fora de circulação desde sua publicação original na imprensa) incluídos nas cerca de 1200 páginas totalizadas pelos dois volumes. A contribuição da edição *Iz Nasliêdia* se torna ainda mais significativa se considerarmos, afinal, que estes são os primeiros livros dedicados exclusivamente aos escritos de Viértov a serem publicados na Rússia desde que Serguei Drobachenko organizou em 1966 a antologia *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Ainda que este trabalho inclua traduções de um certo número de textos de Viértov (e também de alguns de seus poemas), feitas a partir dos originais em russo publicados na nova edição *Iz Nasliêdia* ou preservados em seu fundo no RGALI, seu foco principal não é a prática da tradução em si. Antes, ele se desenvolve, em sua primeira parte, como uma análise das principais diferenças entre as duas edições russas dos escritos do cineasta – *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e os dois volumes da série *Iz Nasliêdia* – e, em sua segunda parte, como uma apresentação dos principais materiais inéditos trazidos pela nova edição.

⁹ TURVEY, Malcolm. “Introduction”. October, nº121, p.4.

¹⁰ VIÉRTOV, Dziga; DERIÁBIN, Aleksandr (org.). *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004.

¹¹ VIÉRTOV, Dziga; KRUIKÔVA, Dária (org.). *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008.

O trabalho de Drobachenko teve importância fundamental no contexto de recuperação das ideias e filmes de Viértov nas décadas de 1950 e 1960, processo que ocorreu dos dois lados da cortina de ferro não raro com objetivos e ênfases divergentes e juízos de valor opostos sobre parte da produção do cineasta. Poucos anos após ser lançado, *Statí. Dnevnikí. Zámisli* já havia sido traduzido parcial ou integralmente para o alemão, italiano, espanhol e francês – língua mais utilizada nas poucas traduções de artigos ou fragmentos de textos de Viértov publicados no Brasil¹² –, com uma versão em inglês sendo lançada em 1984. Por ter proporcionado uma ampla disseminação de muitos dos mais importantes escritos de Viértov e por apresentar pela primeira vez uma seleção de seus diários, o significado da coletânea para o estudo do cineasta e até para o estímulo a novas pesquisas sobre sua obra não pode ser subestimado, mas críticas à seleção de artigos e ao próprio trabalho editorial no interior dos textos não tardaram a surgir na União Soviética e na Europa. Ao longo dos anos, novas vozes se uniram ao coro que aponta as muitas imprecisões existentes no volume.

Estudiosos da obra de Viértov como Aleksándr Deriábin e John MacKay se referiram à coletânea de Drobachenko como um típico produto do Degelo¹³, período de intensas transformações políticas, sociais e culturais pelo qual passou a União Soviética entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1960, após a morte de Stálin em 1953 e o reconhecimento de parte de seus crimes no famoso “discurso secreto” de Nikita Khrushchiov no XXº Congresso do Partido Comunista, em fevereiro de 1956. Nesse contexto, o próprio gesto de publicação dos escritos de Viértov, um cineasta que passara seus últimos quinze anos de vida praticamente esquecido – ou, pior ainda, lembrado apenas quando se fazia necessário acusá-lo de “formalismo” – estava de acordo com a tendência de revisitação de figuras marginalizadas pelo regime stalinista. Veremos no primeiro capítulo da Parte I deste trabalho a maneira pela qual Viértov, em um processo que se desenha entre 1957 e 1967, deixa de ser visto como um radical irreformável para encarnar postumamente, no discurso oficial, o papel de mais vigoroso poeta do cinema

¹² Foram traduzidos do francês os quatro artigos de Viértov incluídos na antologia *A Experiência do Cinema* (XAVIER, Ismail [org.] Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.245-263) e também os fragmentos de artigos e diários incluídos ao longo de dois trabalhos que lidam com diferentes aspectos da prática documentária: *Espelho Partido* (DA-RIN, Silvío. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006) e *O Abrigo do Tempo* (GERVAISEAU, Henri Arraes. São Paulo: Alameda, 2012). Mais dois textos de Viértov foram traduzidos, do inglês, para o volume *Vertov: o homem e sua câmera* (JÚNIOR, Carlos Pernisa [org.] Rio de Janeiro: Mauad X, 2009), publicação que resulta de atividades desenvolvidas por pesquisadores da Universidade Federal de Juiz de Fora, em uma amostra de um interesse recente pela obra de Viértov aqui no Brasil. Comentaremos estes trabalhos mais à frente nesta introdução.

¹³ DERIÁBIN, Aleksándr. Op. cit., p.13 e MacKAY, John. “The “Spinning Top” Takes Another Turn: Vertov Today” (2005). Acessado via: <http://goo.gl/lfOJJy> (Último acesso: 15/07/2016)

documentário, cujo objetivo sempre teria sido retratar de maneira lírica a realidade soviética. Publicações de seus artigos em revistas e jornais, trabalhos acadêmicos sobre sua obra, noites de debate em sua homenagem, uma retrospectiva de seus filmes e até um documentário biográfico, cujo roteiro foi escrito pelo organizador da coletânea de seus escritos, pontuaram sua reabilitação na União Soviética.

Refletindo as contradições da época, porém, esse resgate não poderia vir sem um considerável filtro ideológico-partidário que incide sobre as avaliações feitas sobre sua obra em diferentes textos críticos publicados no período, dos quais os mais influentes são os trabalhos do historiador do cinema Nikolai Liêbedev e do pesquisador Nikolai Abrámov, autor da primeira monografia sobre Viértov a ser publicada na URSS, em 1962¹⁴. Mas não apenas: vemos o filtro ideológico agir também sobre a seleção de artigos para a coletânea organizada por Drobachenko e sobre a própria reprodução dos textos selecionados, incluídos com cortes e alterações. Sendo esta a fonte comum de todas as principais traduções hoje em circulação, essas imprecisões e distorções acabaram reproduzidas nas edições europeias e americanas dos escritos de Viértov.

Se parte das “diretrizes gerais” desses cortes – a exclusão de menções a Stálin, às suas políticas e a outras personalidades ainda não-reabilitadas – já havia sido identificada por outros pesquisadores e inclusive mencionada nos dois volumes da série *Iz Nasliêdia*, até agora não havia sido feito um estudo que indicasse precisamente *o que*, afinal, foi deixado de fora em *cada um* dos textos de Viértov incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. A identificação dessas exclusões é, antes de mais nada, útil aos leitores da coletânea e de suas traduções por lhes proporcionar o acesso às versões integrais dos textos; é também, e talvez principalmente, um processo extremamente revelador quanto aos limites da recuperação da obra de Viértov nesse período.

Assim, o segundo capítulo da Parte I deste trabalho é centrado sobre uma análise dos cortes efetuados por Drobachenko nos artigos e roteiros incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, baseada no cotejo com os originais de Viértov tal como reproduzidos na edição *Iz Nasliêdia*. Para além da discussão sobre as exclusões de figuras políticas, esta análise comparativa entre as edições mostrou que há também outras alterações menos previsíveis e menos facilmente classificáveis na primeira coletânea, frutos de decisões da editora *Iskússtvo* ou talvez de preferências estilísticas pessoais de Serguei Drobachenko. Se há

¹⁴ LIÊBEDEV, Nikolai. *Ôtcherk istórii kinó SSSR. Nemôe kinó (1918-1934 gôdi)* [Ensaio sobre a história do cinema da URSS. Cinema mudo (1918-1934)]. Moscou: Goskinoizdat, 1947, com uma segunda edição revista publicada em 1965 pela editora Iskússtvo; ABRÁMOV, Nikolai. *Dziga Viértov*. Moscou: Izdátelstvo Akadiêmi Naúk SSSR, 1962.

casos em que o corte de uma frase ou até mesmo de um parágrafo não altera de maneira significativa o sentido geral do artigo, outros documentos foram severamente modificados em termos de forma, conteúdo e intenção original, havendo até um caso em que as exclusões mudam de maneira significativa a estrutura dramática de um dos roteiros do cineasta. Alguns desses materiais mais radicalmente alterados foram escolhidos para uma discussão mais detalhada ao longo desse capítulo, servindo de base para que abordemos alguns dos principais debates presentes nos escritos de Viértov da década de 1920, como a proporção entre filmes “atuados” e “não-atuados” nas telas da União Soviética, a organização de células independentes de fotógrafos e cineastas trabalhando segundo os princípios do Cine-Olho e as relações de Viértov com outros grupos então em atividade, como os construtivistas e os artistas reunidos em torno da Frente Esquerda das Artes, a LEF.

A esse respeito, trabalhos mais amplos que abordam a história do cinema documentário de maneira geral costumam associar Viértov sobretudo ao Futurismo e especialmente ao Construtivismo. As afinidades do cineasta com ambos os grupos e a influência que tiveram sobre seu trabalho são inegáveis, e parte do discurso central da crítica a Viértov feita nas décadas de 1950 e 1960 por estudiosos como Drobachenko, Liêbedev e Abrámov vê essa “influência nefasta” como culpada pelas declarações “extremadas” do cineasta em seus primeiros anos de atividade. Essa visão teleológica encara a proximidade de Viértov com figuras como Aleksîi Gan, autor de *Construtivismo* (*Konstruktivizm*, 1922)¹⁵ e editor da revista *Kino-Fot* (1922-1923), como parte de seus “pecados de juventude” (expiados mais tarde) que teriam resultado em erros fundamentais como sua “recusa frontal” do cinema de ficção. No entanto, partindo de passagens excluídas de alguns artigos de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, tento mostrar como a relação de Viértov com os construtivistas e a LEF foi mais conflituosa do que poderia parecer à primeira vista, e talvez não por conta de seu progressivo “amadurecimento” (ou, digamos, ‘amansamento’), mas por divergências cada vez mais profundas em relação a seus métodos de realização cinematográfica. Não se trata de forma alguma de negar a influência que tiveram sobre seu trabalho o Futurismo, Construtivismo, Produtivismo e a LEF, mas, antes, de expor algumas nuances existentes nessa relação.

¹⁵ GAN, Aleksîi. *Constructivism*. Tradução e introdução de Christina Lodder. Barcelona: Editorial Tenov, 2013. Original em russo disponível em: <https://monoskop.org/log/?p=16896> (Último acesso: 15/08/2016)

Uma outra característica dos cortes efetuados na coletânea é a aparente “descontextualização” de artigos elaborados em meio a debates bastante específicos, feita por meio da exclusão de referências de Viértov a outros críticos e cineastas, talvez em uma tentativa de aproximar os textos de uma escrita mais “puramente teórica” – ou, ainda, de simplesmente preservar figuras ainda ativas no cenário cinematográfico no momento da publicação. Partirei de alguns desses casos para falar sobre um ciclo de artigos desenvolvido no início dos anos 1930 em meio a uma intensa polêmica de Viértov com a redação da revista *Proletárscoe Kinó*, um grupo de textos cuja não-inclusão em *Statí. Dnevníkí. Zámisli* gera uma lacuna na seleção do volume. Começo, assim, a abordar também uma parcela dos artigos inéditos incluídos nos dois volumes da série *Iz Nasliêdia*, que por sua vez serão o principal objeto de estudo da Parte II deste trabalho.

Essa divisão em duas partes principais – a primeira, lidando com *Statí. Dnevníkí. Zámisli*; a segunda, com *Iz Nasliêdia* – é acompanhada também por uma divisão nos períodos abordados. Os capítulos da Parte I, referentes à primeira coletânea de escritos de Viértov, discutem principalmente seus escritos da década de 1920 e da primeira metade dos anos 1930, com algumas poucas exceções ao longo desse caminho. Isso acontece como um reflexo da própria seleção de Drobachenko, que privilegia este que Yuri Tsivian definiu como o período de “Sturm und Drang” do cineasta¹⁶: foram os anos de sua mais intensa atividade na imprensa e no cinema, de debates públicos acalorados e exposição de seus princípios de trabalho. O último texto que Viértov consegue publicar na imprensa foi escrito em 1940, data também do último artigo incluído em *Statí. Dnevníkí. Zámisli*; as novas edições revelam, porém, que o cineasta seguiu escrevendo mesmo após ter sua atuação cinematográfica limitada e seu espaço nos debates públicos muito reduzido. Textos justificando a importância de seus últimos projetos (realizados ou não), reflexões sobre sua trajetória e observações feitas a partir do trabalho no periódico *Nóvosti Dniá* se acumulam ao lado de mais de trinta propostas de filmes que acabaram recusadas ou simplesmente ignoradas. Assim, os capítulos da Parte II se concentram na atividade do cineasta a partir de 1938, período que reúne a maior parte dos roteiros e argumentos inéditos incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 1* e também uma parcela significativa dos mais interessantes textos inéditos publicados em *Iz Nasliêdia. Tom 2*.

Isso não quer dizer que os dois volumes da nova edição não contenham também muitos escritos da década de 1920 que haviam sido deixados de fora em *Statí. Dnevníkí*.

¹⁶ TSIVIAN, Yuri. Op. Cit, p.I.

Zámisli. Uma parte importante desses materiais, porém, foi felizmente publicada em inglês no volume *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*, organizado por Yuri Tsivian. Se de fato não esgota os textos do período, o trabalho de Tsivian amplia de maneira considerável o número de artigos dos primeiros anos de atividade do cineasta disponíveis agora fora da Rússia, realizando ainda a tarefa fundamental de contrapor a voz de Viértov à de seus contemporâneos. Assim, sabendo que não poderia pretender dar conta de todos os escritos de Viértov nos limites dessa dissertação, tive de definir um recorte, e alguns de seus textos mais famosos escritos na década de 1920, como “Nós. Variação do manifesto” ou “Kinocs. Revolução” não serão analisados em particular, ainda que os conceitos ali discutidos dêem as caras ao longo de todo o trabalho. Para ampliar o espectro da produção do cineasta comentada ao longo desse texto, preferi privilegiar os artigos e roteiros referentes a seus filmes (ou projetos não-realizados) tardios, menos conhecidos e, ainda assim, interessantes sob muitos aspectos.

Os primeiros artigos de Viértov são também os textos mais comumente comentados e analisados em ensaios sobre o cineasta, especialmente dentre aqueles publicados no Brasil. Aliás, a respeito da bibliografia brasileira hoje disponível, é preciso apontar que existem poucos trabalhos dedicados *apenas* a Viértov. As principais menções à sua obra surgem, via de regra, em ensaios mais amplos sobre o cinema, seja pelo prisma da história do cinema documentário ou dos embates das vanguardas cinematográficas. Ismail Xavier, por exemplo, aponta as proximidades de “Nós. Variação do manifesto” com o futurismo italiano em *Sétima arte: um culto moderno*¹⁷, e faz ainda importantes comentários sobre a recepção das ideias de Viértov pela revista brasileira de cinema *O FAN*, que chegou inclusive a traduzir do francês um artigo do cineasta, em 1930¹⁸. Já em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Xavier menciona Viértov principalmente em meio à discussão sobre as polêmicas entre as revistas *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique* no final da década de 1960¹⁹. Na antologia *A Experiência do Cinema*, organizada por Xavier, foram incluídos ainda quatro artigos de Viértov em tradução indireta, via francês²⁰.

¹⁷ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Ver especialmente o capítulo 2, “O Manifesto futurista de 1916 (a nova arte, a vanguarda e a nacionalidade)” (p.31-39) e as páginas 227 a 238, no capítulo 11, “A estética do testemunho: Chaplin-Club”.

¹⁸ “Dziga Vertoff e o ‘Cine-Olho’”. *O FAN*, Nº9, dez/1930, p.21-25. Comentarei brevemente essa publicação na primeira parte deste trabalho.

¹⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.146-164.

²⁰ XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.245-263. As traduções foram realizadas do francês por Marcelle Pithon.

O capítulo “A invenção de uma escritura cinematográfica” do livro *Espelho Partido*, de Silvio Da-Rin, apresenta um panorama de algumas das principais ideias de Viértov, acompanhado de citações de uma série de artigos incluídos na tradução francesa de seus escritos²¹. Henri Arraes Gervaiseau, por sua vez, realiza uma análise fílmica de algumas sequências de *A Sexta Parte do Mundo* (*Chestáia Tchást Míra*, 1926) e *Um homem com uma câmera* no capítulo “A identificação do lugar” de *O abrigo do tempo*²², também recorrendo a excertos de artigos do cineasta por meio da edição francesa – sem, no entanto, pretender esboçar uma evolução de seu pensamento teórico²³. Comentários pontuais a respeito do cineasta também aparecem em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, de Fernão Pessoa Ramos²⁴. Exceção por se tratar de um livro dedicado apenas a Viértov, o recente *Vertov: o homem e sua câmera*, organizado por Carlos Pernisa Júnior, é composto sobretudo por trabalhos escritos em torno de *Um homem com uma câmera*, incluindo ainda traduções de dois textos do cineasta, feitos a partir da edição americana *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*²⁵, e três breves artigos que buscam inserir Viértov no contexto da produção cinematográfica da década de 1920²⁶.

Lidando com os escritos do cineasta por meio de traduções indiretas²⁷, porém, todos esses trabalhos mencionados acima acabam contendo, em maior ou menor grau, certas imprecisões em relação aos principais termos criados e utilizados por Viértov. Algumas confusões quanto à sua biografia e a falta de informações mais precisas sobre o funcionamento da indústria cinematográfica soviética também parecem vir como reflexo da barreira linguística. Obviamente, de maneira alguma essas questões invalidam as análises feitas nesses diferentes trabalhos, mas às vezes surgem pequenos enganos de ordem factual ou conceitual.

O principal exemplo talvez seja a expressão “a vida de improviso”, que surge em todos os trabalhos ora como subtítulo do filme *Cine-Olho* (*Kino-Glaz: Jízn vrasplôkh*,

²¹ DA-RIN, Silvio, op. cit., p.109-132.

²² GERVAISEAU, Henri Arraes, op. cit., p.93-148.

²³ Cf. Ibidem, p.97, nota de rodapé 9.

²⁴ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p.65-67; 88-89; 95-96; 274-277, 316.

²⁵ VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ed. e introdução: Annette Michelson. Tradução: Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.

²⁶ JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.), op. cit.

²⁷ Destaco, porém, que duas traduções de textos de Viértov que realizei diretamente do original em russo já foram publicadas: a primeira, em 2013, no catálogo da 18ª edição do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade – o texto “Do *Kino-Nediêlia* a *Canção de Ninar* (Como Tudo Começou)” – e o texto “Pronunciamento em um debate (na sala de cinema Málaia Dmítrovka)”, incluído na coletânea *A Verdade de Cada Um*, organizada por Amir Labaki (São Paulo: CosacNaify, 2015, p.36-41).

1924), ora como um conceito presente nos artigos de Viértov. Em alguns casos, aliás, ele surge como um dos mais importantes conceitos-chave de sua produção, e não apenas como *um dos métodos de filmagem* utilizados por seu grupo de trabalho. No entanto, a melhor tradução para a expressão, partindo do original em russo “jíz n vrasplôkh”, não seria “a vida de improviso”, mas algo como “a vida tomada de surpresa”, ou – como utilizarei ao longo desta dissertação – “a vida tomada desprevenida”. O resultado, é verdade, parece menos eufônico. Mas ele impede uma derivação conceitual especialmente perigosa: “a vida de improviso” pode nos levar a considerar que Viértov pregava uma filmagem feita absolutamente sem planejamento algum, “improvisada”. A expressão, porém, não se refere ao trabalho do cineasta ou do cinegrafista, ou seja, à “maneira de filmar” em si, mas ao “estado da *vida* ao ser filmada”: é a *vida* que se vê, “de surpresa”, “desprevenidamente”, captada pela câmera, e não a *câmera* que opera “improvisadamente”, escolhendo ao léu fragmentos do mundo.

Essa correção é particularmente importante por conta dos “efeitos colaterais” que a palavra “improviso” pode trazer consigo. Muitos dos principais críticos soviéticos de Viértov partiam das declarações do cineasta contra o *roteiro* do filme de ficção para acusá-lo de trabalhar sem planejamento algum em seus filmes, de maneira puramente “empírica”, “improvisada”. O cineasta, porém, repete diversas vezes em seus artigos e pronunciamentos que um plano preliminar é parte fundamental de sua prática; a diferença seria que, ao contrário de um roteiro de ficção, este plano não predeterminaria todas as ações a serem registradas, mas apenas os pontos fundamentais que deveriam ser filmados e a melhor maneira de proceder em cada caso.

Isso não quer dizer que Viértov não tenha utilizado ou se referido a filmagens feitas de fato “de improviso”, “aleatórias”: elas faziam parte do arsenal de estratégias utilizadas por ele. Mas esse é o principal ponto: elas faziam *parte de um arsenal*. Mais importante, porém, é o fato da expressão “a vida tomada desprevenida” (*jíz n vrasplôkh*) aparecer apenas raramente nos escritos de Viértov de forma dissociada do título do filme *Cine-Olho: A vida tomada desprevenida* (*Kino-Glaz: Jíz n vrasplôkh*, 1924). Se a ideia dessa prática – ou seja, realizar uma tomada em que o *objeto* da filmagem não sabe previamente que vai ser filmado – de fato surge em diferentes momentos, a expressão “a vida tomada desprevenida” nunca é tomada *como um conceito norteador* da prática de Viértov.

A expressão que ocupa esse lugar em seus escritos teóricos é “Cine-Olho” (‘Kino-Glaz’), que, muito além de ser o título de um filme, é um movimento, ou seja, um grupo

de trabalhadores (cujos membros eram denominados *kinocs*²⁸) e, ao mesmo tempo, o *método de trabalho* desse grupo, englobando diferentes estratégias e frentes de realização. A chamada “vida tomada desprevenida” é, assim, apenas uma pequena parte do Cine-Olho, apenas um dos procedimentos utilizados por seus membros para realizar tomadas cinematográficas²⁹.

Cabe também fazer um breve comentário sobre outro termo usado com frequência em ensaios sobre Viértov. *Kino-Pravda* (literalmente, ‘Cine-Verdade’) era inicialmente o título do cinejornal produzido pelo cineasta e seu grupo entre os anos de 1922 e 1925. Diferentemente de “Cine-Olho”, que pouco após ser criado como conceito se tornou também título de filme, Viértov não utilizou “Kino-Pravda” como um conceito teórico durante a década de 1920. Foi apenas em meados dos anos 1930 que, olhando de maneira retrospectiva para sua obra, ele passou a utilizar o termo para auxiliar na definição de seus objetivos: “Não o Cine-Olho pelo Cine-Olho, mas a verdade através dos meios e possibilidades do Cine-Olho, ou seja, a Cine-Verdade”³⁰ (grifos do autor). No entanto, na edição *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, fonte comum da imensa maioria das traduções de artigos do cineasta até agora, este texto em que Viértov transforma “Kino-Pravda” *também* em um conceito teórico aparece datado de 1924, de modo que foi criada a impressão de que o cineasta utilizava este termo para algo além do cinejornal consideravelmente cedo em sua carreira, ainda enquanto eram produzidas novas edições de *Kino-Pravda*. Esta, como veremos, é apenas uma das muitas imprecisões do volume *Statí. Dnevnikí. Zámisli* que, ao longo dos anos, acabaram influenciando as discussões sobre os conceitos teóricos desenvolvidos por Viértov.

A respeito da tradução de termos, há ainda aqui uma última questão a ser comentada nesta introdução: o próprio sobrenome do cineasta. Normalmente grafado “Vertov”, ele não raro é pronunciado, no Brasil, com o acento recaindo sobre a segunda sílaba, “Vertóv”. Para além da maior comodidade desta pronúncia para a língua portuguesa, isso

²⁸ O termo *kinoc* (no original, *kinok*) é um neologismo criado por Viértov derivado das palavras *kinó* (cinema) e *ôko* (termo arcaico para *glaz*, “olho”). Em alguns artigos, o cineasta se refere aos membros de seu grupo de trabalho também como *kinoglázovtzi*, que poderíamos traduzir por “cine-olhistas”.

²⁹ No longo artigo programático “Cine-Olho” (‘Kino-Glaz’), publicado em 1926, a expressão *vrasplôkh* surge apenas uma única vez dissociada do título do filme, referindo-se a um dos possíveis métodos de filmagem: “Ao se filmar em condições que não permitem a realização de observações preliminares, digamos, com a câmera escondida, em filmagens de surpresa [*pri siômke vrasplôkh*], caem os dois primeiros pontos [‘montagem no momento da observação’ e ‘montagem depois da observação’] [...]” (VIÉRTOV, Dziga. “Kino-Glaz” in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.80. Na edição americana de seus artigos, *Kino-Eye*, p.72.)

³⁰ VIÉRTOV, Dziga. “Kak éto natchilós?” (‘Como isso começou?’) in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.266. O texto foi escrito entre o final de 1934 e o início de 1935.

talvez seja também um reflexo da influência da bibliografia francesa por aqui (e, bem, da filmografia também: o Groupe Dziga “Vertov” de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin). A pronúncia correta do sobrenome do cineasta soviético, porém, é “Viértov”.

Não é segredo que a grafia de nomes russos é uma velha dor de cabeça enfrentada por tradutores e editores no mundo todo. Na recente edição alemã dos diários de Viértov, por exemplo, os organizadores incluíram uma nota preliminar em que justificam o uso da grafia “Dziga Vertov” ao invés de outras formas também correntes na língua alemã (“Dsign Wertow”, “Werthof” ou “Werthoff”), afirmando tê-la escolhido tanto por uma predileção tipográfica quanto por seu uso internacional³¹. Internacionalmente, não há dúvida de que “Dziga Vertov” é a grafia mais usada. Tipograficamente, tenho de admitir que também prefiro “Vertov” a “Viértov”. Mas apesar disso, no caso brasileiro, grafar “Viértov” não apenas seria mais correto do ponto de vista das normas de transliteração utilizadas no meio acadêmico (e, cada vez mais, no mercado editorial) como também serviria para fixar por aqui a pronúncia correta desse sobrenome – importante, além de tudo, por se tratar de um pseudônimo criado pelo cineasta³².

A esse respeito, aliás, mais um esclarecimento: mesmo na Rússia há diferentes versões para a origem desse pseudônimo. Quanto a “Viértov”, não há dúvidas: ele surge a partir do verbo “vertiét”, que significa “girar”, “rodar”³³. Quanto ao primeiro nome, há divergências. Mikhail Kaufman, irmão de Viértov, afirma em uma entrevista que “Dziga” teria origem no som (‘D-z-z-z’) dos pratos de uma mesa de montagem girando³⁴; o pesquisador Liév Rochál, por sua vez, ouviu da filha do casal de escritores infantis Elena Segal e Mikhail Ilín – dois dos mais próximos amigos de Viértov – uma outra explicação. Ela afirmou que Viértov, com quem sempre brincava na infância, lhe teria contado que, quando era pequeno, era chamado por sua babá ucraniana de “dziga”, que em ucraniano

³¹ Ver *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.10.

³² Dziga Viértov é o pseudônimo de Denís Arkádievitch Kaufman. No dia a dia, ele era chamado por seus colegas cineastas de Denís Arkádievitch, maneira formal de tratamento. Havia, porém, algumas exceções: Viértov escreve que se alegrava que Maiakóvski, seu grande ídolo poético, o tratasse diretamente por “Dziga”. No entanto, Denís Arkádievitch tampouco é o nome de nascimento do cineasta, mas uma versão russificada de David Ábelevitch Kaufman criada em um contexto de violento antissemitismo na Rússia, para mascarar sua origem judaica. Viértov nasceu na cidade polonesa de Bialystok, então parte do Império Russo. Seu pai, Ábel Kaufman, era dono de uma importante livraria da cidade. Ver: MacKAY, John. “Vertov before Vertov: Jewish Life in Bialystok” in *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, p.9-12). Um formulário preenchido por Viértov em 21 de setembro de 1918, recuperado por Vladímír Maguídov em “Iz arkhíva Viértova” (Kinoviétcheskie Zapíski, Nº18, 1993, p.161-164) mostra-o ainda assinando da seguinte forma: “Viértov (Kaufman) David Ábelevitch.

³³ A criação de sobrenomes a partir de substantivos, adjetivos ou verbos é um recurso comum na literatura russa, muito presente em obras de Fiódor Dostoiévski e Anton Tchékhov, por exemplo.

³⁴ ³⁴ Cf. “Posliédnee intervú Mikhaíla Káufmana”. Kinoviédcheskie Zapíski, Nº18, 1993, p.143.

quer dizer “pião”, por ser muito irrequieto e viver correndo de lá para cá. Enfim, independentemente de qual seja a versão correta (ou, talvez, a *mais* correta), a imagem sugerida pelo nome é a mesma: Dziga Viértov está sempre em movimento.

Em *A Poética de Maiakóvski*, Boris Schnaiderman encontra uma maneira sucinta de estabelecer a diferença fundamental que vê entre os escritos teóricos do dramaturgo e poeta Bertolt Brecht e de Vladímir Maiakóvski:

A teorização de Brecht forma um conjunto admirável de reflexões que ultrapassam o mero campo da realização artística imediata e de sua fundamentação. Um ensaio como “Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade” [...] é um estudo de sabedoria humana e sabedoria política, uma reflexão sobre os problemas do intelectual que se defronta com a máquina opressora do Estado. Outros estudos seus lançam luz sobre a problemática humana do teatro, sobre a sua condição no mundo de hoje, mas a sua condição mais geral, não apenas a condição particularizada, que se relaciona com este ou aquele tema, com esta ou aquela corrente. Naturalmente, dirigiu o olhar também para o particularizado, e sua reflexão parte de uma base concreta, definida no espaço e no tempo. Mas ela sempre atinge mais longe, seu próprio objetivo é colocado mais alto.

Não é o que sucede com Maiakóvski. Sua teoria é quase sempre uma teoria do imediato, do contingente, a fundamentação de um trabalho, que se expõe para que os outros vejam como foi realizado e possam encontrar seu próprio caminho, à base desse ensinamento. Outras vezes, está ligada a polêmicas, a discussões em torno de problemas artísticos colocados pela realidade cotidiana. Note-se bem: isto não amesquinha em nada, é apenas a escolha de um campo determinado. Neste campo mais restrito, Maiakóvski tem muito a ensinar, parece sempre pronto a exibir novidades, advindas de sua atividade prodigiosa³⁵.

Se trocássemos os nomes de Brecht e Maiakóvski e algumas outras palavras-chave desta justaposição feita por Schnaiderman entre dois “tipos” de artistas-teóricos, encontraríamos uma comparação bastante adequada entre os perfis de Serguei Eisenstein e Dziga Viértov enquanto cineastas que escreveram sobre seu ofício. Eisenstein, assim como Brecht, escreveu *também* sobre a “condição particularizada” de obras suas ou de seus contemporâneos, mas não apenas: ainda que tenha o cinema como ponto de partida (ou, talvez, como ponto de chegada), ele desenvolve reflexões sobre a composição de gravuras de Giovanni Battisti Piranesi, sobre o jazz e sobre fugas de Johann Sebastian Bach, sobre a pintura de El Greco, de Picasso, sobre a prosa balzaquiana e de autores russos como Fiódor Dostoiévski, Nikolai Gógol e Liév Tolstói, sobre a poesia de Aleksándr Púchkin, sobre o teatro japonês e a arte chinesa antiga. Eisenstein pensa o

³⁵ SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.43-44.

cinema, mas o faz inserindo-o dentro de um estudo mais amplo sobre, parafraseando-o, “a estrutura das coisas”³⁶: sobre problemas gerais da cultura e da arte.

Ainda que fosse um ávido leitor de poesia e, segundo relatos de seus contemporâneos, um pianista de considerável habilidade com um ouvido notável, Viértov não dedicou ensaios a Aleksándr Scriábin, seu compositor favorito, nem ao poeta Walt Whitman, de quem sabia versos de cor. Sobre o escritor Mikhail Príchvin, cujo método de trabalho chegaria a considerar o mais próximo de seu próprio, encontramos apenas algumas linhas em seus diários. Seus poucos textos sobre Maiakóvski – seu favorito dentre os poetas – são, antes de mais nada, relatos entusiasmados sobre os breves encontros que teve com o ídolo. Assim como o “poeta da revolução”, Viértov raramente se afasta de maneira radical de algum problema prático concreto, seja ele a defesa de um projeto de filme, a exposição de seus métodos de montagem ou sugestões de melhorias na organização dos estúdios do país. Mesmo sua pouco conhecida poesia, após um primeiro ciclo fortemente influenciado pelo movimento futurista (onde encontramos ecos de Maiakóvski, mas também de Velimír Khliébnikov, Aleksiêi Krutchiônikh e outros), irá tratar de temas e situações intimamente relacionadas a seu cotidiano como realizador cinematográfico. E assim como Maiakóvski escreveu seu “Como Fazer Versos?” (1926)³⁷, Viértov traçou os fundamentos de sua prática em artigos programáticos como “Kinocs. Revolução” (1923) e “Cine-Olho” (1926), compartilhou suas experiências em textos como “[O que é o Cine-Olho]” (1929), “*Entusiasmo* (algumas notas do autor)” (1930), “Como nós fizemos um filme sobre Lênin” (1934) e em diversas falas preparadas para debates sobre sua obra, deixando ainda apontadas em seus textos tardios suas convicções sobre novos possíveis métodos de trabalho e caminhos para o cinema documentário.

Como diz Schnaiderman a respeito de Maiakóvski, isso de fato “não amesquinha em nada, é apenas a escolha de um campo determinado”: as ideias desenvolvidas por Viértov sobre a prática documentária (ou ‘não-atuada’, como ele a chamava) encontram reverberação até os dias de hoje e, como ele havia previsto, ultrapassam a esfera do cinema, fazendo hoje parte também do campo radiofônico, televisivo e até mesmo da produção baseada na internet, com compartilhamentos e intercâmbios de imagens e vídeos unindo realizadores ao redor do mundo. Dito isto, uma parcela dos artigos e roteiros que

³⁶ EISENSTEIN, Serguei; KLEIMAN, Naum (org.). “O stroiêni veschiêi” in *Neravnadúchnaia prirôda. Tom 2. O Stroiêni veschiêi. (A natureza não-indiferente. Volume 2. Sobre a estrutura das coisas)*. Moscou: Muziêi Kinó, Eisenstein-Tsentr, 2006, p.14-45. Uma primeira versão deste artigo foi publicada em *A Forma do Filme* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002), p.141-162.

³⁷ Traduzido para o português por Boris Schnaiderman, Op. Cit., p.195-238.

escolhi discutir neste trabalho foi selecionada justamente para ampliar o “campo determinado” comumente associado à teoria e prática de Viértov, mostrando que o cineasta deu prosseguimento a suas reflexões mesmo nos anos em que as possibilidades de concretização de seus planos minguavam cada vez mais.

Hoje, a trajetória de Viértov é vista sobretudo como uma narrativa de um artista a frente de seu tempo, incompreendido, intransigente na defesa de seus métodos de trabalho e por isso mesmo progressivamente silenciado pela burocracia soviética. E dificilmente poderíamos discordar desse ponto de vista: nos capítulos seguintes, veremos alguns dos inúmeros entraves impostos à sua atuação por diferentes instâncias da estrutura de poder do cinema da URSS em pontos variados de sua carreira. Mas veremos também outro lado dessa trajetória: o desejo de Viértov de conseguir *se integrar*, de ser novamente aceito pelo “sistema” e reaver, assim, o direito de filmar que, mesmo nunca lhe tendo sido negado oficialmente, parecia cada vez mais distante. A análise de seus artigos, diários, roteiros e projetos não-realizados, especialmente aqueles escritos a partir da segunda metade da década de 1930, revela como o cineasta tentou constantemente se adaptar às novas circunstâncias do meio cinematográfico e do país como um todo.

Em determinados momentos, este processo exige que nos confrontemos com documentos e ideias até hoje pouco confortáveis (‘Então Viértov de fato quis fazer um ensaio cinematográfico sobre Stálin, no auge dos anos do Grande Terror?’) que, no entanto, temos de tentar interpretar. Na maior parte do tempo, porém, o que encontramos são as instigantes e variadas estratégias utilizadas pelo cineasta para tentar se manter fiel a seus princípios mesmo ao fazer concessões às exigências oficiais. Assim, nos três capítulos que compõem a segunda parte deste trabalho serão analisados alguns momentos de sua carreira poucos conhecidos e ainda consideravelmente pouco estudados mesmo no âmbito internacional, como sua passagem pelo então recém-criado estúdio de filmes infantis Soiuzdetfilm, seu período no Cazaquistão durante a Segunda Guerra Mundial e a última década de sua vida, durante a qual sua atuação prática foi restrita à direção de edições do cinejornal *Nôvosti Dniá* (‘Notícias do Dia’). Nesse processo, abordarei de forma mais detida algumas sequências de alguns filmes do cineasta de mais difícil acesso, como *Três Heroínas* (*Tri Gueroíni*, 1939) e *O juramento dos jovens* (*Kliátva molodíkh*, 1944).

Este trabalho nunca foi pensado como uma biografia de Viértov, mas foi inevitável pontuar a trajetória de seus escritos com sua trajetória de vida, especialmente nessa segunda parte da dissertação. Muitas das transformações pelas quais passam seus projetos

a partir de 1937 exigem que tracemos os deslocamentos de Viértov por diferentes estúdios – dedicados a diferentes tipos de cinema - e as circunstâncias de seu trabalho em cada um deles para que possamos compreender os motivos que o levam a remodelar ideias antigas ou encontrar campos de trabalho totalmente novos. Da mesma forma, se os escritos de Viértov sempre foram consideravelmente autocentrados e pontuados por reflexões autobiográficas, essa tendência se acentua a partir da década de 1940, com uma abundância de referências ora cifradas, ora explícitas a acontecimentos de sua vida pessoal e profissional – duas esferas, aliás, por vezes indissociáveis. Isso se reflete também no fato de ser necessário recorrer com considerável frequência, na Parte II, aos diários de Viértov publicados tanto em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* quanto em *Tagebücher/Arbeitshefte*, edição alemã de seus escritos pessoais.

Por meio das idas e vindas de Viértov e de seus conflitos com conselhos artísticos, comitês e diretorias, espero também ao menos esboçar um retrato do funcionamento da indústria cinematográfica soviética neste período. No Brasil, são poucos os trabalhos que se afastam de uma análise estritamente fílmica da obra de cineastas como Viértov, Eisenstein ou Vsiêvolod Pudóvkin para discutir também os caminhos práticos percorridos por eles para conseguir concretizar seus planos. No caso de Viértov, que teve de enfrentar profundas resistências para produzir alguns de seus filmes hoje mais famosos e cuja imensa maioria dos projetos tardios não ultrapassou nem as primeiras instâncias decisórias, as peregrinações pelos meandros dos estúdios ganham uma importância especial. Espero também que as menções, ainda que breves, a algumas figuras da cinematografia soviética menos conhecidas por aqui (Serguei Iutkiêvitch, Esfir Chub, Román Karmén, Mikhail Romm, mesmo Liév Kulechóv enquanto realizador, e não apenas inventor do ‘efeito Kulechóv’) possam ampliar um pouco o panorama da produção soviética que costumamos debater.

Por fim, a terceira parte deste trabalho reúne traduções feitas por mim de catorze textos de Viértov. De natureza variada – argumentos, roteiros literários, pronunciamentos, artigos -, todos esses materiais são parte fundamental das discussões que se desenrolam nas partes I e II, aparecendo citados ao longo do texto principal. O acesso à íntegra destes documentos, porém, assim como sua leitura paralela às suas menções nos capítulos anteriores, me pareceu importante para o enriquecimento dos pontos levantados pela dissertação. Justamente para facilitar essa leitura paralela, esses materiais foram incluídos, acompanhados da Parte IV e do Apêndice, em um volume superado (Volume II). Com exceção de dois materiais, a fonte utilizada para todas as traduções foram os dois volumes

da edição *Iz Nasliêdia*. As exceções são textos inéditos que encontrei nos dois acervos que visitei para complementar essa pesquisa: um esboço do regulamento da organização Cine-Olho, feito em 1924 e preservado no Österreichische Filmmuseum, em Viena, e um curto artigo de Viértov sobre seu último longa, *É para você, front! (Tebiê, front!, 1942*, co-dirigido com Elizaviêta Svílova), preservado no fundo do cineasta no RGALI, em Moscou.

Em março de 2016, passei duas semanas pesquisando a Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, onde pude encontrar alguns documentos ainda inéditos que não estão depositados no fundo de Viértov no RGALI e ter acesso a cópias de alguns de seus filmes inexistentes em acervos no Brasil, em coleções internacionais de DVDs ou mesmo *online*³⁸. Depois, durante todo o mês de abril de 2016, realizei uma pesquisa no fundo de Viértov no RGALI, em Moscou, que já havia sido visitado brevemente por mim em junho de 2014. Nesta segunda visita, busquei sobretudo documentos complementares aos textos incluídos nos dois volumes da edição *Iz Nasliêdia*: cartas a autoridades, folhas de montagem de seus filmes, artigos ainda inéditos, diários e poemas, além de materiais de natureza variada ligados ao período de seu “redescobrimento” póstumo na URSS. Na Biblioteca de Arte Cinematográfica S. M. Eisenstein (*Bibliotéka Kinoiskússtva im. S. M. Eizenchtêina*), também em Moscou, consultei principalmente o acervo de *Iskússtvo Kinó* e *Kinoviédlicheskie Zapíski*, periódicos que publicaram importantes trabalhos sobre a obra de Viértov.

Ainda em Moscou, a fim de obter informações tanto sobre o histórico de pesquisas e publicações sobre Viértov na Rússia quanto sobre acontecimentos mais recentes em torno de sua obra, realizei entrevistas com Naum Kleiman, ex-diretor do Museu do Cinema de Moscou e co-fundador do Centro Eisenstein de Pesquisas da Cultura Cinematográfica, grupo responsável pela edição da revista *Kinoviédlicheskie Zapíski* e pelo selo editorial que inclui, dentre outros títulos, cinco volumes de escritos do cineasta Serguei Eisenstein (editados entre 2000 e 2006) e os dois tomos *Iz Nasliêdia* de textos de Viértov; com Víktor Listóv, historiador do cinema soviético, importante pesquisador da obra de Viértov ativo desde a década de 1960 e autor de um dos prefácios do volume *Iz Nasliêdia. Tom 1*; com Aleksánder Deriábin, um dos maiores especialistas na obra de Viértov em atividade

³⁸ No Österreichische Filmmuseum, assisti a *Kino-Pravda Nº14* (dir. Dziga Viértov, 1922), *Três Heroínas (Tri Gueroíni*, dir. Dziga Viértov e Elizaviêta Svílova, 1938), *É para você, front! (Tebiê, front!*, dir. Dziga Viértov e Elizaviêta Svílova, 1942) e *O juramento dos jovens (Kliátva Molodíkh*, dir. Dziga Viértov e Elizaviêta Svílova, 1944).

hoje, organizador de *Iz Nasliêdia. Tom 1*; e com Dária Krujkôva, organizadora de *Iz Nasliêdia. Tom 2*.

Os materiais reunidos no Volume 2 buscam facilitar um pouco a navegação de outros pesquisadores pelas principais edições dos textos de Viértov: a Parte IV deste trabalho consiste na comparação entre os materiais em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e *Iz Nasliêdia*, com os trechos excluídos ou modificados na primeira coletânea destacados e traduzidos a partir da segunda; o Apêndice traz uma identificação preliminar das passagens dos diários de Viértov incluídas em *Tagebücher/Arbeitshefte* que não haviam sido incluídas na edição desses escritos pessoais na Rússia.

Espero, enfim, que as páginas a seguir possam contribuir para ampliar o acesso aos escritos de Viértov por aqui e apresentar ao menos algumas das etapas menos conhecidas de sua trajetória.

Parte I.

Voltando a Viértov:

A revalorização póstuma do cineasta na URSS e a edição de 1966 de seus escritos (*Statí. Dnevnikí. Zámisli*, organizado por Serguei Drobachenko)

Nesta primeira parte do trabalho, iremos abordar a primeira onda de interesse por Dziga Viértov a se desenrolar na União Soviética pouco após a morte do cineasta, em 1954. No primeiro capítulo, serão apresentadas e discutidas as principais publicações e eventos ocorridos em torno de sua obra entre 1957 – ano do primeiro sinal mais contumaz de sua “reabilitação” – e 1967, quando sua reputação como um grande poeta do cinema não-ficcional, com muito a ensinar às novas gerações de realizadores, já está consolidada. Neste processo, serão destacados também os limites deste resgate de Viértov e a maneira pela qual sua figura foi de certa forma moldada de modo a atender aos interesses da cinematografia então dominante.

No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre o volume *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, primeira coletânea de textos de Dziga Viértov a ser lançada na União Soviética, discutindo tanto seu imenso legado quanto suas imprecisões e deficiências. Assim, vamos analisar os cortes e alterações realizadas pelo editor Serguei Drobachenko nos textos ali incluídos, buscando interpretar os motivos que podem ter levado a elas e quais os possíveis resultados dessas modificações no corpo total de textos.

Capítulo 1.

1957-1967: Dziga Viértov redescoberto

Publicado em 1966 pela editora Iskústvo, o volume *Dziga Viértov. Statí. Dnevníkí. Zámisli.*¹ ('Dziga Viértov. Artigos. Diários. Projetos.'), organizado por Serguei Drobachenko, foi a primeira coletânea de textos de Viértov a ser lançada na União Soviética. Mais do que um evento isolado, porém, o livro representa um dos pontos culminantes de um longo processo de resgate da figura de Viértov, falecido em 1954, tanto na União Soviética quanto no resto do mundo.

Viértov passara os últimos dez anos de sua vida trabalhando no cinejornal *Nóvosti Dniá* ('Notícias do Dia'). Antes disso, o último filme que realiza é *O juramento dos jovens* (*Kliátva molodíkh*), em 1944, uma produção de meia hora encomendada pelo Estúdio Central de Filmes Documentários (*Tsentrálnaia Stúdia Dokumentálnikh Fílmov* – daqui em diante, TsSDF) em homenagem aos vinte e cinco anos da juventude comunista. A ideia inicial do filme não havia partido de Viértov, mas fora simplesmente aceita por ele em meio à extensa série de projetos pessoais que, enviados por ele ao estúdio, acabaram rejeitados ou simplesmente ignorados. Sua participação direta na imprensa cessara ainda mais cedo: o último artigo que Viértov publica em vida é "Da história das atualidades cinematográficas" ('Iz istóri kinokhrôniki'), no jornal *Kinó*, em maio de 1940². No entanto, para além de sua limitada atividade cinematográfica, Viértov manteria uma intensa atividade de escrita: além de seus constantes diários pessoais e poemas, ao longo desta década e da seguinte Viértov escreveria ainda mais alguns artigos (tanto retrospectivos quanto 'prospectivos') que permaneceriam inéditos, e ocasionalmente prepararia textos para alguns debates sobre sua obra e sobre questões ligadas ao cinema documentário.

Em março de 1949, porém, Viértov seria ainda duramente atacado por seu "formalismo" em uma reunião aberta no Estúdio Central de Filmes Documentários organizada "por ocasião da luta contra o cosmopolitismo burguês"³, caracterizada por Liév

¹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevníkí. Zámisli.* Organizado por Serguei Drobachenko. Moscou: Iskústvo, 1966.

² A versão integral deste artigo pode ser encontrada em *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia* com o título de "Ot Kino-Nediêli k Kolibiêlnoi (Kak vsiô natchilós)" ["Do Kino-Nediêlia a Canção de ninar (Como tudo começou)"], p.320. Este texto foi traduzido por mim e incluído no catálogo do 18º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, em ocasião da retrospectiva dos filmes de Viértov organizada pelo festival em abril de 2013.

³ VIÉRTOV, Dziga. *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia.* Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p. 576.

Rochál – autor de um importante ensaio sobre Viértov publicado em 1982, mistura de biografia e análise da trajetória criativa do cineasta ⁴ – como "uma bruta e consideravelmente aberta campanha antisemita"⁵. Em resposta aos ataques diretos que lhe foram dirigidos, Viértov fez um pronunciamento a respeito de seus "pecados de juventude", "reconhecendo" muitos erros cometidos ao longo de toda sua carreira, indicando momentos em que "paixões formalistas" o teriam desviado de seu "caminho principal" e fazendo um apelo ao coletivo para que lhe permitissem uma vez mais "provar através de seu trabalho" que ele já teria erradicado "os últimos vestígios de quaisquer buscas formalistas"⁶. Antes mesmo de conseguir terminar sua fala, porém, o cineasta se sentiu mal e teve de ser retirado às pressas do local⁷. Durante os anos seguintes, ele continuou o trabalho protocolar em *Nôvosti Dniá*, seguiu escrevendo poemas e diários e, em março 1952, fez aquela que provavelmente foi sua última fala pública: um pronunciamento em uma conferência de cinegrafistas de cinejornais para a qual escreveu diversas variações de um artigo a respeito da importância da existência de um roteiro preliminar para a filmagem de reportagens para periódicos, resultado de seus últimos anos trabalhando exclusivamente em *Nôvosti Dniá*. Viértov morreria em 12 de fevereiro de 1954, pouco menos de um ano depois do fim de uma era: onze meses antes, em 5 de março de 1953, morria Iósif Stálin.

Rochál escreveu que "a data da morte de Viértov se tornou a data de sua imortalidade"⁸. Segundo ele, o resgate do cineasta não se tratou apenas de um tributo ao artista recém-falecido, mas foi um fenômeno inserido em um período de muitas mudanças no contexto do cinema e particularmente do cinema documentário, que jogariam uma nova luz tanto sobre aquilo que Viértov realizara em filme nas décadas de 1920 e 1930 quanto sobre aquilo que ele não pôde concretizar, mas que deixara apontado em escritos de diferentes épocas.

Justamente na passagem dos anos cinquenta para os anos sessenta, uma nova geração chegou ao cinema documentário soviético. Ao lado de mestres experientes (R. Karmén, R. Grigóriev, S. Iutkiêvitch, L. Krísti, A. Medviédkin, M. Romm), jovens artistas buscam caminhos em direção ao mundo interior de seus heróis, descobrindo nessas intimidades os mais importantes processos da vida da sociedade. Em suas pesquisas, eles se apóiam na experiência revolucionária e inovadora dos anos vinte e trinta, e acima de tudo na experiência

⁴ ROCHÁL, Liév. *Dziga Viértov*. Moscou: Iskústvo, 1982.

⁵ ROCHÁL apud TSÍMBAL, Evguiêni. *Velíkie Brátia* in: *Michpokha*, Nº26. Acessado via: <http://mishpoha.org/n26/26a20.php> (Último acesso: 15/08/2016)

⁶ VIÉRTOV, Dziga. "Otkrítoe Partínoe Sobránie. Vistup[liênie] Viértova 15 Marta 1949 g." in *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*, p. 377-379. Tradução minha. Todas as traduções seguintes de trechos originalmente em russo foram realizadas por mim.

⁷ ROCHÁL apud TSÍMBAL, op. cit.

⁸ ROCHÁL, Liév. *Dziga Viértov*, p. 259.

de Viértov. Muitos filmes realizados pelos estúdios de Moscou, Leningrado, Riga, Frunze, Minsk, Kichiniôv, Vilnius, Tbilisi, Erevan, Svierdlóvsk, Khabarôvsk e Kúibichev refletiram mudanças fundamentais ligadas a uma nova compreensão das principais tradições da arte cinematográfica nascidas a partir da Revolução de Outubro.⁹

Poderíamos expandir o comentário de Rochál para além do cinema documentário e do próprio cinema como um todo para inserir o resgate de Viértov no contexto cultural mais amplo do período chamado de Degelo, momento de profundas transformações por toda a União Soviética não apenas no plano político – cujo evento mais paradigmático é o famoso “discurso secreto” de Nikita Khruschiôv no XX Congresso do Partido Comunista, em 25 de fevereiro de 1956, em que foram denunciados o “culto à personalidade” de Stálin e os crimes perpetuados pelo regime durante seu tempo à frente do país –, mas também no plano simbólico e na vida cotidiana dos cidadãos da URSS¹⁰.

Em *Machíni Zachumiêvchego Vrêmeni* (‘Máquinas de um tempo que se fez barulhento’)¹¹, ensaio que analisa como a idéia de *montagem* ressurgiu em diferentes momentos e em variadas formas ao longo da história da cultura soviética, Iliá Kukúlin comenta certos traços comuns a acontecimentos simultâneos na sociedade soviética durante os primeiros anos do Degelo, destacando uma preocupação já apontada por Rochál:

No lugar de gigantescas construções arquitetônicas, vieram os prédios pré-fabricados – os *khruschiôvki* com apartamentos paupérrimos, mas individuais: a construção dos *piatietájniki*¹² das periferias de Moscou e de outras cidades começou em 1955. Pouco antes, em 1954, durante as preparações para o segundo congresso dos escritores soviéticos e durante o próprio congresso, os literatos tentaram reabilitar a poesia lírica – gênero que representava, naquele momento, talvez a única possibilidade de exposição das ideias e sentimentos do indivíduo. A lírica, os *khruschiôvki*, os romances “do degelo” e os filmes – incluindo também o romance de Iliá Ehrenburg que deu o nome a este período histórico – [...] foram apreendidos como diferentes partes de um único processo: o deslocamento do indivíduo, da pessoa em particular, para o centro das atenções do governo e da sociedade¹³.

Kukúlin aponta ainda que “simultaneamente à mudança de rumo da cultura em direção à ‘sinceridade’, à ‘verdade’, à recusa declarada de temas predeterminados [...]

⁹ Idem.

¹⁰ A respeito das diferentes transformações políticas e sociais que marcam o período do Degelo, ver: GILBURD, Eleonory; KOZLOV, Denis (orgs.). *The Thaw: Soviet Society and Culture During the 1950s and 1960s*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2013.

¹¹ KUKÚLIN, Iliá. *Machíni Zachumiêvchego Vrêmeni: Kak soviétski montáj stal miétodom neofitsiálnoi kultúri* (‘Máquinas de um tempo que se fez barulhento: como a montagem soviética se tornou um método da cultura não-oficial’). Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozrênie, 2015.

¹² *Piatietájnki*, de “piát etajêi” – “cinco andares” – e *khruschiôvki* são como são conhecidos os prédios padronizados do plano de construção em massa de moradias implementado por Khruschiôv neste período.

¹³ KUKÚLIN, Iliá, op. cit., p.272-273.

fortaleceu-se o interesse pelos métodos estéticos dos anos 1920, incluindo a montagem”¹⁴. De fato, o processo de resgate de Viértov pode ser visto como contido nessas duas “facetas” das transformações então em curso: por um lado, a busca pela “sinceridade” e “verdade” – traduzida, em termos da obra do cineasta, em sua busca pela “cine-verdade” – e, por outro, o resgate de experiências estéticas da década de 1920. É interessante notar, porém, que a volta a Viértov não se deu inicialmente a partir de novas exhibições públicas de seus filmes, mas com a publicação tanto em materiais acadêmicos quanto na imprensa soviética de parte de seus escritos inéditos, especialmente na revista mensal *Iskússtvo Kinó* ('A arte do cinema'), em um processo que de certa maneira "preparou o terreno" para a organização da coletânea organizada por Serguei Drobachenko¹⁵.

A primeira dessas publicações – e, como sugere um dos principais pesquisadores da obra de Viértov em atividade hoje, Aleksándr Deriábin, o primeiro sinal mais contumaz da “reabilitação” de Viértov¹⁶ – aconteceu em 1957, na edição Nº4 de *Iskússtvo Kinó*. Esta edição se inicia com um artigo-debate intitulado “Sobre a arte da publicística cinematográfica (‘O masterstvié kinopublitsístiki’), a respeito da nova geração de documentaristas soviéticos mencionada por Rochál. No texto, cineastas, críticos e representantes do TsSDF levantam uma série de questões referentes à produção do ano corrente, criticando, por exemplo, um suposto "tratamento superficial dos fatos" e, de maneira geral, a qualidade da montagem dos filmes. S. Ziênin, redator principal do estúdio, afirma que “[...] nós perdemos muito daquilo que sabiam fazer nossos mestres de anos passados. Por isso muitos filmes – até aqueles que nós consideramos exitosos – são arrastados, sem dinamismo, desprovidos de ritmo. Muitos documentários lembram relatórios protocolares, por demais distantes de uma autêntica arte”¹⁷.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Para a identificação destes materiais publicados na imprensa, baseio-me principalmente em dois levantamentos: a extensa cronologia das publicações de Viértov (e de materiais relacionados a ele) organizada por Seth Feldman em *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources* (Boston: G.K. Hall&CO., 1979) e a tabela com a relação de publicações originais na imprensa dos textos incluídos em *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 2: Statí i Vistupliénia*, organizada por Dária Krujkôva. Contribuiu enormemente também para a identificação de materiais publicados sobre Viértov na imprensa soviética a pesquisa que realizei no acervo do Österreichische Filmmuseum, em Viena, em março de 2016, e no RGALI, o Arquivo do Estado Russo de Literatura e Arte e na Biblioteca de Arte Cinematográfica S. M. Eisenstein, em Moscou, em abril de 2016.

¹⁶ Cf. DERIÁBIN, Aleksandr. “Vvedênie v dramáturguiu ego jízni” in *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 1: Dramaturguitcheskíe Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, nota de rodapé nº3, p.26. Coloco “reabilitação” entre aspas porque, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, Viértov não chegou a ser oficialmente perseguido pelo regime.

¹⁷ O masterstvié kinopublitsístiki [‘Sobre a arte da publicística cinematográfica’]. *Iskússtvo Kinó*, Nº4, 1957, p.2.

Como uma possível solução para esses defeitos, Viértov é invocado como um "poeta do cinema documentário" que possuía um olhar próprio sobre a realidade e um "elevado *pathos* revolucionário"¹⁸, características supostamente em falta na produção de então, sendo destacada ainda a "incessante batalha" do cineasta por mais espaço para os documentários nas salas de cinema. Complementando essa busca por formas de renovação da linguagem do cinema, esta mesma edição da revista publicou uma longa seção intitulada "Dos cadernos de trabalho de Dziga Viértov" ('Iz rabótchikh tetrádiei Dzigi Viértova'), reunindo textos de diversas naturezas do diretor, escritos em diferentes momentos de sua vida. Significativamente, todos os materiais eram inéditos até esta publicação e, com exceção de algumas entradas de diário e de um artigo sobre o roteiro no cinema documentário, todos seriam posteriormente incluídos na coletânea organizada por Serguei Drobachenko¹⁹.

O texto escrito pelo corpo editorial para acompanhar a seleção de artigos é especialmente interessante pelas informações que nos traz a respeito da situação em que se encontravam os manuscritos de Viértov:

Linhas inarrefecíveis

Nós estamos no apartamento de Denís Arkádievitch Viértov, na Bolcháia Políanka. Graças aos cuidados da fiel companheira do falecido diretor, E. I. Svílova, aqui estão reunidos e preservados em perfeita ordem os cadernos de trabalho e muitos outros materiais nos quais

¹⁸ Ibidem, p.7-8.

¹⁹ A lista completa de textos publicados nesta edição – *Iskústvo Kinó*, N°4, 1957 – é:

I. "Kak éto natchilós?" ['Como isso começou?'], texto de 1934 republicado em *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*, p. 265-266. Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.73-75, há uma primeira versão deste artigo publicada como "Rojdênie Kino-Gláza" ['O Nascimento do Cine-Olho'], mas incorretamente datada como um texto de 1924;

II. "Piérvie Mísli" ['Primeiros pensamentos'], um curto fragmento, do qual não identificamos a republicação nem em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, nem em *Statí...*, em que Viértov relembra o momento em que pela primeira vez lhe ocorreu a ideia de "kino-glaz" ('cine-olho');

III. "Ázbuka kinó" ['Abecedário do cinema'], republicado na seção de diários de *Statí...*, p. 177;

IV. "Moe otnochênie" ['Minha relação']: entrada de diário de 16 abril de 1934, republicada em *Statí...*, p.177.

V. "Tri piêśni o Liênine" ['Três Cantos sobre Lênin'], parcialmente republicado como entrada de diário em *Statí...*, p.188;

VI. "O Maiakóvskom" ['Sobre Maiakóvski'], republicado como entrada de diário em *Statí...*, p.182-183;

VII. "Esche o Maiakóvskom" ['Ainda sobre Maiakóvski'], republicado como entrada de diário, acrescido de alguns parágrafos ao final, em *Statí...*, p.184-186;

VIII. "O stsenári dliá dokumentálnogo fílma" ['Sobre o roteiro para documentário'], republicado em uma versão consideravelmente mais longa em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p. 479-482, como "Osnovnôe Zvenó" ['O ponto fundamental']. Trata-se de um dos artigos escritos por Viértov em preparação para a Conferência de Cinegrafistas de Periódicos de março de 1952;

IX. "Proischêstvie" ['Incidente']: republicado como entrada de diário em *Statí...*, p.197-198;

X. "Fílmí o jênschine" ['Filmes sobre a mulher']: republicado como entrada de diário em *Statí...*, p.200;

XI. "Galerêia kinoportriétov" ['Galeria de cine-retratos']: republicado em *Statí...*, p. 303 e em *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópiti*, p.449;

XII. "Málenkaia Ánia (kinoportret)" ['Pequena Ánia (cine-retrato)']: republicado em *Statí...*, p.303 e em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.454.

estão guardadas buscas criativas, projetos e pensamentos do notável mestre do documentário poético.

Não é necessário esperar por alguma data biográfica comemorativa para nos voltarmos à herança manuscrita do poeta-diretor; é preciso que lembremos com mais frequência daquilo que Dziga Viértov fez na cinematografia soviética e de seus sonhos não-realizados.

Felizmente, Dziga Viértov escreveu muito detalhadamente sobre eles em seus cadernos.

Cada um deles registra a vida espiritual do artista-patriota soviético. São cadernos-diários: através deles é possível reconstituir também circunstâncias da vida, todas as etapas de trabalho e também a história do amadurecimento da maestria do diretor que trilhou novos caminhos na arte do cinema documentário.

A cada linha surgem pensamentos sobre a causa a que ele se dedicou integralmente. Por isso, uma anotação em um diário se transforma ora em rascunho de um polêmico artigo, ora em requerimento para um novo filme, ora em pesquisa do folclore musical, ora em projeto de organização de um laboratório – com desenhos, esquemas, planos.

Mas, com ainda maior frequência, as páginas desses gordos cadernos com capas pretas de calicô são preenchidas por reflexões emocionadas sobre a maravilhosa juventude do país Soviético. Dziga Viértov foi um poeta apaixonado por nossa vida.

[...]

Aí estão elas: folhas escritas durante horas de busca pela imagem poética.

Aqui estão publicadas algumas páginas dos cadernos de Viértov. Os fragmentos se referem a diferentes anos, e nem todos puderam ser precisamente datados.

[...] Muitos projetos não puderam ser realizados por Dziga Viértov, de modo que seu arquivo de trabalho se torna ainda mais interessante para nós. Ele deve se tornar acessível a nossos cineastas – e então diante deles surgirá, em toda sua envergadura, o cine-poeta que desperta um sentimento de orgulho pela arte socialista que deu a luz e que sempre dará a luz a artistas inspirados.²⁰

Já neste trecho reproduzido aqui fica clara a tônica do resgate de Viértov: no lugar de um formalista irreformável, surge um cine-poeta preocupado acima de tudo com a realidade soviética, cujo objetivo final sempre teria sido "tornar poético o cinema documentário"²¹. Acompanhando a publicação de dois textos de Viértov a respeito de seu amor pela obra do poeta Vladímir Maiakóvski, o artigo do corpo editorial enfatiza o paralelo entre os dois artistas, ressaltando que ambos teriam sabido abandonar, ainda em vida, certos extremismos de seus "períodos imaturos": no caso do poeta das letras, a "plataforma LEFista da 'literatura do fato'"²²; no caso do poeta da película, a recusa radical do "cinema atuado"²³. É seguindo esta linha de raciocínio que *Três Cantos Sobre Lênin*

²⁰ *Iskússtvo Kinó* N°4, 1957, p.112-117.

²¹ *Ibidem*, p.113.

²² *Ibidem*, p.114.

²³ No original, "igrovôe kinó". Em seus escritos da primeira metade da década de 1920, Viértov opõe o cinema de atualidades ao cinema ficcional – designado normalmente, em russo, por uma expressão que significa literalmente "cinema artístico" (*khudôjestvennaia kinematográfia*), convenção que gerou intensos debates desde os primórdios da cinematografia russa. Aos poucos, o cineasta começa a utilizar outras expressões para se referir aos "dois campos" cinematográficos, ora utilizando "cinematografia não-teatral" (*neteatrálnaia kinematográfia*, in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.60), ora "cinematografia não-ficcional" (ou 'não-artística': *nekhudôjestvennaia kinematográfia*, in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.103). Salvo engano, a primeira vez que surge a expressão "filme atuado" (*igrováia filma* – durante a década de 1920, "filme" ainda podia ser um substantivo feminino em russo), ainda utilizada entre aspas, é no artigo "Fábrica de fatos", escrito em 1926 e publicado no jornal *Pravda* (*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.115-117), onde Viértov apresenta a seguinte definição: "filme atuado = 'filme com atores'". A expressão, que se cristalizaria em seus escritos nos anos seguintes, se refere a algo mais amplo do que *somente* o

(*Tri Pêsní o Lénine*, 1934) surge aqui como o principal exemplo deste "Viértov amadurecido" especialmente valorizado pela revista – para além do fato de se tratar de um filme que, por sua própria temática, se encontra em um “território mais seguro” do que outras produções de Viértov. Ainda que neste texto não haja nenhum ataque mais explícito a filmes como *Um homem com uma câmera* (*Tcheloviék s kinoappáratom*, 1929) ou *O décimo primeiro ano* (*Odínnadtsati*, 1927), o corpo editorial julga necessário fazer certas ressalvas em relação aos filmes anteriores a esse “período de maturidade” do cineasta, sugerindo que Viértov “às vezes [...] superestimou a importância da técnica cinematográfica” ou que “nem sempre escolheu os meios artísticos corretos”²⁴.

Correspondendo a essa preferência por um “Viértov amadurecido”, os materiais selecionados para publicação na revista foram escritos, justamente, a partir do meio da década de 1930, sendo que ao menos um deles – cujo título atribuído pela edição foi “Sobre o roteiro para documentários” (‘O stsenári díá dokumentálnogo fílmá’) – foi escrito em 1952, apenas cinco anos antes desta sua primeira publicação. Além do ineditismo comum a todos os textos, poderíamos supor que este artigo em especial talvez tenha sido escolhido para publicação precisamente pela abertura explícita ao diálogo com uma nova geração de documentaristas que o próprio Viértov sugere:

Entrou em ação uma nova geração de rapazes e moças na flor da idade, fortes, ardentes e talentosos.

Entre eles há muitos roteiristas.

Por que eles não ajudariam nossos jovens cinegrafistas?

Por que eles – vigorosos, agitados – não acenderiam a chama da inspiração em nossos velhos especialistas?

(...)

Por que eles não se concentram neste ponto fundamental, se ele realmente for fundamental?

Não é possível que precisamente à juventude caiba o direito de dar os primeiros passos nesta direção?²⁵

Dentre os materiais publicados, há também o roteiro literário do cine-retrato *Pequena Ánia* (*Málenkaia Ánia*) e uma descrição geral de como seria a *Galeria de cine-retratos*

jogo de atores, englobando também outros aspectos do cinema ficcional (como roteiro, encenação, etc.), em oposição ao “cinema não-atuado” (*neigrovôe kinó*). Assim, não seria totalmente incorreto traduzir ambas as expressões como *cinema encenado* e *cinema não-encenado*, e é assim que os termos surgem na edição brasileira de *Eisenstein e o construtivismo russo*, de François Albera. (CosacNaify, 2002, p.218-219). Mas uma vez que o próprio Viértov nos fornece uma definição precisa que liga o termo à presença de *atores* no filme, preferi utilizar aqui *cinema atuado* e *cinema não-atuado*.

²⁴ Ibidem, p.115. É curioso notar como, para os editores, este “período de maturidade” do cineasta provavelmente se resumiria ao próprio *Três Cantos Sobre Lénin*, uma vez que há apenas uma breve menção a *Entusiasmo: A Sinfonia de Donbass* (*Entuziazm: Simfônia Donbassa*, 1930) e nada é dito a respeito de filmes posteriores como *Canção de Ninar* (*Kolibíelnaia*, 1937), *Sergó Ordjonikídze* (1937), *Três Heroínas* (*Trí gueroíni*, 1938) ou *É para você, front!* (*Tebiê, front!*, 1942).

²⁵ *Iskússtvo Kinó* N°4, 1957, p.121.

(*Galerêia kinoportriétov*), uma série de pequenos filmes sobre “pessoas vivas do nosso tempo”²⁶ proposta por Viértov em 1944. Em *Pequena Ánia*, um narrador em primeira pessoa (Viértov, supõe-se) conta a respeito de seu encontro com uma jovem que narra histórias de sua infância, de sua participação na Grande Guerra Patriótica²⁷ e ainda descreve suas ocupações cotidianas. Ao final, o narrador se pergunta:

[...] por que não fazer um retrato dessa pessoa, em película cinematográfica? Sem inventar nada, precisamente tal como está anotado aqui. Pessoas são documentárias. Completamente apropriadas à filmagem. Tanto exteriormente quanto em termos de conteúdo. Como conta minha experiência, isso não é feito com muita frequência no cinema documentário.²⁸

De fato, os cine-retratos propostos por Viértov foram recusados tanto no final dos anos 1930 como na metade da década de 1940 sob a alegação de serem mais apropriados ao cinema ficcional do que ao documentário²⁹. Como aponta Rochál e como vemos debatido no artigo que abre esta edição de *Iskússtvo Kinó*, a situação do cinema documentário soviético no final da década de 1950 era outra: se retratos individuais como os propostos por Viértov ainda não eram a prática mais comum dentro gênero, tampouco pareciam tão estranhos quanto em anos anteriores³⁰. Eis o que diz S. Ziênin a respeito daquele seria, em sua opinião, um dos melhores filmes produzidos em 1957:

O filme *Anos escolares* [‘Chkólnie gôdi’] de A. Ovaniésova, interessante sob muitos aspectos, uma vez mais põe por terra a noção de que o cinema documentário, diferentemente do ficcional, não seria capaz de ir além dos limites da fotografia de uma pessoa, de compor sua imagem, reconstituir sua figura espiritual. Ainda que esta frágil “teoria” não tenha tido muito reconhecimento, nós frequentemente nos limitamos em nossa prática a retratos chapados e fotográficos da população soviética.³¹

²⁶ Ibidem, p. 123.

²⁷ Nome utilizado na Rússia para se referir à Segunda Guerra Mundial a partir do momento de entrada do país no conflito.

²⁸ *Iskússtvo Kinó*, N°4, 1957, p.125.

²⁹ Estes projetos serão abordados de maneira mais detida na segunda parte deste trabalho. Por ora, vale notar a seguinte entrada do diário de Viértov, em 16 de setembro de 1944: “Falei com Bolchintsov. Ele disse que a proposta de retrato “Pequena Ánia” foi recebida com hostilidade. Que contos sobre pessoas, como esse, são assunto do estúdio de filmes atuados. Eles fazem isso melhor.” (*Statí...*, p.256) Além disso, é significativo que, na publicação em *Iskússtvo Kinó* da proposta de Viértov para a *Galeria de Cine-Retratos*, tenha sido omitida do texto original a seguinte frase (em itálico nosso): “O retorno a este lado temporariamente entravado de minha atividade parece a mim contemporâneo e em conformidade com os planos da nova direção do estúdio de filmes documentários.” (*Iz Nasliêdia. Tom I.* p.449) Apesar dos reiterados elogios a Viértov feitos nesta edição da revista por representantes do Estúdio Central de Documentários, de fato não há nenhum reconhecimento explícito do fato de o próprio estúdio ter recusado muitos dos projetos apresentados pelo cineasta.

³⁰ Em seu livro *Pristrásnaia Kámara*, Serguei Murátov considera que o cinema soviético teve de esperar cerca de vinte anos para produzir retratos como os sugeridos por Viértov na década de 1940: “[...] Mas mais vinte anos teriam que se passar para que, com o aparecimento de *Katiúcha* [dir. Viktor Lisakóvitch, 1964] [...] os críticos pudessem começar a falar sobre filmes-retratos no sentido atual da expressão”. (MURÁTOV, Serguei. *Pristrásnaia Kámara*. Moscou: Iskússtvo, 1976, p.101.)

³¹ *Iskússtvo Kinó*, N°4, 1957, p. 3

No ano seguinte, *Iskússtvo Kinó* publicaria em seu número do mês de junho³² “Sobre meu amor pelo homem vivo” (‘O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku’) – sob o título ligeiramente modificado de “Sobre o amor pelo homem vivo” (‘O liubví k jivômu tcheloviéku’) –, um artigo até então inédito escrito por Viértov em 1940 em que o cineasta discute justamente a filmagem de “pessoas vivas” no cinema documentário e o quanto ele próprio já havia se ocupado disso mesmo em filmes a princípio centrados em outras questões, como *Um homem com uma câmera*. A introdução ao artigo escrita pela redação da revista mais uma vez enfatiza a importância das reflexões de Viértov para a nova geração de realizadores – e também aponta para a centralidade do indivíduo na cultura do Degelo, apontada por Kukúlin:

"A Pátria Socialista assegura a cada artista o desenvolvimento de sua individualidade, o ajuda a ousar e a abrir novos caminhos" – assim escreveu o proeminente documentarista soviético D. A. Viértov (1907-1954) neste artigo, por nós publicado pela primeira vez. A obra do próprio Dziga Viértov é um exemplo de inovação ousada e determinada. Neste artigo ele desenvolve ideias que devem atrair a atenção da nova geração de documentaristas.³³

Neste mesmo ano de 1958, descrições de fragmentos dos cinejornais *Kino-Nediêlia* ('Cine-semana') e *Kino-Pravda* ('Cine-Pravda', ou 'Cine-Verdade'), de *Navio de instrução “Estrela Vermelha”* (*Instrúktorski parokhód "Krásnaia Zvezdá"*) e do longa-metragem *História da Guerra Civil* (*Istória Grajdânskoï Voini*), realizados por Viértov no início de sua carreira, foram incluídos em um catálogo de materiais em posse do Arquivo Central Estatal de Documentos Cinematográficos, Fotográficos e Fonográficos da URSS (Tsentrálni Gosudárstvenni Arkhiv Kino-Foto-Fonodokumentov SSSR), organizado por Nikolai P. Abrámov e V.P. Mikhailov³⁴. Iliá Kopálin – então um dos mais prestigiados documentaristas soviéticos, que iniciara sua carreira como um *kinoc* aprendiz de Viértov – publicou também um artigo, "Fílmí Dzigi Viértova" ('Os filmes de Dziga Viértov')³⁵, a respeito de seu antigo parceiro de trabalho.

Em 1959, uma importante série de materiais relacionados a Viértov foi incluída no volume *Iz istóri Kinó. Materiáli i dokumiéti. Sbórník. Vípusk 2*³⁶ ('Da história do

³² *Iskússtvo Kinó*, N°6, 1958.

³³ *Ibidem*, p.95.

³⁴ ABRÁMOV, Nikolai P. e MIKHÁILOV, V.P. *Kinó i foto dokumiéti po istóri velíkogo oktiabrái; 1917-1920* [Documentos cinematográficos e fotográficos da história da grande revolução de Outubro; 1917-1920]. Moscou: Akadêmia Naúk SSSR, 1958, p. 42-59; 70-78.

³⁵ KOPÁLIN, I. P. "Fílmí Dzigi Viértova" ['Os filmes de Dziga Viértov'] in: *Iskússtvo Milliônov. Soviétskoe Kinó 1917-1937*. Moscou: Iskússtvo, 1958.

³⁶ GUÍNZBURG, S. (org.) *Iz istórii kinó. Materiáli i dokumiéti. Sbórník. Vípusk 2*. Moscou: Akadêmia Naúk SSSR, 1959.

cinema. Materiais e documentos. Coletânea. Volume 2.'), organizado por S. S. Guínzburg. Dentre os textos sobre o cineasta ou que fazem menção a seu trabalho, há um artigo³⁷ em que o responsável pela produção de cinejornais entre as revoluções de fevereiro e outubro de 1917, Grigóri M. Boltiánski, "apresenta um detalhado estudo histórico sobre o estabelecimento da indústria de cinema bolchevique até 1919"³⁸, incluindo informações sobre algumas das primeiras produções de Viértov, que por sua vez são citadas também em um texto de recordações do fotógrafo Aleksándr G. Liémberg, um dos mais antigos amigos e parceiros de trabalho de Viértov, que entre memórias do início de sua carreira descreve seu trabalho em filmes como *Batalha nas cercanias de Tsarítsin* (*Bôï pod Tsarítsinom*) e *O navio de instrução "Krásnaia Zvezdá"*³⁹. Há ainda, no mesmo volume, uma série de folhas de montagem de alguns filmes de Viértov⁴⁰ e uma das versões do roteiro literário de *Três Cantos Sobre Lênin*⁴¹. Três artigos escritos pelo cineasta, até então inéditos, também foram incluídos neste mesmo volume: "Avtobiográfia"⁴² ('Autobiografia'), "Tvórtcheskaia dêiatelnost G. M. Boltiánskogo"⁴³ ('Atividade criativa de G.M. Boltiánski') e "Vospominánia o siômках V.I. Liênina" ('Recordações sobre as filmagens de V.I. Lênin')⁴⁴.

Dentre todos estes materiais, um deles foi especialmente importante para o estudo dos textos deixados por Viértov: o catálogo (organizado por L. M. Listóv e Elizaviêta Viértova-Svílova) dos materiais preservados no "Arkhir Dzigi Viértova", o Arquivo de Dziga Viértov mantido pela viúva do cineasta⁴⁵. Seth Feldman, em 1979, avaliou a importância desta publicação:

Esse catálogo de materiais produzidos por Viértov ou relacionados a ele representa a mais importante indicação já publicada do escopo de seus empreendimentos criativos. A lista é dividida nas seguintes seções: "atividades criativas e de produção" (159 itens, incluindo cartas, listas de montagem, instruções de filmagem, discussões sobre filmes); "artigos,

³⁷ BOLTÍANSKI, G. M. "Velíkaia oktiábrskaia sotsialistícheskaia revoliútsia i rojdénie soviétskogo kinoiskússtvo" ['A grande revolução socialista de outubro e o nascimento da arte cinematográfica soviética']. *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.68-116.

³⁸ FELDMAN, Seth, op. cit., p. 154.

³⁹ LIÉMBERG, Aleksandr. "Iz vospominánii stárogo operátora" ['Das memórias de um velho cinegrafista']. *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.117-131.

⁴⁰ GUÍNZBURG, Serguei. "Montájnie lísti fil'mov Viértova" ['Folhas de montagem dos filmes de Viértov']. *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.35-57.

⁴¹ Cf. FELDMAN, Seth, op. cit., loc. cit.

⁴² VIÉRTOV, Dziga. "Avtobiográfia" ['Autobiografia'] in *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.29-31.

⁴³ _____. "Tvórtcheskaia dêiatelnost G. M. Boltiánskogo" ['Atividade criativa de G.M. Boltiánski']. *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.63-67. Incluído em *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.348-352.

⁴⁴ _____. "Vospominánia o siômках V.I. Liênina" ['Recordações sobre as filmagens de V.I. Lênin']. *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.32-35. Incluído em *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.386-388.

⁴⁵ LISTÓV, L.M. e SVÍLOVA, E. I. "Arkhir Dzigi Viértova". *Iz istórii kinó... Vípusk 2*, p.132-155.

relatórios, discursos, trabalhos publicados" (119 itens); "documentos oficiais" (4 itens); e "fotografias, recortes, cartas e outros documentos" (37 itens).⁴⁶

Neste mesmo ano de 1959, em mais uma manifestação da reavaliação pela qual passava a obra do cineasta, foi organizada uma noite em homenagem a Viértov na Casa do Cinema – espaço em Moscou pertencente à União dos Cinematografistas da URSS, com salas para debates e exposições –, marcada por falas de Iliá Kopálin, Iúri Karávkin (então redator principal do TsSDF), Nikolai Abrámov (pesquisador que, como veremos, desempenhou importante papel na ‘reabilitação’ de Viértov) e do escritor Viktor Chklóvski⁴⁷. Como seria de se esperar, o tom geral das falas é bastante laudatório, mas todos os presentes mencionam em algum ponto de seus discursos os “erros” e “enganos” que Viértov teria cometido em alguns momentos. Kopálin nota que em seu percurso o cineasta “[...] errou, tropeçou, mas sempre seguiu adiante de maneira persistente”⁴⁸ e, criticando os primeiros textos de Viértov, comenta que “é comum que muitos não notem que para além dessas teorias e manifestos existe a prática do trabalho de Viértov, que vai de encontro às suas declarações teóricas”⁴⁹. Karávkin indica ainda um dos pontos centrais das críticas feitas ao cineasta:

Quando falam sobre os erros de Viértov, tem-se em mente principalmente seu filme *Um homem com uma câmera*. Realmente, não foi à toa que o filme recebeu críticas severas. Aquilo que a câmera faz nesse filme era muito parecido com aquilo que os futuristas fizeram com a linguagem [...]

[...] Por muito tempo não desculparam Viértov por *Um homem com uma câmera*. E talvez a nova geração de cineastas mal conheça Viértov justamente por conta desta queda em desgraça formalista⁵⁰.

⁴⁶ FELDMAN, Seth, op. cit., p. 155. Ainda segundo Feldman (p. 221), o Arkhív Dzigi Viértova – o mesmo descrito no texto de abertura à primeira coletânea de escritos do cineasta em *Iskússstvo Kinó* –, mantido no antigo apartamento do cineasta, recebia o apoio do Arquivo Central Estatal de Literatura e Arte (TsGALI – Tsentrál’ni Gosudárstvenni Arkhív Literatúri i Iskusstva), que teria transferido o material para seu arquivo central após a morte de Svílova em 1976. Escrevendo em 1979, Feldman afirma não ter conseguido obter informações precisas a respeito das circunstâncias em que se encontravam esses materiais então. Ainda que não tenhamos informações detalhadas a respeito de como se deu todo o processo de incorporação dos materiais pelo TsGALI – rebatizado RGALI em 1992 –, esses materiais se encontram atualmente disponíveis para consulta no arquivo, como pude testemunhar nas visitas feitas ao acervo em junho de 2014 e em abril de 2016. A relação de itens preservados pode ser consultada no site da instituição (www.rgali.ru).

⁴⁷ O estenograma desta reunião, que aconteceu em 27 de março de 1959, pode ser lido em RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.506, ll.1-35. Naum Kleiman, em entrevista concedida a mim em 9 de abril de 2016 em sua casa em Moscou, mencionou ainda que a primeira noite em homenagem a Serguei Eisenstein aconteceu apenas em 1958 (ou seja, no ano anterior à primeira homenagem póstuma a Viértov), no dia em que seria comemorado seu 60º aniversário, no VGIK – *Vserossiiski Gosudárstveni Institut Kinematográfi*, o famoso instituto estatal de cinema onde lecionaram diretores como Liév Kulechóv, Vsiêvolod Pudóvkin e o próprio Eisenstein.

⁴⁸ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.506, l.5.

⁴⁹ Ibidem, l.6.

⁵⁰ Ibidem, ll.14-15.

Chklóvski, porém, afirma que os erros cometidos por Viértov “não foram a regra”, e que “não podemos esquecer que a arte a qual chegamos hoje foi criada inclusive graças a seus esforços”⁵¹, sugerindo que a arte soviética “deveria aprender a amar a si mesma: ela deveria se obrigar a olhar para si mesma, porque ainda não se esgotou a matéria da qual ela foi feita, ainda resta muito a ser visto”⁵².

A fala de Abrámov também menciona de passagem os “erros” do cineasta, mas aponta antes para a necessidade de uma reflexão mais aprofundada da obra de Viértov e, principalmente, para a urgência de garantir a sobrevivência das cópias existentes de seus filmes na União Soviética:

Dziga Viértov ficou esquecido por tempo demais. É obrigação dos pesquisadores do cinema escrever a história de sua obra cinematográfica, analisá-la.

E uma última coisa. É preciso urgentemente, por meio de esforços conjuntos dos documentaristas, da união dos trabalhadores do cinema e do Ministério da Cultura, tomar providências em relação ao fundo dos filmes de Viértov, porque a condição destes é muito alarmante.

Preciso contar que dois meses atrás me informaram, como se me contassem um grande acontecimento, que foi encontrado um exemplar de *Cine-Olho* que estava considerado perdido para sempre. Posso compartilhar com vocês essa felicidade. Em Biélie Stólbi há um exemplar de *Sinfonia industrial de Donbass* [*Industriálnaia Simfônia Donbássá* – assim Abrámov se refere a *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*] com a imagem separada do som. E não há ninguém, com exceção, talvez, da camarada Svílova [viúva de Viértov e montadora da grande maioria de seus filmes, incluindo *Entusiasmo*], que possa juntá-los para que tenhamos um exemplar desse filme, porque caso contrário daqui a dez anos nós teremos de receber esses filmes de Paris ou de Londres, onde eles existem.

Hoje já não é mais possível ver *Kino-Pravda*⁵³. Ele está em tal condição que só é possível vê-lo na mesa de montagem.

É tarefa impostergável de todos nós conseguir que sejam feitas novas cópias de todas essas obras que fazem parte do tesouro da história do cinema⁵⁴.

Este trecho da fala de Abrámov ilustra como, para além do trabalho de organização do arquivo de escritos do cineasta – tarefa empreendida sobretudo por sua viúva, Elizaviêta Svílova – e de divulgação de seus textos, também os filmes de Viértov necessitavam de cuidados para que pudessem, afinal, voltar a circular na União Soviética⁵⁵. Este trabalho não tem a pretensão de tentar mapear como se deu o restauro da

⁵¹ Ibidem, l.34.

⁵² Idem.

⁵³ *Kino-Pravda* é o nome geral do cinejornal comandado por Viértov entre 1922 e 1925. Abrámov não especifica a qual das vinte e três edições ele se refere.

⁵⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.506, ll.31-32.

⁵⁵ É importante notar que, como menciona Abrámov, cópias de ao menos alguns dos filmes de Viértov existiam ainda no exterior, especialmente na França, na Inglaterra e na Alemanha. Para citar apenas dois exemplos, a revista *Cahiers du Cinéma* N°22, abril de 1953, traz um artigo intitulado “Le debat est ouvert sur *L’homme a la caméra*” (p.36-40) a respeito de uma nova cópia de *Um homem com uma câmera* – filme “célebre, mas quase nunca visto”, nas palavras de um dos participantes da conversa – então recém-produzida pela Cinemateca Francesa. Em 1964, a revista *Cinéma* (n°82, 1964, p.27) anunciava ainda uma retrospectiva do cineasta na Cinemathèque Française, incluindo exhibições de *Avante, soviète!*, *Um homem com uma câmera*, *Entusiasmo* e *Três Cantos Sobre Lênin*.

obra fílmica do cineasta na URSS, mas é importante ressaltar que este foi um processo que correu em paralelo à publicação dos escritos de Viértov e dos trabalhos surgidos sobre o cineasta⁵⁶.

Um tom similar ao das falas dessa homenagem na Casa de Cinema aparece também no prefácio escrito pelo crítico Iliá Váísfeld a *Krúpnim plánom* (que poderíamos traduzir como ‘Em plano próximo’, ou ‘Em *close-up*’), livro de memórias da documentarista Esfir Chub, lançado em 1959⁵⁷. Logo no início da introdução, Váísfeld afirma que “quando é preciso nomear os pioneiros do cinema documentário [...], nós em primeiro lugar sempre pronunciamos os nomes de Dziga Viértov e Esfir Chub”⁵⁸. Ao longo de seu texto, Váísfeld retorna algumas vezes à obra de Viértov para traçar paralelos com o trabalho de Chub, endossando ainda algumas críticas que a cineasta fizera ao trabalho dos *kinocs* em um artigo de 1926. Segundo Váísfeld, “em suas buscas por novas formas para o cinejornalismo combativo, [eles] às vezes acabaram se distraíndo com experimentos abstratos [...], sem relação com o material vivo da realidade”⁵⁹. Apesar dessas críticas pontuais, o tom do artigo é bastante elogioso a Viértov, e o mesmo acontece ao longo do livro de Chub, que inclui até mesmo um capítulo inteiro, bastante afetuoso, dedicado a seu “querido camarada”⁶⁰. Sem esconder desavenças que tiveram ao longo dos anos e fazendo ressalvas a algumas das ideias de seu colega, Chub escreve sobre ele com admiração, lamentando ainda que ele tenha sido ignorado em seus últimos anos:

Hoje, analisando a trajetória artística de Viértov, lamento que este artista talentoso, o iniciador do cinema documentário mundial, não tenha feito grandes trabalhos em seus últimos anos de vida.

Ele era um homem de rara integridade, sem segundas intenções, sem insinuações, sem um pinga de utilitarismo em relação às questões da arte. [...] Infelizmente, as pessoas que trabalham no cinema por aqui, e não apenas nas atualidades, possuem um traço muito duro. Elas não possuem senso de continuidade. Não existe a sensação de se estar passando o bastão

⁵⁶ Para ilustrar a dificuldade deste trabalho de mapeamento, noto que Naum Kleiman, em seu depoimento a mim, contou ter assistido a uma cópia de *Cine-Olho* em aula no ano de seu ingresso no VGIK, 1956 – ou seja, três anos antes da fala de Abrámov, que por sua vez afirma que o filme (ou que apenas a cópia do Gosfilmfond – essa informação não fica clara em sua fala) estaria dado como perdido até dois meses antes da noite em homenagem a Viértov, em março de 1959.

⁵⁷ CHUB, Esfir. *Krúpnim plánom*. Moscou: Iskússtvo, 1959. Dentre os filmes mais famosos realizados por Chub (1894-1959) estão *A queda da dinastia Románov* (*Padênie dinásti Románovikh*, 1927), *O grande caminho* (*Velíki pút*, 1927) e *Espanha* (*Ispânia*, 1939). Traduza um fragmento de um dos capítulos do livro, intitulado “Cinema documentário” (*Dokumentálnoe Kinó*) para a coletânea *A Verdade de Cada Um* (org. Amir Labaki), p.52-64.

⁵⁸ VÁISFELD, Iliá. “Esfir Chub: rejissiôr-dokumentalist” in *Krúpnim plánom*, p.3.

⁵⁹ Ibidem, p.4.

⁶⁰ CHUB, Esfir, op. cit., p.75-82. Também no capítulo sobre sua viagem à Alemanha em 1929, da qual Viértov também participou, há passagens que indicam a proximidade dos cineastas mesmo neste período em que já havia divergências estéticas entre eles (Ibidem, p.82-86). Chub menciona Viértov também em outros momentos de suas memórias, especialmente no capítulo “Dokumentálnoe kinó”, p.185-187.

da arte, a sensação de que, sem parar nem por um minuto o avanço da arte, não devemos nos esquecer de seus iniciadores e de seu papel nesse avanço⁶¹.

No ano seguinte, em 1960, um excerto do roteiro de *Três Cantos Sobre Lênin* foi publicado no jornal *Komsomôlskaia Pravda*⁶² e um artigo de Viértov sobre seu trabalho neste filme – "Último experimento" ('Posliédni ópit'), publicado originalmente em 1935 – foi reimpresso no oitavo número da revista *Soviétski Ekrán*⁶³. Dois anos mais tarde, em 1962, um roteiro até então inédito de um filme não-realizado, intitulado "Uma menina está tocando piano" ('Diévuchka igraet na roiále'), foi publicado em *Voprôsi kinodramaturguí* ('Questões da cinodramaturgia'), Nº4⁶⁴.

Em seu prefácio ao primeiro volume da nova edição dos textos de Viértov, *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópiti* (*Dziga Viértov. De sua herança. Tomo 1: Experiências dramatúrgicas* – daqui em diante, referido como *Iz Nasliêdia. Tom 1*), lançado em 2004, Aleksánder Deriábin afirma:

O retorno dos filmes e textos de Viértov foi um roubo romântico de cujo caráter nobre e oportuno é difícil duvidar. No entanto, apesar de toda sua oportunidade, ele se mostrou limitado, represado por um severo controle partidário-ideológico (aliás, como muito da época do "degelo"). Por isso, a herança de Viértov retornou ao contexto cinematográfico excessivamente dosada e de forma distorcida-ideologizada.⁶⁵

De fato, o que observamos na publicação de materiais de Viértov, nas falas na noite de homenagens ao cineasta ou nos textos escritos sobre ele em *Iskússtvo Kinó* e em outros veículos ao longo dos anos 1950-1960 é um desejo de "fazer justiça" a um artista que passara os últimos quinze anos de sua vida esquecido (ou, pior, lembrado como um 'formalista'), lançando um novo olhar sobre sua obra e, principalmente, sobre os materiais inéditos deixados por ele, incluindo artigos, diários e projetos. Por outro lado, este "novo olhar" não raro tende a repetir pontos de vista e julgamentos feitos ainda durante à época do lançamento dos filmes de Viértov.

Em 1962, por exemplo, Nikolai Abrámov publicou seu livro *Dziga Viértov*⁶⁶. Trata-se da primeira monografia publicada na URSS sobre o diretor, até hoje lembrada como um dos principais marcos da reabilitação de Viértov e um dos primeiros esforços de análise da trajetória artística do cineasta como um todo. Além do texto principal de Abrámov, o

⁶¹ Ibidem, p.82.

⁶² ABRÁMOV apud FELDMAN, Seth, op. cit., p.210.

⁶³ Idem.

⁶⁴ VIÉRTOV, Dziga. "Diévuchka igraet na roiále" ['Uma menina está tocando piano']. *Voprôsi kinodramaturguí*, Nº4, 1962, p.392-402.

⁶⁵ DERIÁBIN, Aleksandr, op. cit., p.13.

⁶⁶ ABRÁMOV, Nikolai Pávlovitch. *Dziga Viértov*. Moscou: Izdatelstvo Akadêmi Naúk SSSR, 1962.

volume inclui ainda uma relação dos textos do cineasta publicados na imprensa, desde seu primeiro artigo em 1922 até às então mais recentes publicações póstumas. O caráter “dosado” deste resgate da obra de Viértov, porém, pode ser percebido já no primeiro capítulo do livro:

É significativo que os críticos de Dziga Viértov daquela época [de lançamento dos filmes] tenham ressaltado incansavelmente a diferença entre a teoria e a prática dos *kinocs*, elogiando de maneira sincera o caráter inovador de seus filmes, sua ideologia revolucionária, e condenando os paradoxais pontos de vista formalistas de seu criador e as fracassadas tentativas de os realizar na tela (*Cine-Olho*, *Um homem com uma câmera*, *O décimo primeiro ano*).

Esse caráter contraditório do desenvolvimento criativo de D. Viértov pode ser observado claramente em seus filmes. Neles, elementos de formalismo aparecem ao lado de um notável propósito artístico-ideológico que fez de seu criador um diretor de destaque. A questão era aquilo que predominava em cada filme: o ímpeto de expressar as progressivas idéias de seu tempo através dos meios que lhes são mais orgânicos ou o desejo de realizar experimentos com o material cinematográfico de modo a descobrir novas possibilidades técnicas da câmera ou da montagem⁶⁷.

Ao longo dos oito capítulos de sua monografia – que propõem uma divisão do trabalho de Viértov em diferentes fases⁶⁸ – Abrámov repetidas vezes afirma, baseando-se em exemplos dos filmes em discussão, que é preciso procurar por aquilo que poderia ser “útil” ao cinema documentário contemporâneo no trabalho de Viértov, buscando os aspectos positivos, “progressistas” e ideologicamente corretos da obra do cineasta e refutando o que seria “reacionário”, aquilo que teria se revelado, em sua opinião, infrutífero. Nesse sentido, o juízo que Abrámov faz de *Um homem com uma câmera* serve como síntese de sua opinião a respeito das mais radicais experiências formais de Viértov – responsáveis, aliás, por muito do prestígio do cineasta no exterior, como o próprio autor nota. O ensaísta diz se surpreender com o fato de que Viértov, “mesmo depois de realizar um notável filme realista, *Três Cantos Sobre Lênin*, que por muito tempo definiu os rumos do cinema documentário, continuou sem entender toda a essência reacionária e anti-realista de *Um homem com uma câmera*”⁶⁹, tendo defendido sua realização no artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”, de 1940. Abrámov diz:

Hoje é possível afirmar de maneira completamente objetiva que este filme, assim como os filmes supostamente inovadores dos “cine-vanguardistas” do exterior, não influenciou nem minimamente o desenvolvimento dos meios expressivos do cinema. Todos esses filmes se mostraram estéreis, de caráter efêmero, como sensações escandalosas, sem a menor capacidade de enriquecer uma arte viva em desenvolvimento. E, por outro lado, o notável

⁶⁷ ABRÁMOV, N. P., op. cit., p.17-18.

⁶⁸ Os capítulos do livro de Abrámov são: 1. Dziga Viértov e a arte do cinema documentário; 2. *Kinopravda*. O início do cinema documentário; O programa da “vida tomada desprevenida”. *Cine-Olho*; 4. As *Kinopravdas* leninistas; 5. *Avante, soviets!* e *A Sexta Parte do Mundo*; 6. *O décimo primeiro ano*, *Um homem com uma câmera* e *Sinfonia de Donbass*; 7. *Três Cantos Sobre Lênin* e *Canção de Ninar*; 8. Conclusão.

⁶⁹ ABRÁMOV, N.P., op. cit., p.112.

trabalho experimental de Dziga Viértov, submetido acima de tudo à expressão da ideologia comunista, deu frutos notáveis que sobreviveram para além de seu autor. Resta lamentar que Dziga Viértov seja conhecido no exterior, em primeiro lugar, como o autor dos filmes formalistas *Cine-Olho* e *Um homem com uma câmera*, e não como o criador de filmes verdadeiramente inovadores como *A sexta parte do mundo*, *A sinfonia de Donbass*, *Três Cantos Sobre Lênin*⁷⁰.

Difícilmente poderíamos negar que, cada um à sua maneira, *A Sexta Parte do Mundo*, *Entusiasmo: A Sinfonia de Donbass* e *Três Cantos Sobre Lênin* sejam filmes “verdadeiramente” inovadores; a maneira categórica pela qual Abrámov refuta qualquer influência de *Um homem com uma câmera* ou *O décimo primeiro ano* ou sua “capacidade de enriquecer” a arte cinematográfica, porém, mais parece evocar parte das críticas feitas a estes filmes ainda nos anos 1930 e 1940 do que sugerir de fato algum novo olhar sobre eles. Fazendo uma ponte com o cinema então contemporâneo, Abrámov sugere ainda que se Viértov e os *kinocs* estivessem realizando seus experimentos mais radicais “nos dias de hoje”, “eles teriam utilizado para isso uma câmera amadora de 16mm” e “não os teriam lançado na tela grande, deixando-os confinados às paredes de seu laboratório criativo”⁷¹ – uma argumentação que coincide, aliás, com o que Viértov diz em sua fala de “expição pública” em 1949, único momento em que publicamente considerou *Um homem com uma câmera* um erro.

Em um livro lançado neste mesmo ano de 1962, intitulado *Ekrán i jízni: o khudôjestvennom ôbrazе v dokumentálnom filme* (‘Tela e vida: sobre a imagem artística no cinema documentário’), o pesquisador Serguei Drobachenko⁷² se expressa de maneira muito parecida com Abrámov a respeito dos “filmes formalistas” de Viértov:

O próprio Viértov [...] não compreendia o caráter falho do método de base [destes filmes] [...] Mas não é por conta de *Cine-Olho* ou *Um homem com uma câmera* que a herança de Viértov é cara e valiosa para nós, não foi isso que determinou seu papel inovador na história do cinema. Até mesmo na área ultra-específica da elaboração do “abecedário da linguagem cinematográfica”, eles trouxeram, essencialmente, muito pouco de novo, ou ao menos pouco de fértil para os caminhos futuros da cinematografia soviética em comparação com os seus melhores filmes, verdadeiramente realistas, *Kino-Pravda Leninista* (1925), *Avante, Soviete!* (1925), *A Sexta Parte do Mundo* (1926), *Três Cantos Sobre Lênin* (1934)⁷³.

Este livro de Drobachenko, porém, não é dedicado apenas a Viértov, mas antes a uma poética geral do cinema documentário, com ênfase em filmes realizados no período

⁷⁰ Ibidem, p.113.

⁷¹ Ibidem, p.18.

⁷² Serguei Vladímirovitch Drobachenko (1921-2014) formou-se em 1948 no VGIK. Trabalhando na editora *Iskússtvo*, ele foi o editor do livro de Abrámov sobre Viértov. Comentarei mais adiante algumas alegações do pesquisador Viktor Listóv (feitas a mim em uma entrevista em sua casa, em Moscou, no dia 23 de abril de 2016) a respeito das atividades de Drobachenko antes de seu ingresso no mundo do cinema.

⁷³ DROBACHENKO, Serguei. *Ekrán i jízni*. Moscou: Iskússtvo, 1962, p.9-10.

pós-Segunda Guerra e com análises de obras então bastante recentes, realizadas precisamente pela nova geração de documentaristas soviéticos discutida nas páginas de *Iskússtvo Kinó*. Viértov é apresentado logo na introdução do ensaio como alguém a ser estudado atentamente pelos novos realizadores e, apesar das ressalvas feitas pelo autor, o tom do texto de Drobachenko é abertamente elogioso: reconhecendo que Viértov não esteve sozinho em suas buscas por novos meios expressivos e mencionando outras importantes figuras do cinema documentário soviético da década de 1920 (como Esfir Chub, Vladímir Erofêiev, os cinegrafistas Eduard Tissé e Aleksándr Liémberg, entre outros), Drobachenko conclui que “Viértov foi o criador e o maior mestre do cinema documentário poético, que reflete a vida em imagens artísticas de maneira emocional, multifacetada, ampla”,⁷⁴.

Os elogios algo comedidos marcavam também a forma como Viértov era então apresentado aos estudantes do VGIK, segundo contou Naum Kleiman⁷⁵ em depoimento a mim⁷⁶. Kleiman, que ingressou no Instituto de Cinematografia em 1956, conta que os primeiros filmes do cineasta que lhe foram exibidos no curso de História do Cinema Soviético foram *Três Cantos Sobre Lênin* e *Kino-Pravda Leninista (Liêninskaiia Kino-Pravda, 1925)*; depois, em um mesmo dia, *Cine-Olho: A vida tomada desprevenida (Kino-Glaz: Jízn Vrasplôkh, 1925)* e *A Sexta Parte do Mundo*. Mais adiante no curso, foi exibido *Entusiasmo* e, por último, *Um homem com uma câmera*, mas este já não como parte do programa de História do Cinema, e sim em uma aula do curso de Teoria em que foi apresentado como “um exemplo de formalismo”. Ao discutir com seu orientador sua proposta de trabalho final do primeiro ano do curso – uma monografia sobre as rimas visuais e textuais construídas por Viértov em *A Sexta Parte do Mundo* –, Kleiman contou ter ouvido que sua relação com a obra do cineasta seria muito pouco crítica, e que seria necessário fazer uma comparação de *A Sexta Parte do Mundo* com algum filme documentário contemporâneo para atestar a evolução da linguagem cinematográfica desde então.

⁷⁴ Ibidem, p.16.

⁷⁵ Naum Kleiman é um dos principais historiadores do cinema russo em atividade hoje e um dos mais importantes estudiosos da obra de Serguei Eisenstein, responsável pela preservação de seus manuscritos e pela manutenção do museu-apartamento do cineasta em Moscou. Entre outras atividades, Kleiman foi diretor do Museu Estatal Central do Cinema (*Gosudárstvenni Tsentrálni Muziêi Kinó*) de 1992 a 2014. Ele é também co-fundador do Centro Eisenstein de Pesquisas da Cultura Cinematográfica, grupo responsável pela edição do periódico *Kinoviédtscheskie Zapíski* e por um selo editorial que inclui, entre outros títulos, cinco volumes de escritos de Eisenstein (editados entre 2000 e 2006, organizados por Kleiman) e os dois tomos *Iz Nasliédia* de textos de Viértov.

⁷⁶ Conversei com Naum Kleiman em sua casa, em Moscou, no dia 9 de abril de 2016.

O orientador de Kleiman era o professor Nikolai Liêbedev, cineasta e crítico que conviveu longamente com Viértov e que se envolveu em violentas polêmicas com ele em diferentes momentos, desde o início dos anos 1920, passando pelos anos 1930 até o final da década de 1940, quando Liêbedev publicou a primeira versão de seu livro *Ôtcherk Istórii Kinó SSSR: I. Nemôe Kinó* (*Ensaio sobre a história do cinema da URSS: I. Cinema mudo*)⁷⁷. À época de seu lançamento, Viértov ficou particularmente incomodado com o artigo dedicado à sua trajetória criativa por sentir que o texto reforçava sobretudo sua imagem de “formalista” ao afirmar, entre alguns elogios bastante significativos (como o de ter sido responsável por inserir ‘um princípio criativo ativo no cinema de atualidades’⁷⁸ e de ‘criar uma série de tipos e gêneros de filmes documentários’⁷⁹), que parte considerável de sua contribuição teria sido “incluir no arsenal dos meios expressivos” do cinema documentário uma série de novos métodos. Uma vez que o livro de Liêbedev compreende apenas o cinema mudo, o último filme de Viértov comentado por ele é justamente *Um homem com uma câmera*, que o crítico descreve como “incompreensível não apenas para o espectador comum, mas também para o pequeno círculo de profissionais”⁸⁰, afirmando ter se tratado de um “beco sem saída do qual Viértov demoraria muitos anos para conseguir escapar”⁸¹.

Em resposta ao artigo em *Ôtcherk Istórii Kinó SSSR*, Viértov escreveu um texto questionando o destaque dado às suas contribuições meramente formais. Esta resposta, por sua vez, foi encontrada nos arquivos do cineasta e citada pela estudante N. F. Vasilkôva em seu trabalho de conclusão de curso apresentado ao *Moskôvski Gosurdárstveni Istóriko-Arkhívni Institut* em 1963, uma dissertação intitulada *Obzôr dokumentálnikh materiálov fônda D. Viértova* (‘Panorama dos materiais documentais do fundo de Dziga Viértov’). Apesar de não se tratar de um trabalho amplamente divulgado ou mesmo publicado nos anos aqui estudados, comento o texto de Vasilkôva (que hoje está preservado no fundo de Dziga Viértov no RGALI)⁸² pois ele traz uma série de informações relevantes a respeito do período analisado neste capítulo. O centro do trabalho de Vasilkôva é uma descrição

⁷⁷ LIÊBEDEV, Nikolai. *Ôtcherk istóri kinó SSSR: I. Nemôe kinó*. Moscou: Goskinoizdat, 1947.

⁷⁸ Ibidem, p.111.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Ibidem, p.110.

⁸¹ Idem. É importante notar que, ainda que hoje certas passagens do texto de Liêbedev pareçam severas demais com a obra de Viértov, na reunião do TsSDF em 1949 em que o cineasta foi atacado, o artigo incluído em *Ôtcherk...* foi considerado benevolente demais com o cineasta. Esta polêmica será comentada no Capítulo 5.3. da Parte II deste trabalho (“1949: ‘Cosmopolitas’ no Estúdio Central de Filmes Documentários”, p.263-278).

⁸² RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.450.

detalhada dos materiais preservados nos dois arquivos de materiais do cineasta então existentes (ou seja, os materiais que Elizaviêta Svílova já havia doado ao Arquivo Central de Literatura e Arte e a grande quantidade de documentos que ela continuava preservando em sua casa), acompanhada de uma crítica da sistematização então utilizada - e que, aliás, permanece em grande parte inalterada até hoje no fundo de Viértov no RGALI, que agora já conta com os materiais que estavam em posse de Svílova.

Na introdução ao trabalho, além de destacar a importância do estudo da herança escrita de Viértov por conta da má condição de preservação de seus filmes⁸³, Vasilkôva traz informações a respeito das consultas realizadas então a esses arquivos, notando que os materiais preservados no TsGALI estariam sendo menos utilizados do que aqueles em posse de Svílova. Vasilkôva afirma ainda que o crescente interesse pela obra de Viértov justificaria uma revisão da sistematização dos documentos:

Os materiais preservados na casa de Viértova [Svílova] foram mais utilizados.

Alguns foram publicados em revistas, jornais e coletâneas. Os materiais da imprensa foram usados por N. Abrámov para o trabalho em seu livro sobre Viértov. Além disso, materiais de Viértov foram usados pela televisão para a realização de um programa sobre Viértov.

Os documentos de Viértov são utilizados também no exterior: há pouco tempo os funcionários da televisão da GDR pegaram uma série de documentos para um programa sobre Viértov; na revista francesa *Cinema 63* foi publicada uma das raras fotos de Viértov em 1918 e etc.

O estudo destes até hoje muito pouco estudados materiais documentais de Viértov agora se reavivou: estão sendo lançados livros (a editora *Iskússtvo* prepara uma “Seleção” de Viértov em que entrarão seus artigos, projetos e outras obras), foi organizado um grupo especial no VGIK, acontecem “congressos vertovianos” de cineastas estrangeiros⁸⁴.

O livro então sendo preparado pela editora *Iskússtvo* será, como veremos, a coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, organizada por Serguei Drobachenko e lançada três anos mais tarde, em 1966. Até o aparecimento deste livro, o acesso aos textos de Viértov só era possível através dos próprios periódicos em que foram originalmente publicados, nas novas publicações comentadas neste capítulo ou, justamente, nos arquivos do cineasta no TsGALI e na casa de Svílova.

Falando a respeito da literatura utilizada em seu trabalho, Vasilkôva critica ainda o recém-lançado livro de Nikolai Abrámov, justamente por se utilizar pouco dos arquivos de Viértov:

[No trabalho de Vasilkôva] Foi utilizada relativamente pouca literatura, uma vez que trabalhos de peso, dedicados especificamente à obra de Viértov, até hoje não existem. Sua obra é analisada de maneira mais detalhada na monografia de N.P. Abrámov [...] Na monografia é feito um estudo da maior parte das obras de Viértov, mas de maneira consideravelmente

⁸³ Ibidem, II.9-10.

⁸⁴ Ibidem, I.17.

limitada: o conteúdo é exposto e são enumerados os métodos de tratamento do material criados por Viértov. A principal falha do livro consiste no fato de ele absolutamente não utilizar os materiais de arquivo. Abrámov se voltou apenas para os materiais de imprensa sobre os filmes de Viértov e, com raras exceções, não estudou os documentos. Em um livro publicado pela Academia de Ciências da URSS, seria de se esperar uma análise mais séria da obra do notável diretor, um estudo mais aprofundado do material. N. Abrámov às vezes confunde até mesmo datas⁸⁵.

As críticas de Vasilkôva se estendem para outros textos mais curtos de análise da obra de Viértov, e ela destaca que o fato de os manuscritos do cineasta estarem disponíveis para consulta exigiria que os pesquisadores se debruçassem sobre eles para que o estudo da obra de Viértov se tornasse, afinal, mais aprofundado. Nesse sentido, o texto escrito pelo cineasta em resposta a Liêbedev, mencionado por ela, seria apenas um exemplo de um artigo “desconhecido” do cineasta que poderia auxiliar a clarificar suas posições e intenções em diferentes momentos de sua carreira. Especificamente sobre *Um homem com uma câmera*, por exemplo, Vasilkôva diz que “até hoje culpam Viértov por este filme considerado formalista, e nenhum dos críticos tentou avaliá-lo objetivamente baseando-se nas palavras do próprio Viértov, escritas em suas notas não-publicadas”⁸⁶.

O trabalho de Vasilkôva e os comentários de Kleiman a respeito das aulas no VGIK apontam para o dinamismo do processo de recuperação das ideias e obras de Viértov neste período, em que inclusive diferentes gerações estiveram envolvidas nos debates em torno de sua obra. É interessante notar como os novos olhares, trazidos tanto por estudantes e cineastas que entravam em contato pela primeira vez com a obra do cineasta quanto pelos próprios “novos” escritos descobertos nos arquivos, parecem ter influenciado até mesmo figuras com uma visão já relativamente estabelecida sobre a obra de Viértov, como é o caso de Liêbedev⁸⁷. Em 1965, foi publicada uma segunda edição de seu *Ôtcherk Istórii Kinó SSSR* e, ainda que não seja possível dizer que haja uma mudança radical em sua avaliação geral – sua opinião sobre *Um homem com uma câmera*, por exemplo, permanece inalterada – é possível notar uma sutil mudança em seu olhar sobre o desenvolvimento posterior da obra de Viértov: em 1947, Liêbedev escrevera que “o erro básico de Viértov consistiu no fato de ele ter [...] se afastado das atualidades em direção ao campo da meia-poesia, meia-história abstrata-simbólica. Como resultado, seus últimos filmes perderam a

⁸⁵ Ibidem, 1.23.

⁸⁶ Ibidem, 1.56.

⁸⁷ Não é desprezível aqui também – e isso será comentado brevemente mais adiante neste capítulo – a influência do prestígio internacional que a obra de Viértov atingiu neste período, em parte devido às declarações de Jean Rouch e demais realizadores do assim-chamado *cinéma-vérité*.

principal qualidade do cinema documentário: a veracidade”⁸⁸. Na nova edição, este mesmo “erro” passa a ser visto como uma influente inovação: Liêbedev escreve que Viértov teria seguido “progressivamente se afastando das atualidades propriamente ditas” para descobrir “um novo tipo de cinema”, o documentário-conceitual, que teria sido desenvolvido “tanto em obras do próprio Viértov como principalmente na obra de seus seguidores documentaristas da URSS (Kopálin, Karmén e outros) e do exterior (o holandês Joris Ivens, a escola inglesa de documentaristas)”⁸⁹.

Também Nikolai Abrámov, autor da monografia *Dziga Viértov*, reavaliou parte do que escrevera sobre o trabalho do cineasta em uma noite de homenagens a Viértov ocorrida em 1964, meros dois anos após o lançamento de seu livro:

Eu preciso dizer que o campo experimental do trabalho de Viértov, na minha opinião, foi frequentemente recebido por nós de maneira incorreta. Lutando corretamente contra o formalismo, nós, digamos assim, não raro jogamos o bebê junto com a água suja.

Eu acho que fiz uma avaliação incorreta e enviesada, sem considerar todas as qualidades desta parte experimental de seu trabalho, quando escrevi sobre obras como *Um homem com uma câmera*. Não se pode compreender o lado experimental da obra de Viértov sem considerar que o princípio básico e fundamental de sua obra consistia no fato de que tanto o “Cine-Olho” quanto a filmagem da vida tomada desprevenida, quanto os experimentos que ele fez na área da montagem estavam todos submetidos, como ele frequentemente ressaltou, à decifração comunista da realidade⁹⁰.

Abrámov ressalta que é a submissão à “decifração comunista da realidade” que diferencia e justifica o experimentalismo de Viértov em comparação com o experimentalismo dos cineastas de vanguarda da Europa capitalista que, para ele, seguiriam sendo formalistas infrutíferos. Ainda que se trate de uma reavaliação, para usar as palavras de Deriábin, ainda represada “por um severo controle partidário-ideológico”, incapaz de admitir o valor da experimentação formal por si mesma, ela ao menos parece levar em conta as palavras do próprio Viértov, que de fato ressaltava com frequência que “o objetivo era a verdade, o Cine-Olho era o meio”⁹¹. De todo modo, a rapidez com que Abrámov refaz seu julgamento provavelmente é consequência do fato de que, afinal, também ele estava entrando em contato com muito da obra de Viértov pela primeira vez: neste mesmo dia em que critica seu próprio texto, ele conta que teria recentemente conseguido, junto com Drobachenko, assistir pela primeira vez a uma cópia sonora de *Entusiasmo*, que, mesmo ainda fora de sincronia, os fez concordar que o filme seria “uma notável obra do realismo socialista e, além disso, apesar de terem criticado o filme à sua

⁸⁸ LIÊBEDEV, Nikolai, op. cit., p.111

⁸⁹ LIÊBEDEV, Nikolai. *Ôtcherk istórii kinó SSSR: I. Nemôe kinó*. Moscou: Iskússtvo, 1965. Acessado via: <http://www.bibliotekar.ru/kin/15.htm> (Último acesso: 15/08/16)

⁹⁰ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.506, ll.46-47.

⁹¹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.326.

época por uma vontade de fetichizar a máquina, o que surgiu diante de nós foi um maravilhoso mundo de retratos humanos”⁹², que teria ajudado a iluminar “toda uma série de artigos de Viértov”⁹³.

Em 1965, a revista *Iskússtvo Kinó* voltaria a publicar escritos do cineasta, em sua edição N°12 (dezembro de 1965), mais uma vez em uma seção intitulada "Dos cadernos de trabalho de Dziga Viértov ('Iz rabótchikh tetrádiêi Dzigi Viértova')"⁹⁴. Dessa vez, porém, a publicação se centrou em uma extensa série de entradas de seus diários pessoais. A publicação foi acompanhada por um pequeno texto introdutório que também já antecipava a coletânea que Drobachenko então preparava:

Nosso primeiro encontro com estes cadernos se deu em 1957: quem os reuniu e preservou para nós foi Elizaviêta Ignátievna Svílova, que conseguiu transformar o escritório de Denís Arkádievitch Viértov em um museu do notável documentarista. Anotações sobre o que foi feito e sobre o que foi imaginado, roteiros, comentários sobre os seus filmes e os de outros, esboços de quadros cinematográficos, linhas de diários sobre si mesmo, às vezes amarguradas, sempre repletas de profundas reflexões sobre o trabalho criativo do cineasta soviético: é este o conteúdo dos manuscritos de Dziga Viértov.

As primeiras publicações despertaram um imenso interesse nos cineastas e conquistaram seu lugar dentre os mais importantes materiais sobre a teoria e história do cinema. Agora, a editora *Iskússtvo* prepara uma edição dos escritos teóricos de Dziga Viértov em um volume separado.

Nós mais uma vez publicamos parte destes diários. O leitor notará que mesmo a respeito das circunstâncias mais difíceis de sua vida Viértov escreve como se estivesse se dirigindo a seus companheiros de arte com a firme confiança de que suas buscas serão retomadas, de que o trabalho de sua vida será continuado. Nisto consiste seu convicto otimismo. A publicação foi preparada pelo mestre em teoria da arte S. Drobachenko.⁹⁵

As vinte páginas de entradas dos diários de Viértov reproduzidas na revista compreendem o período de 1924 até 1953 e correspondem a aproximadamente um quarto do total de materiais publicados na seção de diários da coletânea lançada no ano seguinte. Para esta edição de *Iskússtvo Kinó*, Drobachenko de modo geral optou por selecionar excertos de materiais escritos por Viértov ao longo de toda sua carreira ao invés de se concentrar em apenas um período, escolhendo fragmentos de entradas que apareceriam completas (ou ao menos mais longas) em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, além de alguns poucos excertos que não foram incluídos posteriormente no volume. Além destas entradas dos diários de Viértov, este número de *Iskússtvo Kinó* inclui o artigo “Dziga Viértov e os Pravdistas” ('Dziga Viértov i pravdísti', ou seja, aqueles que escreviam no jornal *Pravda*),

⁹² Ibidem, l.45.

⁹³ Ibidem, l.46.

⁹⁴ *Iskússtvo Kinó*, N°12, 1965, p.48-68.

⁹⁵ Ibidem, p.48.

de Aleksandr Fevrálski⁹⁶ – ele mesmo um “pravdista” ativo na defesa do trabalho de Viértov desde o início da década de 1920 – e “A herança teórica de Dziga Viértov” (‘Teoretícheskoe nasliêdie Dzigi Viértova’) de Serguei Drobachenko⁹⁷, uma primeira versão, ligeiramente mais curta, de seu prefácio à coletânea em preparação.

A importância da publicação destes diários nas páginas de *Iskússtvo Kinó* foi expressada pelo veterano cinegrafista Aleksánder Liémberg, amigo próximo de Viértov, em uma carta enviada à redação da revista e publicada na edição Nº4 do ano seguinte, 1966:

A comissão de veteranos do cinema soviético da União de Cinematografistas da URSS expressa sua profunda gratidão à redação da revista *Iskússtvo Kinó* por ter publicado na edição Nº12 de 1965 uma parte dos diários de Dziga Viértov.

As memórias não apenas fornecem informações a respeito da história da cinematografia soviética como se mostram também contemporâneas: sente-se nelas a grandeza e a força de tradições revolucionárias que deveriam ser continuadas.

Em seus diários, Dziga Viértov discorre sobre trabalhar na arte honradamente e com princípios, e isso é útil e edificante para muitos hoje.

[...]

As maravilhosas notas de Viértov foram feitas na mesma chave musical de suas produções cinematográficas. Elas são poéticas, iradas e justas.

Ao publicar apenas uma pequena parte dos cadernos de trabalho de Dziga Viértov, a redação de *Iskússtvo Kinó* restaura a verdadeira história do cinema.

[...]

Em nome da comissão de veteranos do cinema soviético,

A. Liémberg⁹⁸

Os anos de 1966 e 1967 estão entre os mais importantes deste processo de “reabilitação” de Viértov na União Soviética principalmente por conta de quatro importantes eventos: o lançamento de um livro, uma mostra retrospectiva, a produção de um filme e a inauguração de uma lápide.

No primeiro semestre de 1966, foi finalmente lançado o volume *Statí. Dnevnikí. Zámisli* – coletânea que será o foco dos capítulos seguintes da primeira parte deste estudo. No mês de outubro, em Moscou, a recém-inaugurada sala de cinema *Illiuzión*, pertencente ao Gosfilmfond (Fundo Estatal de Cinema), sediou aquela que foi a mais importante retrospectiva dos filmes do cineasta já feita na URSS até então, e que representou uma rara oportunidade para o público geral de assistir obras que há muito tempo não

⁹⁶ Ibidem, p.68-74. Uma tradução deste artigo para o português pode ser encontrada em: GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p.59-69.

⁹⁷ Ibidem, p.74-83.

⁹⁸ LIÉMBERG, Aleksandr. “O dnevnikákh Dzigi Viértova” [‘Sobre os diários de Dziga Viértov’]. *Iskússtvo Kinó* Nº4, 1966, p.111. Esta mesma edição traz também, logo nas primeiras páginas, cinco canções populares sobre Lênin coletadas e anotadas por Viértov ao longo dos anos 1920 que acabaram não sendo incluídas em *Três Cantos Sobre Lênin*. Acompanhando-as, há também um artigo inédito de Viértov (mais precisamente, um estenograma de um pronunciamento) a respeito do trabalho com a cultura popular no filme. Este texto encontra-se publicado como “[O borbié s formalízmom]” (‘[Sobre a luta contra o formalismo]’) em *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*, p.300-302.

circulavam pelas telas soviéticas fora do restrito ambiente acadêmico do VGIK ou das noites de homenagem na Casa do Cinema. Planos tomados no saguão do *Illuzión* durante a retrospectiva mostram-no repleto de espectadores e decorado com cartazes de muitos dos filmes de longa-metragem realizados por Viértov: *Cine-Olho: A vida tomada desprevenida*, *Avante, Soviete!*, *A Sexta Parte do Mundo*, *Um homem com uma câmera*, *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*, *Três Cantos Sobre Lênin*. Além dos filmes, em uma das noites do evento, Elizaviêta Viértova-Svílova, Mikhail Kaufman –irmão do diretor e fotógrafo, um dos principais colaboradores de Viértov durante a década de 1920 – e Iliá Kopálin compartilharam com o público suas impressões sobre seu envolvimento criativo com Viértov e a importância de seu trabalho.

As imagens descritas acima foram incluídas no documentário *Mir Bez Igrí* (em tradução livre, *Mundo sem encenação*⁹⁹) dirigido por L. Makhnátch e roteirizado justamente por Serguei Drobachenko, organizador de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Realizado ao longo deste mesmo ano pelo Estúdio Central de Documentários e lançado em março de 1967, este filme de aproximadamente cinquenta minutos de duração¹⁰⁰ se pretende uma introdução ao pensamento teórico de Viértov, à sua cinematografia – apresentada através de cenas de seus filmes, desde episódios do cinejornal *Kino-Pravda* aos “experimentos formalistas” como *Um homem com uma câmera*, passando pelo obrigatório *Três Cantos Sobre Lênin* – e também à sua biografia: muitas das entradas de diário publicadas em *Iskússtvo Kinó* e na coletânea organizada por Drobachenko são lidas em um *voice over* “em primeira pessoa” que dialoga com um narrador “voz de Deus”.

Poderíamos dizer ainda que o filme é também um documentário a respeito do momento de resgate de Viértov nos anos subseqüentes à sua morte. Paralelamente à narrativa biográfica do cineasta, há a narrativa de sua herança material e imaterial no mundo do cinema: logo no início, há um plano próximo de uma mão folheando alguns de seus manuscritos e um *travelling in* em direção a um dos cadernos de capa preta que contêm os diários de Viértov, aberto sobre uma escrivaninha (supõe-se, no museu-apartamento do cineasta); depois, em uma retrospectiva e conferência sobre Viértov ocorrida em Leipzig em 1960, diferentes cineastas destacam a importância do trabalho do realizador soviético e a influência de sua obra sobre as novas gerações. O crítico Henri Langlois, o historiador do cinema Georges Sadoul e os cineastas Joris Ivens e Jean Rouch,

⁹⁹ A palavra russa “igrá”, que significa “jogo”, é utilizada como o “jeu” do francês para se referir ao *jogo de atuação*, de representação, de encenação.

¹⁰⁰ O filme pode ser assistido *online*, sem legendas, a partir do seguinte endereço: <http://goo.gl/QDOmRw> (Último acesso: 15/08/2016)

entre outros, dão depoimentos a respeito da magnitude do trabalho de Viértov, atestando sua influência também para além dos limites da URSS.

Aliás, estou propositalmente me restringindo apenas à União Soviética nesta narrativa da nova onda de interesse pelo cineasta, mas vale lembrar que a “volta a Viértov” foi um fenômeno internacional: já em 1961, na França, Jean Rouch e Edgar Morin cunharam o termo *cinéma-vérité* após lançarem *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), fazendo uma referência explícita ao *Kino-Pravda* (‘Cine-Verdade’) do realizador soviético. Georges Sadoul, por sua vez, relata ter recebido das mãos de Svílova uma série de textos de Viértov ainda em 1959¹⁰¹, e uma tradução sua do artigo “Kinocs. Revolução” (‘Kinóki. Perevorôt.’) foi publicada em 1963 nos *Cahiers du Cinéma*¹⁰². Como vemos em *Mir bez igrí*, também na Alemanha Oriental o interesse por Viértov aumentara, assim como ocorria também na Áustria, onde os esforços de Peter Konlechner e Peter Kubelka, fundadores do Museu Austríaco do Filme (Österreichische Filmmuseum), resultariam em uma ampla retrospectiva em 1967, acompanhada de uma das primeiras traduções dos diários de Viértov reunidos em *Statí, Dnevníkí, Zámislí*¹⁰³.

O filme *Mir Bez Igrí* não evita mencionar as dificuldades enfrentadas por Viértov em vida, inserindo excertos melancólicos de seus diários e citando textualmente alguns dos ataques que seus filmes receberam ao serem lançados. Nesse sentido, a narrativa de seu resgate nos anos 1950 e 1960 surge como uma “correção histórica” ao que é visto como uma injustiça, reafirmando o reconhecimento tardio do cineasta e confirmando que suas pesquisas estéticas não apenas estariam “corretas” como também intimamente relacionadas com o cinema então contemporâneo: assim como nas páginas de *Iskússtvo Kinó*, é enfatizada a importância que Viértov atribuía, especialmente em seus últimos filmes, ao estudo do “homem vivo”, e não é à toa que o último longo fragmento mostrado é o depoimento em som direto de uma paraquedista em *Canção de Ninar*, filme que é descrito pela narração como “o último filme autoral de Viértov”¹⁰⁴.

¹⁰¹ SADOUL, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. Ediciones Era: Ciudad de México, 1973, p.167. Edição original francesa: SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Editions Champ Libre, 1971.

¹⁰² Ibidem, p.10. O texto de Viértov foi publicado na revista *Cahiers du Cinema*, números 144 e 146, 1963.

¹⁰³ VERTOV, Dziga. *Dziga Wertow: Aus den Tagebüchern*. Editado por Peter Konlechner e Peter Kubelka, traduzido por Reinhard Urbach. Viena: Österreichische Filmmuseum, 1967.

¹⁰⁴ Como veremos sobretudo na segunda parte deste trabalho, esta não é uma informação totalmente verdadeira, apesar de *Canção de ninar* realmente ser o último filme “autoral” de Viértov a entrar em cartaz (isto se desconsiderarmos *Sergó Ordjonikídze*, de 1938, como tal). Para além de cinejornais, Viértov realizaria ainda os longas *Três Heroínas* (*Trí Gueroíni*, 1938) e *É para você, front!* (*Tebiê, front!*, 1942), além do curta *O juramento dos jovens* (*Kliátva Molodíkh*, 1944). Os dois últimos longas de Viértov, mesmo sem terem chegado às telas, são plenamente “autorais” e representam um

No entanto, o que *Mir Bez Igrí* mostra das críticas feitas ao cineasta ao longo de sua carreira se refere sobretudo a um momento em que este debate era feito ainda às claras, na imprensa, em torno dos filmes que Viértov pôde realizar; o longo período de “silêncio forçado” em seus últimos anos é mencionado de maneira consideravelmente mais indireta: o narrador destaca que, após *Canção de Ninar*, Viértov teria “mais dezessete anos de vida. Dezessete anos de trabalho no cinema... mas o destino do artista se desenrolou de tal forma que ele não realizaria mais nada comparável ao que já havia realizado”. Esta frase relativamente ambígua pode até mesmo dar a entender que o cineasta teria seguido trabalhando em seus próprios projetos, tendo simplesmente “perdido a mão”, e há apenas uma última referência cifrada às dificuldades vividas por Viértov em seus últimos anos, que surge através de um dos últimos trechos de seus diários a ser lido antes do final do filme: “Trabalho criativo: alegria. Movimento: alegria. Invenção: alegria. O descanso após o trabalho: alegria. Inatividade: tristeza. Trabalho infrutífero: tristeza. Imobilidade: tristeza. Morrer de cansaço: tristeza”.

Apesar disso, um estenograma da reunião do conselho artístico do Estúdio Central de Documentários em que foi discutido o roteiro do filme¹⁰⁵, ainda antes do início de sua produção, mostra que, dentre os presentes – em sua maioria, antigos colegas de Viértov que conviveram com ele em sua última década de trabalho no TsSDF –, ao menos uma parte considerável imaginava e esperava uma abordagem diferente para esta última etapa da vida do cineasta. Mais do que questões técnicas relativas à escrita do roteiro (como comentários a respeito da quantidade de entrevistas a serem realizadas, da necessidade ou não de se mencionar outros documentaristas contemporâneos de Viértov, críticas à extensão de alguns trechos de diários utilizados, etc.), o ponto que se impõe no centro do debate diz respeito não apenas à reabilitação de Viértov, mas ao próprio momento vivido pela União Soviética após a morte de Stálin.

O primeiro a tocar mais diretamente nesta questão é o roteirista Leonid Braslávski¹⁰⁶:

desenvolvimento de ideias e estratégias iniciadas em trabalhos passados. Sua análise, ao lado do estudo de seus muitos projetos não-realizados, é essencial para a compreensão do pensamento artístico de Viértov nos anos finais de sua carreira.

¹⁰⁵ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.507. A data em que o documento foi fotografado (no ano de 2007) e o número da unidade de preservação sugerem que ele foi incorporado apenas recentemente ao fundo de Viértov.

¹⁰⁶ Leonid Braslávski (1919-2005) escreveu um texto intitulado “História de um jornal” (‘Istória odnogó jurnála’; literalmente, ‘história de uma revista’, mas ‘jurnál’ aqui se refere ao cinejornal *Nôvosti Dniá*) para o volume *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov* (‘Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos’), organizado por Elizaviêta Svílova e A. L. Vinográdova e lançado em 1976 pela editora Iskússtvo. Braslávski conta como certa vez, quando ainda era um roteirista iniciante no TsSDF, foi chamado para reescrever o texto da narração de um cinejornal montado por

[...] no final [do roteiro] há uma frase em que eu senti que o autor, entendendo toda a delicadeza do problema colocado, parou em determinado ponto e disse que muitos projetos não puderam ser concretizados. Gostaria de me colocar de maneira, talvez, polêmica. Quem nós estamos acusando? Nós mesmos? Não há necessidade disso. A geração futura, de todo modo, vai compreender o que aconteceu. Acho que chegou a hora de falar a verdade sobre este artista. Ele foi perseguido, assim como perseguiram Dovjênko, Prokôfiev, o artista Iuzóvski, todos verdadeiramente dedicados à causa comunista e perseguidos pelos políticos que os serviam.

Acho que é preciso falar de maneira completamente aberta: não permitiram que Viértov realizasse seus projetos porque simplesmente o perseguiram. Não devemos ter medo de dizer isto, porque todos nós, seus contemporâneos, sabemos da verdade, e quanto mais verdadeiro for nosso filme, mais irão acreditar em nós. O que comprova isto que estou falando é o próprio fato de nós, apesar de tudo, estarmos fazendo um filme sobre Viértov e reconhecendo, assim, essa época negra que atravessou a vida de muitas pessoas. É preciso falar sobre isso de maneira concreta. Se não o fizermos, significa que nós concordamos com o que houve ou que tememos que possa voltar a acontecer. Não precisamos ter medo disso. O fato de que haverá um filme em que se fala disso indica justamente a nossa própria saúde e a saúde de nossa sociedade¹⁰⁷.

Logo a seguir se pronuncia o cineasta Aleksándr Medviédkin, que concorda com o que diz Braslávski e ressalta que a conversa tomou rumos possíveis apenas em reuniões fechadas:

Eu pretendia falar justamente sobre este assunto que Braslávski levantou. Já que este é um conselho artístico fechado, que somos poucos aqui e que nos conhecemos bem e que devemos falar em termos gerais, eu considero que a questão fundamental na realização desta obra é a questão da verdade. Ou nós buscamos alguma estranha posição impessoal, que Nikolai Fiódorovitch [Sadkóvitch, que já havia se pronunciado na reunião] chamou de “pequeno realismo”, e eu chamo de meia-verdade, que é mais perigosa e assustadora que a mentira, ou devemos falar realmente a verdade.

[...] Houve uma época muito negra na vida de nosso coletivo, e ao fazermos este roteiro, ao fazermos um conto sobre o destino de Viértov, nós não devemos fechar os olhos. Senão, nós sairemos disso e pensaremos que tudo foi mais ou menos normal: ele não soube realizar todos os seus projetos. Isto não é verdade.

Eu apóio integralmente o que disse Braslávski. Considero que o único posicionamento razoável é pensar sobre isso e mostrar aquilo que levou Viértov a ser atirado para fora deste estúdio, ir para o estúdio de filmes de ficção¹⁰⁸, foram feitas coisas tais que até hoje dão vergonha.

[...] É indispensável que tudo isso seja ponderado muito bem e mostrado na tela de maneira honesta, como deve fazer um artista soviético. Sem isso, o filme não deveria ser feito¹⁰⁹.

Viértov que fora recusado pelo Ministério da Cinematografia – acontecimento incomum que causou grande alvoroço no estúdio. Braslávski conta ter inicialmente recusado o trabalho para expressar apoio ao cineasta, mas o próprio Viértov o teria pedido para assumir o cinejornal, cuja nova versão seria dirigida por Elizaviêta Svílova.

“ – E o senhor? – eu perguntei, apenas. Pela primeira vez, ele sorriu, cerrando os olhos ainda mais.

– Não se preocupe comigo, Lênia – ele disse, com um humor quase imperceptível – Dziga Viértov está morto.” (BRASLÁVSKI. Leonid. “Istória odnogó jurnála” in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov*. Moscou: Iskússtvo, 1976, p.236). Retomaremos este acontecimento mais adiante neste trabalho, no Capítulo 5.3 da Parte II deste trabalho (“1949: ‘Cosmopolitas’ no Estúdio Central de Filmes Documentários, p.276).

¹⁰⁷ Ibidem, l.16.

¹⁰⁸ Abordaremos esse período em que Viértov trabalhou em um estúdio de filmes ficcionais de maneira detida na segunda parte deste trabalho, no Capítulo 3.2 da Parte II deste trabalho (“O (pretendido) cinema infanto-juvenil de Dziga Viértov”, p.170-206).

¹⁰⁹ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.507, ll.18-19.

Alguns dos presentes evocam em suas falas também a recém-lançada coletânea organizada por Drobachenko para expressar a forte impressão causada pelos diários de Viértov ali incluídos. Vladlién Trôchkin, cinegrafista e diretor, diz que “uma vez que foi lançado um livro que fala de maneira direta e honesta sobre esta vida nada fácil, é preciso que nos esforcemos ao máximo para que também o filme narre a vida nada fácil deste maravilhoso homem”¹¹⁰. A veterana cineasta e montadora Irina Viênjer, por sua vez, afirma que gosta muito do roteiro escrito por Drobachenko e que, caso o tivesse lido antes de ler os diários de Viértov, não faria nenhuma objeção ao texto, mas que os escritos pessoais do cineasta – relidos muitas vezes por ela – lhe revelaram muitas coisas que antes não compreendia. Ela então introduz mais um dos pontos da discussão que se seguiria: qual deveria ser o tom deste retrato de Viértov?

[...] Acho ótima a proposta de Medviédkin de introduzir uma nova nota, mostrar que a vida foi excepcionalmente dura com esse homem, mas que ele grita na tela sobre coisas completamente diferentes. A vida foi dura com esse homem, mas ele era muito forte e criava coisas maravilhosas na tela.

E o principal não está na tragédia de Viértov, mas em sua força criativa e nas potencialidades que ele tinha.

Acho que é preciso fazer algumas cenas com base nestes contrapontos¹¹¹.

O cineasta Román Grigóriev, por outro lado, considera que o tratamento dado à “tragédia de Viértov”, mostrada de maneira relativamente velada, seria adequado, e que em discussões anteriores ele e outras pessoas teriam justamente aconselhado Drobachenko a não desenvolver muito esse tema. Para ele, o mais importante não seria a quantidade de material, mas sim “realmente encontrar um meio e uma forma de falar sobre isso”¹¹². O também cineasta Leonid Krísti, porém, acredita que a chave seria a construção de uma “tragédia otimista” sobre a vida de Viértov. É interessante notar em sua fala como ele parece esperar que o filme se transforme em uma narrativa não apenas sobre o destino de um único homem, mas que reflita a experiência vivida por toda uma geração – ou seja, a sua e a da maioria dos demais presentes. Guardadas as devidas proporções, talvez Krísti desejasse um resultado que se aproximasse de um tipo de reflexão geracional feita quase trinta anos mais tarde por Chris Marker em *Le Tombeau d’Alexandre* (1993), filme que parte da vida de Aleksánder Medviédkin (curiosamente, também presente nesta reunião) para abordar a experiência soviética, especialmente em sua relação com o cinema:

E isto é mesmo uma tragédia otimista, não um drama, mas é precisamente uma tragédia que ele [Viértov], tendo recebido uma infinidade de golpes desta realidade, fosse tão superior

¹¹⁰ Ibidem, 1.24

¹¹¹ Ibidem, 1.25.

¹¹² Ibidem, 1.31.

a ponto de compreender e afirmar toda a força de seu gênio. Isto precisa estar refletido de alguma maneira no filme...

Isso não seria um lamento pelo que aconteceu. Foi uma guerra, uma guerra em nossa sociedade, uma guerra gigantesca. E ele viveu e morreu nesta guerra. Não foi uma guerra pacífica, foi uma guerra verdadeira.

Acho que é preciso pensar sobre isso. Essa ideia está presente de maneira clara... mas eu peço que notem que ela deveria ser aprofundada e transmitida de maneira bem mais ampla. Caso contrário, isso só interessará a nós mesmos. E as pessoas querem ver uma verdadeira tragédia no mais alto sentido, tragédia não no sentido de pena, mas no sentido da promessa de vida daquele tempo naquela luta, mas mostrada através do destino de um homem da arte. Isto é muito importante e deveria ser otimista no sentido mais amplo da palavra¹¹³.

Após todos terem se pronunciado, Alekiêi Siômin, diretor do TsSDF que presidia o debate, pergunta a Elizaviêta Svílova se ela gostaria de fazer algum comentário, mas a viúva de Viértov diz estar emocionada demais para falar. Siômin então toma a palavra e argumenta, admitindo se tratar de uma questão delicada, que a escolha de Drobachenko de não transformar o roteiro “em uma discussão combativa sobre a época”¹¹⁴ teria sido correta. Seu principal receio é que uma ênfase demasiadamente grande sobre esse aspecto pudesse ofuscar a discussão sobre a obra de Viértov. Afinal, o cineasta seria caro a todos “não pelo fato de ter sofrido em seus últimos anos, mas por ter criado o cinema documentário, e sua obra é querida, tão rica e tão valiosa para nós”¹¹⁵. É nesse sentido que argumenta também o próprio Drobachenko em sua fala de encerramento:

A respeito do ponto principal que foi discutido aqui e sobre qual direção o trabalho deve tomar agora:

Eu não me coloquei como objetivo, e posso dizer abertamente, não considero isso de maneira alguma correto, fazer um filme sobre Viértov, cuja vida toda transcorreu em conflito com a realidade ou com as pessoas que de uma maneira ou de outra não o compreendiam, o atrapalharam e, enfim, levaram à sua tragédia pessoal, porque Viértov é mais forte do que esse conflito.

Me parece que Leonid Mikháilovitch [Krísti] foi preciso no que disse. Nada conseguiu quebrá-lo, apesar de ele realmente ter passado por muitos sofrimentos. E é obrigatório que este seu caráter inquebrantável seja ressaltado de maneira particularmente forte no roteiro e no filme, porque é esse contraponto, que talvez não passe como a ideia principal de todo o filme mas deve estar sempre suficientemente claro, entre as grandes tragédias pessoais, o grande sofrimento trágico, e ao mesmo tempo a vontade de cantar as conquistas da revolução, a vontade de falar de uma nova maneira, com uma nova língua, sobre a nova vida, os novos fenômenos sociais, apoiar de todas as maneiras esses fenômenos...

Afinal, é por isso que Viértov nos é caro e é nisso que consiste a força de seu caráter criativo...¹¹⁶

¹¹³ Ibidem, l.36.

¹¹⁴ Ibidem, l.43.

¹¹⁵ Idem. É interessante notar que, neste momento, Román Grigóriev interrompe Siômin e exclama: “E Meierkhôld!”, sem que qualquer menção ao famoso diretor teatral Vsiêvolod Meierkhôld, executado em 1940, tenha sido feita anteriormente. Talvez a discussão tenha feito o cineasta pensar em outras vítimas da repressão stalinista...

¹¹⁶ Ibidem, ll.48-49.

De fato, *Mir Bez Igrí* não entra em detalhes quanto à perseguição sofrida por Viértov ou por outros artistas, e talvez fosse impossível que um filme feito nesse momento encarasse este ponto delicado de maneira tão frontal quanto a pretendida por alguns dos presentes. De todo modo, o amplo espaço reservado no filme aos diários do cineasta inevitavelmente o contamina com uma melancolia que ao menos sugere as dificuldades enfrentadas. Não é à toa, porém, que os comentários sobre o filme publicados na revista *Iskústvo Kinó* em um artigo de Rostisláv Iúrenev¹¹⁷ – crítico e pesquisador do cinema soviético que, dentre muitas outras atividades, havia escrito o roteiro das recentes cinebiografias de Serguei Eisenstein e Vsiêvolod Pudóvkin (produzidas, respectivamente, em 1958 e 1960) – apontam para a falta de informações a respeito das atividades de Viértov após *Canção de Ninar*, “suscitando a incompreensão do espectador e diferentes conjecturas por vezes absurdas”¹¹⁸. Iúrenev faz generosos elogios ao trabalho, considerando-o um exemplo interessante de estudo da teoria do cinema feito no próprio suporte cinematográfico, mas avalia que a ênfase dada às formulações teóricas de Viértov como um todo teria dificultado a compreensão das circunstâncias em que cada um de seus filmes foi realizado. Nesse sentido, ele é surpreendentemente direto ao tocar em um ponto de *Canção de Ninar* (discutido também mais à frente neste trabalho) que não aparece nos trechos do filme que foram incluídos em *Mir Bez Igrí*, oferecendo ainda uma outra visão sobre a “tragédia” do cineasta:

E para ser historicamente objetivo, para fazer um retrato realmente completo do artista [...], teria sido preciso dizer que em *Canção de Ninar* [...] um espaço excessivo é ocupado por Stálin, que, na glorificação irrestrita em vida do líder político, Viértov perdeu seu bom gosto, perdeu a si mesmo.

Ao mesmo tempo, as tentativas de Viértov de fazer retratos documentários de pessoas soviéticas comuns iam de encontro às tendências solenes e oficiosas dos filmes sobre paradas, festas e panoramas informativos sobre as conquistas das repúblicas da União que prevaleceram no nosso cinema documentário do final dos anos trinta até a metade dos anos cinquenta. Finalmente, seria preciso afirmar com amargor que Viértov não recebeu trabalhos dignos mesmo nos anos de florescimento do cinema documentário: nos anos da Grande Guerra Patriótica. É aí que está a verdadeira tragédia de Viértov!¹¹⁹

Em 1967 tem lugar um acontecimento que poderíamos tomar aqui – antes de mais nada, por razões simbólicas – como o marco final deste processo de reabilitação de Viértov, iniciado dez anos antes. Ao morrer em 12 de fevereiro de 1954, Viértov fora velado no Estúdio Central de Filmes Documentários e depois sepultado no cemitério Miússkoe; em setembro de 1967, porém, os restos mortais do cineasta foram transferidos

¹¹⁷ IÚRENEV, Rostisláv. “O Viértove”. *Iskústvo Kinó*, 1967, N°6, p.65-68.

¹¹⁸ Ibidem, p.67.

¹¹⁹ Idem. Abordaremos a produção de Viértov durante a Segunda Guerra Mundial na segunda parte deste trabalho, no Capítulo 4 (p.207-233).

para o nobre cemitério Novodiévitchie, onde estão sepultadas muitas das mais famosas figuras públicas russas, como Nikolai Gógol, Vladímir Maiakóvski, Serguei Eisenstein e até mesmo Nadiêjda Allilúieva, segunda esposa de Stálin. Uma nova lápide em homenagem a Viértov foi inaugurada em uma solenidade que contou com um discurso do presidente do Comitê para a Cinematografia do Conselho de Ministros da URSS, A. V. Románov, que destacou a atualidade da obra do cineasta e sua trajetória de vida, que “não teria sido fácil”. Románov encerrou sua fala destacando que 1967 marcava a comemoração dos cinquenta anos da Revolução e do cinema soviético, e que esta “devida homenagem” a Viértov seria, nesse contexto, muito importante¹²⁰.

A transferência física dos restos mortais do cineasta para este “panteão” simboliza ao menos que, oficialmente, Viértov passara a ser reconhecido como um artista soviético de fundamental importância. O restauro de *Três Cantos Sobre Lênin* em 1970, para marcar o centenário de Vladímir Ilítch, viria reforçar essa impressão, sendo largamente comentado na imprensa em diversas matérias que louvavam o filme e resgatavam histórias da época de seu lançamento. Dois anos mais tarde, em 1972, um livro dedicado ao longa seria lançado dentro da série “Obras-primas do cinema soviético” (‘Chedévri soviétskogo kinó’) da editora *Iskússtvo*, com apoio do Gosfilmfond¹²¹. Organizado por Svílova e V. I. Furtítchev, o volume compreende uma introdução escrita por Iliá Kopálin, uma das versões do roteiro literário do filme¹²², uma “versão ilustrada” do longa-metragem com *stills* de seus planos, uma seção intitulada “Como o filme foi feito” (‘Kak sozdaválsia fílm’), incluindo alguns materiais até então inéditos – não incluídos nem mesmo em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* – sobre as diferentes etapas de preparação, filmagem e montagem da obra¹²³, e uma última seção que reúne materiais de imprensa tanto da época do lançamento original quanto de seu restauro de 1970.

¹²⁰ Cf. “Dzige Viértovu, khudôjniku revoliútsi”. *Iskússtvo Kinó*, N°9, 1967, p.41-42.

¹²¹ VIÉRTOVA-SVÍLOVA, E.I.; FURTÍTCHEV, V.I. (orgs). *Tri piêsní o Liênine*. Moscou: Iskússtvo, 1972. Série “Chedévri Soviétskogo kinó” (‘Obras-primas do cinema soviético’). Publicação realizada com apoio do Gosfilmfond SSSR.

¹²² Trata-se de uma das últimas versões feitas por Viértov, aparentemente já em meio ao trabalho de montagem. Esse roteiro está publicado em *Iz Nasliédia. Tom 1*, p.170-176.

¹²³ Esses materiais aparecem na seção “Kak sozdaválsia fílm” (‘Como o filme foi criado’, p.99-120), que aborda o trabalho em etapas: “Aproximando-se”, “Início do trabalho”, “Busca da forma do roteiro”, “Trabalho sobre o material de arquivo”, “Em direção às fontes da cultura popular”, “Como o filme foi filmado”, “Montagem”, “O trabalho sobre o som”, “Canções populares anotadas por Viértov”, “Resultados”. Foram incluídos tanto fragmentos dos diários de Viértov quanto trechos de cartas suas a diferentes membros da equipe (cinégrafistas, operadores e montadores de som, etc.), excertos de artigos seus e entrevistas publicadas na imprensa com o cineasta e com outros membros da equipe. Svílova contribui também com algumas passagens escritas especificamente para o livro e com trechos de documentos de seu trabalho, como cartas ao estúdio.

Nos anos que se seguiriam, novos artigos e trabalhos sobre o cineasta continuariam a aparecer, destacando-se especialmente na nova geração de pesquisadores os nomes de Liév Rochál e Viktor Listóv, que ao longo dos anos 1970 publicariam artigos a respeito de Viértov sobretudo em *Iskússtvo Kinó*. Esta primeira onda de “grandes acontecimentos” em torno do cineasta, porém, parece ter se encerrado com o relançamento de *Três Cantos Sobre Lênin*.

Em 1971, ano em que o cineasta completaria setenta e cinco anos, a revista *Iskússtvo Kinó* enviou uma pequena série de perguntas a respeito da importância de Viértov a diferentes personalidades do mundo cinematográfico, tanto veteranas como o cineasta Mikhail Romm quanto iniciantes, como o então jovem documentarista letão Herz Frank. A resposta deste último é especialmente interessante por indicar que ele conhecera Viértov justamente ao longo deste período de ressurgimento de sua obra fílmica e teórica, destacando a importância da coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* nesta aproximação. Respondendo à pergunta sobre quais dos princípios teóricos do cineasta ainda continuariam atuais, o jovem documentarista afirma:

Eu descobri Viértov há relativamente pouco tempo para poder avaliar suas concepções estéticas e criativas, quando fiz dois filmes “às cegas”, como diria Viértov. E eu fiquei chocado com o fato de que muito do que me fez quebrar a cabeça já havia sido inventado por ele há muito tempo.

Depois, lendo o livro do próprio Viértov (para mim, toda a nova geração de documentaristas deveria ser grata a seu editor-organizador, Serguei Drobachenko) eu compreendi que as leis objetivas do cinema documentário são, justamente, o sistema de Viértov¹²⁴.

A coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* seria de importância fundamental não apenas para esta geração contemporânea a seu lançamento, mas, a rigor, para todos aqueles que até hoje decidem estudar o trabalho de Dziga Viértov – e é sobre ela que iremos nos debruçar agora.

¹²⁴ FRANK, Gerz. Resposta à enquete em “Poet Revoliútsi”. *Iskússtvo Kinó*, Nº2, 1971, p.111.

Capítulo 2. Analisando *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

2.1. Artigos. Diários. Projetos: olhares críticos

Diante desse panorama de documentos relacionados a Viértov publicados entre 1957 e 1967, é interessante notar como tanto os textos introdutórios aos materiais do cineasta nas páginas da revista *Iskússtvo Kinó* quanto o documentário *Mir Bez Igrí* nos fornecem mais informações a respeito da situação dos manuscritos de Viértov do que a própria coletânea de artigos organizada por Serguei Drobachenko¹. O pesquisador discorre apenas brevemente em seu prefácio sobre o trabalho envolvido na preparação do volume:

Todo esse material esteve até agora objetivamente inacessível para o grande público leitor. Espalhados por arquivos e inúmeras publicações periódicas, o leitor não podia construir uma imagem correta e, mais importante, exaustiva de Viértov, o teórico da arte cinematográfica. Eram conhecidos apenas poucos artigos seus, longe de serem seus melhores.

A herança teórica de Dziga Viértov, reunida e sistematizada na presente coletânea, tem a missão de preencher essa lacuna. Ela pela primeira vez revela diante de nós a imagem poderosa e vívida de um notável artista e homem.²

Ao final da coletânea, Drobachenko fornece dados a respeito de cada um dos materiais individualmente, apontando sua data de escrita, veículo de publicação original (ou a informação sobre seu ineditismo) e a natureza do documento (estenograma de uma fala, roteiro, carta, diário etc.), mas não deixa de ser estranho que nem mesmo na seção onde estão reunidas estas informações haja alguma menção explícita ao “Arkhip Dziga Viértova”. Ainda que, sob a perspectiva do “grande público leitor”, os documentos pudessem estar “espalhados por arquivos e inúmeras publicações periódicas”, foram os cuidados de Elizaviêta Svílova na organização do acervo do cineasta, disponível para consulta em seu museu-apartamento, que em grande medida permitiram que o próprio

¹ Poderíamos mencionar também a matéria “V gostiákh u tcheloviéka s kinoapparátom” (‘Visita à casa do homem com uma câmera’), de N. Koliêsnikova, na revista *Soviétski Ekrán*, nº11, 1966, p.6-7. Nela, a autora realiza uma entrevista com Svílova em sua residência, pontuando a conversa com comentários sobre o arquivo do cineasta: “[...] Mas Elizaviêta Svílova sorri de maneira condescendente: mesmo para se ter um leve vislumbre, para folhear o arquivo de Viértov, é preciso bem mais de um dia. Veja aqui: nas estantes do escritório, estão grandes caixas de papelão, como blocos imensos. Nelas, manuscritos e fotografias, organizados por anos, estão cuidadosamente numerados. Em um gordo caderno de oleado está o catálogo detalhado destes tesouros da herança de Viértov, de valor inestimável para historiadores e pesquisadores do cinema.” Na revista, logo abaixo desta matéria foi publicada uma resenha de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* escrita por Khrisánf Khiérsonski.

² DROBACHENKO, Serguei. “Teoretícheskie Vzgliádi Viértova” [‘As concepções teóricas de Viértov’] in *Statí....*, p.7.

Drobachenko pudesse elaborar o volume – feito, afinal, com base nos documentos ali contidos e catalogados.

Fig. 1. Capa de *Dziga Viértov. Statí. Dnevníkí. Zámisli*. Org: Serguei Drobachenko. Moscou: Iskuststvo, 1966.

De todo modo, a coletânea realmente representou a primeira possibilidade de contato de um público amplo com uma *sistematização* da obra escrita de Viértov. Mais do que isso, ela permaneceu como o único livro publicado na Rússia dedicado exclusivamente aos escritos do diretor por quase quarenta anos, até a publicação de *Iz Naslêdia. Tom 1* em 2004, seguido do segundo volume, *Tom 2. Statí i Vistupliêníia* em 2008. Por conta disso, *Statí. Dnevníkí. Zámisli* aparece como a fonte comum de todas as principais traduções de artigos, diários e projetos do cineasta que surgiram desde então em diferentes países do mundo. Para citar alguns exemplos, já no ano seguinte à publicação da coletânea na Rússia foram lançadas quase concomitantemente duas traduções para o alemão: a já mencionada edição austríaca do Österreichische Filmmuseum, *Dsiga Wertow: Aus den Tagebüchern*³, contendo apenas excertos da seção de diários, e outra editada na Berlim Oriental, *Dsiga Wertow: Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*⁴, contendo a íntegra de *Statí*.

³ VERTOV, Dziga. *Dsiga Wertow: Aus den Tagebüchern*. Editado por Peter Konlechner e Peter Kubelka, traduzido por Reinhard Urbach. Viena: Österreichische Filmmuseum, 1967

⁴ _____. *Dsiga Wertow: Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Editado por Hermann Herlinghaus. Berlim (DDR): Institute für Filmwissenschaft an der Deutschen Hochschule für Filmkunst, 1967.

Dnevnikí. Zámisli. Na França, *Dziga Vertov: Articles, journaux, projets*⁵ foi lançado em 1972, e uma tradução parcial deste volume apareceu na Espanha no ano seguinte com o título de *El cine ojo*⁶. Em italiano, a coletânea foi traduzida na íntegra como *Dziga Vertov, L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*⁷, publicado em Milão em 1975; em inglês, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*⁸ foi publicado em 1984 com um prefácio escrito por Annette Michelson.

Em português, quatro textos de Viértov foram publicados em 1981 na edição *Dziga Vertov*, organizada em Lisboa por Vasco Granja⁹ e, no Brasil, quatro artigos foram incluídos na antologia *A Experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier em 1983, em traduções feitas a partir da edição francesa mencionada acima¹⁰. Mais recentemente, dois outros textos receberam tradução para o português, desta vez a partir da edição americana *Kino-Eye*, em *Vertov: o homem e sua câmera*, organizado por Carlos Pernisa Júnior em 2009¹¹. Houve, porém, um primeiro caso “pioneiro” (no contexto brasileiro, é claro) de tradução indireta de um artigo do cineasta, feita muito antes da existência de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*: a revista de cinema *O FAN*, organizada por membros do Chaplin Club, publicou em seu número 9 (lançado em dezembro de 1930) um artigo que aparece ali intitulado “Dziga Vertof e o ‘Cine-Olho’”¹². Como o texto introdutório afirma, trata-se de uma tradução de um artigo publicado em francês em “Monde (n.3 de 3 de Agosto de 1929)”¹³, já citado dentre as leituras recomendadas em um número anterior da revista¹⁴,

⁵ _____. *Dziga Vertov: Articles, journaux, projets*. Tradução de Andrée Robel e Sylviane Mossé. Paris: Cahiers du Cinéma, 1972.

⁶ _____. *El cine ojo*. Tradução e seleção: Francisco Llinás. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

⁷ _____. *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*. Milão: Mazzotta, 1975.

⁸ _____. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ed. e introdução: Annette Michelson. Tradução: Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984.

⁹ GRANJA, Vasco, op. cit. Os artigos incluídos são “Nós. Variação do Manifesto”, “Kinoks-Revolução”, “Kino-Glaz (Cine-actualidades em seis séries)” e “O amor pelo homem vivo”. A fonte utilizada para as traduções não é clara: ao final de cada texto, é indicada a publicação original (em jornal ou revista) do artigo, e não a coletânea *Statí...* No entanto, como todos os artigos ali reproduzidos estão dentre os incluídos em *Statí...*, poderíamos supor que esta tenha sido a fonte utilizada, uma vez que a edição portuguesa foi feita em cooperação com a Associação Portugal-URSS.

¹⁰ XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.245-263. As traduções foram realizadas do francês por Marcelle Pithon.

Os artigos incluídos são “Nós. Variação do Manifesto” (1922); “Resolução do Conselho dos Três” (10/4/23), que compreende quase todo o artigo mais longo “Kinóki. Perevorót.” (*Statí...*, p.50-58), excetuando-se suas três primeiras seções; “Nascimento do cine-olho” e “Extrato do ABC dos Kinoks” (1929), que se trata de um excerto do artigo mais longo “Ot ‘Kino-Gláza’ k ‘Rádio-Glázu’” (*Statí...*, p.109-115).

¹¹ JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p.87-101. As traduções foram realizadas do inglês por Rafael Lignani. Os artigos ali incluídos são “Da história dos Kinoks” e “Um homem com uma câmera (uma sinfonia visual)”.

¹² VERTOF, Dziga. “Dziga Vertof e o ‘Cine-Olho’”. *O FAN*, N°9, dez/1930, p.21-25.

¹³ Idem.

que por sua vez já havia anunciado a tradução vindoura de textos de Serguei Eisenstein e “Dziga-Vertoff”¹⁵. O artigo em questão, um fragmento do ensaio mais longo “[O que é o cine-olho]” ([‘Chto takôe Kino-Glaz’])¹⁶, foi publicado na França pouco após a passagem de Viértov por Paris na viagem que fez à Europa com uma delegação soviética no verão de 1929¹⁷. Assim, este é um raríssimo caso no contexto brasileiro – se não o único – de tradução de um texto do cineasta feita pouco tempo após sua publicação original¹⁸.

Voltando à coletânea organizada por Serguei Drobachenko, sua importância é indiscutível, ao menos pela circulação que possibilitou aos textos de Viértov em tantas outras línguas. No entanto, o fato de uma única edição ter dado origem à imensa maioria da literatura disponível sobre o diretor fora (e mesmo dentro) da União Soviética e ter sido durante muito tempo, na prática, a única possibilidade de contato com seus textos resultou na reprodução em todas as traduções que se seguiram de problemas existentes na edição original.

Em um artigo de 2005 que discute as diferentes ondas de interesse por Viértov ocorridas ao longo das décadas, John MacKay define a coletânea *Statí...* como “[...] um produto da era do Degelo que ao mesmo tempo altera a forma ‘construtivista’

¹⁴ *O FAN*, N°7, jan/1930, p.4. A coluna “Livros e Artigos” recomenda, dentre outras leituras, “ ‘Kino-Glass’ – por Dziga Vertoff (Monde, n°61)” e “Vertoff, His Work and the Future” – por Jean Lenauer (Close-Up, Novembro.)”.

¹⁵ Comentários sobre o trabalho de Viértov aparecem também no artigo “Uma orientação fecunda na arte do cinema”, de Aluizio Bezerra Coutinho, publicado no N°6 set/1929, p.1 e p.5, onde já aparecia citado um trecho do mesmo artigo que seria publicado no N°9 (ver a próxima nota de rodapé). Como destaca Ismail Xavier (*Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.231), é difícil saber se Coutinho de fato havia assistido aos filmes do cineasta; artigos publicados em outros números da revista dão a entender que apenas alguns filmes de Pudóvkin haviam sido vistos pelo autor (Cf. “Poudovkine”. *O FAN*, N°8, jun/1930, p.6-7). Os comentários de Coutinho sobre o pensamento teórico de Viértov e sobre sua obra parecem derivar, acima de tudo, do livro “Le cinéma soviétique” de León Moussinac (Paris: Gallimard, 1928) e de uma análise do próprio texto de Viértov a que tivera acesso em francês. De todo modo, há de fato ao menos um conhecimento básico sobre a produção do cineasta até então, sendo mencionados o então bastante recente “O homem com a camera cinematographica”, “11° Anno”, e até a série de cinejornais *Kino-Pravda*, que um erro (provavelmente tipográfico) transformou em algo mais peculiar: “Vertov na construção de seus films utiliza tudo que se possa fazer em matéria de fotografia, desde o movimento às avessas até a microcinematografia: desde a câmera lenta até a superaceleração dos movimentos. E com estas ideias e recursos realizou a série de jornais Kino-privada.” (COUTINHO, Aluizio Bezerra. “Uma orientação fecunda na arte do cinema”. *O FAN*, N°6 set/1929, p.5).

¹⁶ VIÉRTOV, Dziga, *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.157-164. O artigo publicado na revista brasileira corresponde às páginas 160, 161 e ao primeiro parágrafo de 162. A edição *Iz Nasliêdia* informa que o texto foi escrito por volta de fevereiro de 1929. Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, o artigo aparece reproduzido como “Ot ‘Kino-Gláza’ k ‘Rádio-Glázu’”, p.109-115.

¹⁷ Cf. TODE, Thomas. “Bio-Filmographie” in *Tagebücher/Arbeitshefte*. Org. Thomas Tode e Alexandra Gramatke. Trad: Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000, p.228. Viértov chegou a Paris em 23/07/1929 e teria retornado a Moscou, via Berlim, em 7/8/1929.

¹⁸ Para comentários sobre a recepção das ideias e filmes de Viértov e de outros cineastas soviéticos – particularmente, Serguei Eisenstein e Vsiêvolod Pudóvkin – em *O FAN*, ver: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.227-238.

experimental de alguns dos ensaios e corta todo o conteúdo político (particularmente, referências a Stálin e suas políticas) que havia se tornado tabu no meio da década de 1960¹⁹. Essa alteração da forma “construtivista” de alguns ensaios – em particular, de “Kinocs. Revolução.”, publicado originalmente em 1923 na revista *Lef* nº3 com diagramação do artista plástico e fotógrafo Aleksandr Rôdchenko – já havia sido notada por Liév Rochál em *Dziga Viértov*, publicado em 1982: ao comentar a reprodução do texto na coletânea organizada por Drobachenko, Rochál diz que o artigo foi incluído com algumas “abreviações de reprodução gráfica”²⁰, pois frases e termos que apareciam originalmente destacados em *boxes* ao longo do texto e que dialogavam com o corpo principal acabaram excluídos, sem que as informações contidas neles tenham sido reproduzidas de alguma outra maneira.

Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кинокартинам, действовал и по сей день. Самое тщательное наблюдение не обнаруживает ни одной картины, ни одного искажения, правильно устремленного к раскрытию киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, искаженного человеческого глаза.

Мы не возражаем против подкупа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него отвлечения.

Основное и самое главное:
Киноощущение мира.

Исходным пунктом является:

использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.

Киноглаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее.

Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца.

До сегодняшнего дня не раз киносемихти получал замечания за бегущую лошадь, которая на экране неестественно медленно двигалась (быстрое вращение ручки съемочного аппарата), или наоборот — за трактор, который чересчур быстро распаивал поле (медленное вращение ручки аппарата), и т. д.

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему, облуженную систему таких случаев, систему кажущихся несовершенств, исследующих и организующих явления.

До сегодняшнего дня мы насиловали киноаппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза. И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка. Мы с сегодня раскрепощаем аппарат и заставляем его работать в противоположном направлении, дальше от копирования.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем киноглаз, нацупывающий в хаос движения равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем киноглаз со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения.

53

Fig. 2. À esquerda, reprodução de página de “Kinóki. Pervorót.” tal como editado em *Statí. Dnevnikí. Zámislí*, p.53. À direita, o mesmo trecho do texto tal como publicado originalmente na revista *Lef* Nº3, p.138: as frases incluídas nos *boxes* acabaram excluídas da coletânea de 1966.

Os cortes de referências a Stálin já haviam sido identificados também em um longo artigo coletivo publicado em 1972 na revista francesa *Cinéthique*, intitulado “Vertov contre l’art bourgeois/les révisionnistes contre Vertov” (“Viértov contra a arte burguesa/os

¹⁹ MacKAY, John. “The “Spinning Top” Takes Another Turn: Vertov Today”. Acessado via: <http://goo.gl/lfoJjy> (Último acesso: 02/06/2015)

²⁰ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.64.

revisionistas contra Viértov')²¹. Criticando de maneira ampla o movimento de “reabilitação” de Viértov na União Soviética como parte de uma estratégia revisionista que tentaria desprover a teoria e a prática do cineasta de qualquer real potência revolucionária e faria pouco caso de suas formulações teóricas ao tratá-las como meros “pecados de juventude”, o artigo ataca frontalmente os trabalhos de Nikolai Liêbedev e Nikolai Abrámov, incluindo também Georges Sadoul e Jean Rouch (que havia escrito o prefácio para o livro de Sadoul sobre Viértov) dentre os pesquisadores que tentariam “domesticar” o soviético. No meio de outros “biógrafos, exegetas, discípulos ou ditos amigos”, o artigo destaca ainda a atuação de Iliá Kopálin:

[...] Ele fazia parte do grupo dos Kinokis [sic] (o grupo de técnicos e cineastas que trabalhavam com Viértov) e teve uma carreira como documentarista clássico antes de se tornar professor de documentário na Escola de Cinema de Moscou. A “evolução” desse personagem é instrutiva. Entretanto, ele é reconhecido como o depositário do pensamento de Viértov, o executor “espiritual” de seu testamento ou algo do tipo [...] Triste evolução! Henri Langlois nos contou que em uma bela primavera dos “anos do degelo” que se seguiram ao XXº Congresso (seria melhor dizer, *débâcle*) ele viu o Kopálin em questão chegar com um belo par de tesouras, exigindo cortar todos os planos de Stálin que figuravam nos filmes de Viértov. O que o guardião da Cinemateca [Langlois] se recusou a fazer. Vale notar também – já que estamos falando sobre a *imagem* de Stálin – que seu nome não está mais presente em nenhum texto dos escritos de Viértov publicados em 1966 em Moscou. Edição a partir da qual (mas não há outra na URSS) os *Cahiers* fizeram a sua. Seria necessário, porém, indicar essa exclusão²².

Discutiremos a exclusão da imagem de Stálin também dos filmes de Viértov um pouco mais a frente neste capítulo. Por ora, a menção a este fragmento do artigo de *Cinéthique* ilustra como a consciência dos limites e imprecisões da edição *Statí. Dnevnikí. Zámisli* já existia, ainda que de maneira marginal, mesmo pouco tempo após a publicação do volume²³. Ainda que não entre no mérito dos cortes efetuados, também o italiano Pietro Montani, autor de um pequeno panorama crítico da obra de Viértov publicado em 1975²⁴, lamentava que “a notável contribuição de Drobachenko, todavia”, não tenha tido “até hoje o prosseguimento que seria razoável esperar: uma edição crítica e completa dos escritos de Viértov”²⁵.

No segundo volume da série *Dziga Viértov. Iz Nasliédia*, Dária Krujkôva, organizadora do tomo, também reconhece a importância da coletânea de Drobachenko,

²¹ “Vertov contre l’art bourgeois/les révisionnistes contre Vertov” [Artigo coletivo, sem assinatura]. *Cinéthique* Nº15, 1972, p.58-77.

²² Ibidem, p.58.

²³ Na URSS, segundo o depoimento de Naum Kleiman a mim, Liév Rochál já expressava seu descontentamento com a forma como os textos de Viértov haviam sido editados mesmo pouco tempo após a publicação do volume.

²⁴ MONTANI, Pietro. *Dziga Vertov*. Florença: La Nuova Italia, 1975

²⁵ Ibidem, p.134.

mas afirma que considerar adequada a reprodução dos textos neste volume não seria exatamente correto²⁶. “Aleksandr Deriábin, por sua vez, aponta ainda mais imprecisões:

[...] [os escritos de Viértov publicados em *Statí...* apresentam a herança escrita do diretor de maneira incompleta (parte dos textos de fundamental importância passou ao largo da atenção dos organizadores) e às vezes duvidosa. Alguns artigos e roteiros foram encurtados, alguns artificialmente compilados a partir de diferentes textos e outros de fato reescritos sem quaisquer indicações nos comentários. A filmografia publicada na coletânea também sofre com sérias deficiências (por exemplo, nada é dito a respeito da existência de duas versões sonoras e duas versões mudas do filme *Três Cantos sobre Lênin*, mas em compensação são atribuídos a Viértov três números do cinejornal *Nôvosti Dniá* lançados meio ano após sua morte). É especialmente deplorável que todos esses materiais, publicados depois em diversos países, até hoje sirvam de fonte básica de estudo da obra de Viértov.²⁷

Diante desses apontamentos, faz-se necessário que estudemos atentamente a coletânea a fim de identificar, afinal, quais teriam sido esses cortes, artigos “artificialmente compilados” e alterações estilísticas realizadas sem indicações, não com o objetivo de desmerecer o trabalho realizado por Drobachenko, mas para servir, afinal, a um duplo objetivo: em primeiro lugar, identificar *o que* efetivamente foi cortado de cada artigo modificado (através de uma comparação com a reprodução destes nas edições *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia*) e, em segundo lugar, entender melhor de que maneira o próprio trabalho de organização da coletânea está inserido neste primeiro processo de “reabilitação” de Viértov que Deriábin chamou de “arroubo romântico”, e como essa visão particular sobre o trabalho do diretor se expressou tanto no prefácio e comentários aos textos escritos por Drobachenko quanto na seleção de artigos e modificações realizadas nestes.

2.2. *Statí. Dnevníkí. Zámisli e Iz Nasliêdia*: metodologia do cotejo

É preciso dizer que a coletânea *Statí. Dnevníkí. Zámisli*, em nenhum momento se apresenta como um volume de “obras completas”. Portanto, acusá-la de fornecer apenas uma visão “incompleta” dos escritos de Viértov talvez não seja o melhor caminho²⁸. Caberia questionar, no entanto, se os escritos selecionados são, afinal, representativos de todas ou da maior parte das fases de seu trabalho, ou se por acaso privilegiou-se mais um determinado período de atividade em detrimento de outro e os motivos que podem ter levado a isso. Poderíamos falar, portanto, de dois tipos diferentes de “cortes”: aqueles

²⁶ KRUIKÔVA, Dária. “Komentárii” [Comentários] in *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2.*, p. 483.

²⁷ DERIÁBIN, Aleksandr, op. cit., p.13.

²⁸ Estou me referindo aqui, claro, a uma crítica em relação a ausência de uma “visão total” dos artigos; é consideravelmente mais grave o fato de mesmo os textos incluídos estarem, em sua grande maioria, por si só incompletos.

realizados no ato da seleção, ou seja, na escolha de um determinado texto e não de outro, e os cortes e modificações realizadas nos textos incluídos na coletânea. Uma análise do primeiro tipo de corte envolveria um trabalho especulativo maior: seria preciso supor as razões que levaram Drobachenko a publicar, por exemplo, “O quinto número de *Kino-Pravda*” e não “Sobre o aniversário de *Kino-Pravda*” e, ainda que em alguns casos seja mais fácil levantar hipóteses – retornarei a alguns deles mais adiante –, me parece mais importante nos voltarmos, em um primeiro momento, aos cortes realizados nos textos efetivamente publicados no volume.

Como já foi dito, para a identificação das alterações realizadas nos artigos e pronunciamentos e também nos roteiros e projetos de filmes, realizei o cotejo das versões incluídas na coletânea de 1966 com as versões dos dois primeiros tomos da série *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia*. Estes novos volumes trazem informações precisas a respeito das fontes utilizadas para a reprodução de cada artigo, indicando o número referente ao material no arquivo de Viértov no RGALI e indicando as divergências entre as diferentes versões existentes de um mesmo artigo (caso existam), sempre apontadas através de notas ao final do texto. Um dos principais cuidados que temos de tomar ao analisar e apontar as alterações existentes na edição de 1966 é o de checar se eventuais diferenças em relação às novas edições não poderiam ser decorrentes da utilização de diferentes versões de um mesmo texto, e não de uma decisão mais ou menos arbitrária do editor. No entanto, a edição *Iz Nasliêdia* já indica se um dado material foi ou não reproduzido na edição de 1966 e se houve algum tipo de corte; o que não é indicado nos novos volumes é, justamente, *quais* teriam sido esses cortes realizados, motivo pelo qual realizei o cotejo entre as duas edições.

Como exemplo de como informações referentes a um mesmo texto aparecem na edição de 1966 e na edição *Iz Nasliêdia*, reproduzo primeiro as notas incluídas no apêndice de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* em relação a um dos textos lá incluídos:

Sobre o significado da cinema não-atuado [O znatchéni neigrovói kinematográfii]. Estenograma encurtado do pronunciamento de Viértov em um debate na ARK [Assotsiátsia Revoliutsiônnoi Kinematográfii, ‘Associação da Cinematografia Revolucionária’] em 26 de setembro de 1923. Publica-se pela primeira vez.²⁹

E aqui, a maneira como o mesmo estenograma é apresentado em *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*:

Pronunciamento em um debate [na sala de cinema “Málaia Dmítrovka”]. Publicado pela primeira vez em *SDZ [Statí. Dnevnikí. Zámisli.]* com encurtamentos e alterações

²⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.310.

editoriais e imprecisamente identificado como um pronunciamento em um debate da ARK (apesar de essa organização ainda não existir à época). O presente debate – *Irá existir uma cinematografia russa?* – aconteceu na sala de cinema Málaia Dmítrovka em 26 de setembro de 1923.

Ed. kh. 190, ll. 1-3, versão datilografada autenticada (assinatura: *DzVert*) com notas do autor. No arquivo encontra-se também uma segunda versão datilografada (ll.4-6); as divergências entre as versões são apontadas nas notas.

Além disso, no RGALI, no fundo de O. M. Brik encontra-se um manuscrito datado deste pronunciamento (f.2852, op.1, ed. khr. 413, ll.1-10). Este manuscrito é mais completo e coeso do que as versões datilografadas em alguns lugares e, em outros, mais breve (o texto está incluído em sua integridade no Apêndice)³⁰

Especificamente em relação aos artigos e pronunciamentos (e também a alguns poucos roteiros e projetos), há que se tomar ainda mais um cuidado: os materiais que já haviam sido publicados na imprensa são reproduzidos na coletânea de 1966, com poucas exceções, a partir de sua publicação original em jornal, revista ou livro, seguindo o que era então, de acordo com Naum Kleiman, o procedimento padrão nas edições da época: a última versão publicada em vida pelo autor era tomada como a versão definitiva de um dado texto³¹. Em contraste, a edição *Iz Nasliêdia* parte sempre dos manuscritos e textos datilografados por Viértov salvo em algumas poucas exceções em que os originais do diretor não puderam ser localizados, identificando a partir destes materiais as versões mais completas de cada artigo e destacando as diferenças existentes entre os diferentes estágios de escritura do documento. É preciso, portanto, considerar essa diferença de fonte no momento da realização do cotejo. A nova edição, porém, indica ainda se porventura as versões publicadas originalmente na imprensa já haviam sido alteradas ou reduzidas, mas nem sempre essas modificações são explicitadas ponto a ponto, de modo que, em alguns casos, é difícil precisar se um determinado corte foi realizado já quando da primeira publicação do texto na imprensa ou no momento de sua inclusão na edição de 1966. Para tanto, seria necessário que tivéssemos acesso às publicações originais em jornais e revistas, o que não foi possível em todos os casos.

Ainda a respeito dos procedimentos editoriais em voga na União Soviética em meados da década de 1960, Naum Kleiman nos forneceu um exemplo bastante ilustrativo da forma como operava a censura “no andar de baixo”, ou seja, feita no interior das próprias editoras, antes mesmo do envio do material para o Glavlit, órgão central

³⁰ _____. *Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*, p.491. A responsável pela pesquisa e organização dos textos foi D. V. Krujkôva, co-autora da seção de comentários ao lado de S. M. Ichêvskaia.

³¹ De acordo com Kleiman, em depoimento a mim, esta regra teria sido seguida, por exemplo, também na edição em seis volumes das obras de Serguei Eisenstein publicada entre os anos de 1964 e 1971, também pela editora Iskússtvo.

responsável pela censura nas publicações de toda a URSS. Trata-se de um caso que ocorreu no final da década de 1960, quando estava em preparação um dos volumes de escritos de Serguei Eisenstein:

Um exemplo absolutamente paradoxal da censura feita “no andar de baixo”, não “de cinema”, mas “de baixo”: havia uma editora que tinha medo de tudo. Quando nós estávamos fazendo o terceiro volume [...] havia muitos exemplos da China antiga, pintura chinesa, poesia chinesa e assim por diante. Um dia, nós chegamos (e nós sempre tínhamos problemas de espaço, porque Eisenstein escrevia muito e nos davam muito pouco papel, era preciso espremer tudo no volume...) e ela perguntou: “O que há com Eisenstein, por que tem tanta coisa da China?”. Eu disse: “Como assim, tanta coisa da China?” “Bem, você sabe, a China agora não está assim tão popular...” (e isso foi durante os conflitos entre a União Soviética e a China na ilha Damánski, no Extremo Oriente) “Para que a coisa toda não caia por terra, vamos cortar as partes sobre os chineses”. “Mas veja, isso é sobre os chineses do século XII! Não tem relação alguma com o governo chinês atual ou com a ilha Damánski...” “Não, não, tem muita coisa sobre a China, não podemos permitir isso.” Eu fiquei simplesmente chocado.

Depois, a editora da seção de cinema [...] me chamou e disse: “Naum, você sabe, de todo modo nós teremos de sacrificar alguma coisa. Já estamos com cerca de cento e vinte páginas além do limite, será preciso cortar algo. Vamos pensar com cuidado para não modificar o principal... isso não influencia a ideia central de Eisenstein, só teremos menos exemplos [no texto]...”.

Eu a olhei embasbacado, mas ali mesmo eles já haviam feito os cortes. Por conta própria, sem nem mesmo esperar a ordem da censura. [...] Na verdade, nós sempre tínhamos mais material do que seria possível publicar. Eu defendia que, sendo assim, melhor seria não publicar um ou outro artigo, que poderíamos publicar depois, do que cortá-los. Mas eles sempre falavam algo como “não, temos de pensar também por outro lado...”³².

Assim como aconteceu com Viértov, foi apenas no início do século XXI que uma nova edição dos escritos de Eisenstein, partindo de seus originais não-censurados, começou a ser publicada. No caso de Viértov, porém, não houve na década de 1960 nem mesmo a possibilidade de inclusão de um ou outro texto que houvesse ficado de fora de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* em algum segundo volume, porque este simplesmente não existiu: a primeira coletânea de Drobachenko seguiu sendo a única publicada até 2004. E em relação a cortes no interior dos textos, algo interessante acontece na coletânea de escritos de Viértov: a edição *Statí. Dnevnikí. Zámisli* não “esconde” que há abreviações em muitos dos artigos e pronunciamentos ali incluídos, indicando no apêndice do volume se o artigo é reproduzido “com encurtamentos” (*s sokraschêniami*) ou “com encurtamentos não-significativos” (*s neznatchítelnimi sokraschêniami*) – o que por si só, ainda que involuntariamente, indica que o editor talvez tivesse consciência de que alguns dos cortes realizados eram de fato “significativos”. O problema é que cortes e modificações são encontradas em muitos textos que, segundo a indicação da edição, *não* teriam sido alterados. Isso é válido tanto para os artigos e pronunciamentos como também especialmente para os roteiros e projetos, nos quais não há nenhum corte ou encurtamento

³² Depoimento de Naum Kleiman a mim em Moscou, no dia 9 de abril de 2016.

indicado pela edição e nos quais, apesar disso, encontrei diversas modificações ao realizar o cotejo.

O estudo da reprodução dos diários de Viértov em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* é, no momento, uma tarefa ainda mais complicada, uma vez que uma nova edição em russo – o terceiro volume previsto na série *Iz Nasliêdia* – não possui ainda previsão de lançamento³³. Sendo assim, ao final deste capítulo farei comentários a respeito do que me foi possível observar a partir de uma comparação entre a edição de 1966 e um novo volume alemão organizado por Thomas Tode e Alexandra Gramatke, publicado em 2000 e até hoje a mais completa edição dos diários de Viértov em qualquer língua³⁴.

A relação de todos os materiais incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* nas seções “Artigos, pronunciamentos” e “Projetos criativos, requerimentos”, com a indicação dos cortes realizados em cada um a partir da comparação com *Iz Nasliêdia*, está apresentada como a Parte IV deste trabalho; as divergências nos diários e os materiais inéditos publicados na edição alemã *Tagebücher/Arbeitshefte*, por sua vez, aparecem como um Apêndice.

Com algumas exceções, os cortes e modificações realizadas pelo editor de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, não são exatamente sistemáticos, ou seja, não seguem sempre uma determinada regra geral. No entanto, ao analisarmos o conjunto total das alterações, é possível identificar alguns padrões e, assim, podemos tentar agrupá-las em algumas categorias que, se por um lado podem parecer arbitrárias, por outro podem auxiliar neste processo de análise. Sendo assim, passarei agora a abordar tanto alguns aspectos gerais dos cortes realizados quanto também alguns casos específicos.

2.3. Stálin em *Três Cantos Sobre Lênin* (1934) e *Canção de Ninar* (1937)

Como MacKay e Deriábin afirmam, ao longo dos textos da coletânea foram excluídas menções a figuras e políticas que haviam se tornado tabu durante o período do Degelo. É fato que nem sempre essas exclusões modificam substancialmente o conteúdo dos artigos e roteiros, mas há casos em que o corte de passagens por conta de uma referência a um dado personagem ou pelo uso de certo termo acaba por alterar ou enfraquecer a linha de raciocínio (ou, no caso dos roteiros, a estrutura dramática) proposta por Viértov.

³³ No final da primeira parte deste trabalho, comentarei rapidamente as perspectivas futuras da série *Iz Nasliêdia*.

³⁴ VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*. Org. Thomas Tode e Alexandra Gramatke. Trad: Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000.

Dentre estes casos, um dos mais notáveis é, compreensivelmente, o das menções a Iôsis Stálin.

No artigo “The Thaw as an Event in Russian History”, Denís Kozlôv explica o motivo pelo qual prefere a expressão “degelo” ao termo *desestalinização* (‘de-Stalinization’) para se referir a esse momento vivido pela URSS, argumentando que “tal terminologia [‘de-Stalinization’] reduz as controvérsias dos anos 1950 e dos anos 1960 a um embate entre uma visão ‘stalinista’ ou ‘khrushchioviana’ do socialismo, ameaçando ignorar as implicações sociais e culturais mais amplas dessas controvérsias”. Para ele, o termo *desestalinização*, ao ser utilizado para se referir ao período como um todo, “obscurece a possibilidade de que a ordem soviética, assim como as tentativas de reformá-la ou conservá-la, tivesse origens que se estendessem para além das personalidades de Stálin ou de Khrushchiôv, e de que as próprias personalidades fossem produtos de contextos nacionais, e talvez até mesmo transnacionais, mais amplos”³⁵. O uso que Kozlôv considera mais adequado para o termo, por sua vez, está ligado justamente ao que observamos no trabalho de edição dos textos de Viértov em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*:

Ao invés de excluir o termo *desestalinização* de vez, nós propomos que sua aplicação seja limitada a fenômenos diretamente relacionados à figura e imagem de Stálin. *Desestalinização* pode ser aplicado, por exemplo, ao desmantelamento do culto a Stálin nos meios de comunicação ou nas artes³⁶.

Dentro da obra de Viértov, é em torno dos filmes *Três Cantos sobre Lênin* (1934) e *Canção de Ninar* (1937) e dos materiais ligados a eles que encontramos os exemplos mais claros da *desestalinização* efetuada neste período. Especialmente em relação a *Três Cantos Sobre Lênin*, esta ação liga as alterações feitas nos artigos incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* à própria reconstrução do filme para seu relançamento em 1970. E isso tudo, curiosamente, em uma obra que em sua versão original destinava a Stálin um papel apenas periférico.

Três Cantos Sobre Lênin é uma elegia ao primeiro líder soviético. Ainda que a imagem de felicidade e liberdade por toda a União Soviética mostrada no filme seja, como disse Viktor Listóv, uma “ficção científica social”³⁷, o filme de Viértov pode ser visto como um *documentário* sobre Lênin e sua presença no país no sentido estrito da palavra: o cineasta e sua equipe partem de materiais de arquivo em que Vladímir Ilítch aparece vivo,

³⁵ KOZLOV, Denis. “The Thaw as an Event in Russian History” in *The Thaw: Soviet society and culture during the 1950s and 1960s*, p.30.

³⁶ Idem.

³⁷ LISTÓV, Viktor. “Viértov: odnájdi i vsegdá” (‘Viértov: uma vez e sempre’). *Kinoviédtscheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.139.

registros de sua voz gravada em discos, histórias e canções populares compostas em sua homenagem e de materiais filmados em diferentes regiões da União Soviética (principalmente, em Moscou e nas repúblicas centro-asiáticas) para compor um retrato de sua herança no país. A presença de outros dirigentes políticos é limitada, sendo os cidadãos comuns, tocados de uma maneira ou outra pelo legado de Lênin, os verdadeiros protagonistas. Centrada quase que exclusivamente na figura do líder e colocando outros políticos proeminentes em papéis apenas secundários, a forma encontrada por Viértov para prestar sua homenagem não correspondeu exatamente aos anseios das autoridades, ainda que o filme tenha sido lançado com uma intensa campanha de publicidade e resenhas favoráveis na imprensa. Originalmente planejado para ser exibido em uma cerimônia oficial no Teatro Bolchói em memória dos dez anos da morte de Lênin, em janeiro de 1934, o filme não só não foi exibido nessa primeira honrosa data como só entraria em cartaz em novembro desse ano.

Para Listóv, Viértov não teria compreendido que apenas a louvação a uma figura do passado não bastaria:

Verificou-se que, para prosperar no socialismo stalinista, apenas a devoção aos ideais não era suficiente. Era necessário ainda compreender a conjuntura ideológica do momento. E Viértov a compreendia mal. Ou não a compreendia de todo. Isso é evidente em *Três Cantos Sobre Lênin*. O ingênuo explorador da cine-verdade compreendia de maneira simples e literal os juramentos de lealdade a Lênin e ao leninismo que soavam do alto das tribunas dos comandantes. No entanto, em meados dos anos 1930, parece que mesmo o mais limitado repórter de jornal compreendia que a devoção à divindade então viva no Krêmlin era muito mais importante do que a memória da divindade morta que jazia no Mausoléu. O escritor francês Henri Barbusse expressou melhor do que todos essa conjuntura ao soltar a frase: “Stálin é Lênin hoje”.

E Viértov fez um filme sobre o velho Lênin de ontem, quase sem mostrar quem seria o “Lênin hoje”³⁸.

Isto não quer dizer que não houvesse referência alguma ao “Lênin hoje” na primeira versão do filme. A maior dificuldade em se lidar com *Três Cantos Sobre Lênin*, porém, é o fato de tanto sua versão sonora original lançada em 1934 quanto sua versão silenciosa preparada no ano seguinte por Viértov estarem hoje desaparecidas. Entre os anos de 1937 e 1938, o cineasta recebeu a incumbência de remontar ambas para um novo lançamento; o objetivo principal dessa operação seria, para além de incluir imagens de alguns eventos recentes, excluir figuras que nesse intervalo de tempo, marcado pelo início da mais violenta fase da repressão stalinista, teriam “se revelado” “inimigos do povo” – e executadas. Deriábin se refere a cerca de 300 metros de filme que teriam sido

³⁸ Ibidem, p.138.

substituídos³⁹ e, segundo escreve Adelheid Heftberger, curadora da Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, essas modificações teriam sido realizadas no próprio negativo original do filme, de modo que até hoje não sabemos se ainda existe alguma cópia de sua primeira montagem⁴⁰.

Em um texto incluído no encarte da recente edição em DVD de *Três Cantos Sobre Lênin* lançada pelo Österreichische Filmmuseum – a primeira a incluir as versões realizadas em 1938, e não o restauro de 1970 –, Heftberger descreve da seguinte maneira as principais diferenças existentes entre a versão sonora de 1934 e sua reedição de 1938:

Comparando documentos escritos que se referem à versão sonora de 1934 com a cópia existente hoje do relançamento de 1938, pode-se concluir que os dois primeiros rolos de *Três Cantos Sobre Lênin* permaneceram inalterados de maneira geral, com apenas algumas pequenas mudanças. Significativamente, um retrato de Lênin, que é mencionado nos documentos, mas sem que haja mais detalhes, foi substituído por uma icônica foto que mostra Lênin e Stálin juntos. Viértov também removeu alguns planos de Lênin em uma fala aos delegados da Internacional Comunista (*Comintern*). O curto monólogo de um operário superprodutivo (*udármik*) da indústria petroleira, em que ele relembra como ingressou no partido depois da morte de Lênin, foi cortado [...] Bem no final do filme, enquanto isso, Viértov adicionou um discurso de Stálin feito em um encontro de eleitores do distrito eleitoral de nome Stálin, em Moscou, no dia 11 de dezembro de 1937.

Tudo isso sugere que o foco do filme foi sistematicamente mudado de Lênin para Stálin [...] Isto não foi feito sem complicações, uma vez que a estrutura existente era tão elaborada que qualquer alteração trazia o risco de romper completamente a fluidez da edição. Como resultado, os materiais adicionados, como o discurso de Stálin, estão normalmente no final dos rolos; uma solução prática de Viértov e Svílova para limitar as alterações e implementá-las sem muita dificuldade.⁴¹

Ainda que o papel de Stálin na versão original do filme fosse de fato muito reduzido, Viértov não deixa de mencioná-lo de passagem em alguns dos artigos que escreveu à época para promover a obra. A edição *Statí. Dnevníkí. Zámisli* contém cinco desses artigos sobre seu trabalho em *Três Cantos Sobre Lênin*, escritos entre 1934 e 1935 – ou seja, textos que se referem à primeira versão do filme. Tal como reproduzidos na coletânea de 1966, não encontramos ali nenhuma referência a Stálin, mas o nome do ditador pode ser lido em três desses textos na edição *Iz Nasliédia*: “Como nós fizemos o filme sobre Lênin” (‘Kak mi diélali fílm o Liênine’)⁴², “O último experimento” (‘Posliédni Ópit’)⁴³ e “Quero compartilhar minha experiência (‘Khotchú podelítsia ópitom’)⁴⁴.

³⁹ DERIÁBIN, Aleksándr. “‘Kolibiélnaia’ Dzigi Viértova: Zámisel – Voploschênie – Ekránnaia subdbá”. *Kinoviédcheskie Zapísiki*, N°51, 2001, p.42.

⁴⁰ HEFTBERGER, Adelheid. ‘The Same Thing from Different Angles’: On the Multiple Versions of Dziga Vertov’s *Tri pesni o Lenine (Three Songs of Lenin)*. Encarte do DVD de *Três Cantos Sobre Lênin* lançado em 2014. Edition filmmuseum 86.

⁴¹ Idem.

⁴² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia*, Tom 2, p.261-262.

⁴³ Ibidem, p.285-288.

⁴⁴ Ibidem, p.275-278.

No primeiro desses artigos, publicado no jornal *Izvestia* em 24 maio de 1934 (ou seja, antes mesmo da estreia do filme, em novembro do mesmo ano), Viértov descreve como se deu o trabalho de seu grupo no longa-metragem, passando pela ampla pesquisa realizada por Elizaviêta Svílova em diferentes filmotecas da URSS em busca de registros cinematográficos de Lênin, pelo trabalho da equipe de som liderada por Aleksandr Chtro no restauro e tratamento sonoro de excertos de discursos de Lênin originalmente gravados em discos de gramofone e, por último, pela pesquisa de canções populares sobre o primeiro líder soviético realizada na Ásia Central, em países como o Azerbaijão, Turcomenistão e Uzbequistão. Viértov, por fim, indica as diferentes maneiras pelas quais estas canções foram incorporadas ao filme: algumas diretamente na banda sonora, outras traduzidas em imagens e outras ainda incluídas nos intertítulos.

Este artigo foi incluído tanto em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* quanto em *Iz Nasliêdia. Tom 2* a partir de sua publicação no jornal, de modo que não há aqui divergência de fontes. Apesar disso, encontramos uma diferença entre as versões publicadas nas duas coletâneas precisamente na última frase do texto. Eis como o artigo se encerra na edição de 1966:

No filme *Três Cantos sobre Lênin* foram incluídos, ao lado de documentos cinematográficos sobre Lênin vivo, o percurso final de Lênin, de Górkí a Moscou, a parada fúnebre, momentos da guerra civil.⁴⁵

Esta frase final, não por acaso, parece incompleta: tem-se a impressão de que seria mais apropriado que ela se encerrasse com “(..) a parada fúnebre e momentos da guerra civil”. O motivo desta estranheza é precisamente o corte que foi realizado na edição de 1966. O final do artigo, tal como publicado no jornal, era:

[...] a parada fúnebre, momentos da Guerra Civil e a canção “O grande aluno do grande Lênin – Stálin – nos conduziu ao combate” (a canção é transmitida no som e na imagem).⁴⁶

Este é um corte significativo: o que esta frase nos indica é que Stálin de fato estava presente como um dos motivos da última parte do filme já na primeira versão lançada. Indicativo disto também é o fato de que o nome do “grande aluno de Lênin” aparece nos outros dois artigos em meio aos versos escritos por Viértov durante a fase de roteirização, incluídos pelo cineasta para demonstrar como se dava seu processo de trabalho: contos, poemas, relatórios, episódios dramáticos e uma série de outros materiais textuais seriam desenvolvidos ao longo da preparação para a filmagem e durante o processo de montagem, não para serem incluídos na versão final do filme, mas para serem eliminados

⁴⁵ VIÉRTOV, Dzigá. *Statí...*, p.131.

⁴⁶ _____. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.262.

à medida que soluções cinematográficas fossem sendo encontradas. Em ambos os artigos, Viértov introduz alguns de seus versos para exemplificar este processo, mas na edição de 1966 esses blocos poéticos foram inteiramente excluídos. Em “O último experimento”, um dos trechos cortados é:

Nós falamos por meio de quadros e combinações complexas de quadros individuais – veja:

Eis que surgiu um lago, ali, onde não existia,
Eis que cresceram árvores, ali, onde não existiam,
eis que já dirige um trator
o homem que Lênin deu à luz.
Eis que se acendeu a eletricidade, ali, onde não existia,
eis que se pôs a falar o rádio, ali, onde não existia,
eis que já lê os jornais, o homem que Lênin deu à luz.
Eis que cresceram fábricas ali, onde não existiam
foi aberta uma universidade, que antes não existia,
e eis que o jornal *Stálin skaia Putiôvka*⁴⁷
já está sendo discutido em um congresso dos *kolkhoz*.
Do velho ao novo,
do passado ao futuro,
da escravidão à livre cultura da vida
caminhou o homem
(caminhou o homem, desinibido pela revolução)
Também isto é ILÍTCH – LÊNIN.⁴⁸

É muito provável que este bloco de texto tenha sido excluído precisamente por conta da menção indireta a Stálin (no título do jornal *Stálin skaia putiôvka*), assim como ocorre em outros textos que incluem menções pontuais a outras figuras políticas. Mas mais do que somente “mascarar” o nome do ditador, neste caso o corte acaba por enfraquecer a argumentação de Viértov e a forma de seu artigo. “O último experimento” possui um caráter didático: ao inserir blocos de poemas escritos ao longo da realização do filme e afirmar logo depois que eles acabam abandonados quando “soluções cinematográficas” são encontradas, Viértov compartilha seu processo criativo com o público leitor de maneira bastante concreta. As “muitas centenas, talvez milhares de páginas de papel branco”⁴⁹ escritas durante a montagem e filmagem tornam-se, afinal, menos abstratas.

No terceiro desses artigos, “Quero compartilhar minha experiência”, inédito até a edição de 1966, foi excluído outro trecho em verso em que Viértov atribui uma série de adjetivos à palavra “primavera”: “[...] operário-camponesa,/leninista,/socialista

⁴⁷ No original: “/i vot ujé Stálin skuii putiôvku/”. Não encontrei muitas informações a respeito do uso da expressão “Stálin skaia putiôvka”, com exceção de uma referência a um jornal publicado a partir da década de 1932 com esse título (Ver: <http://search.rsl.ru/ru/record/01004533327>. Último acesso: 05/08/2016). Pela proximidade da data, é capaz que Viértov esteja aqui se referindo a este novo jornal.

⁴⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.287.

⁴⁹ Ibidem, p.287.

primavera.”⁵⁰ Na edição *Iz Nasliêdia*, uma nota inserida logo após o verso “leninista” (‘liêninskaia’) afirma que havia ainda um outro verso nesta lista: “stalinista”, palavra que aparece rabiscada, cortada com um traço tanto neste artigo quanto em uma das versões do roteiro de *Três Cantos sobre Lênin* em que o poema também aparecia⁵¹. Segundo uma nota da edição, a exclusão teria sido feita, aparentemente, pela própria Elizaviêta Svílova, esposa de Viértov.

Este seria um caso típico de uma forma de autocensura muito comum em tempos soviéticos. Em seu livro-álbum *The Commissar Vanishes*, David King dissecava não apenas as técnicas empregadas pelo Estado para mascarar em fotografias oficiais as exclusões de figuras que “se revelavam” inimigos do povo como também exhibe inúmeros exemplos de cortes feitos por cidadãos comuns que, receosos de serem apanhados com materiais “contrarrevolucionários” em casa, desfiguravam as imagens de seus próprios livros e também passagens de texto que incluíssem nomes incômodos⁵². Se essa prática se desenvolveu sobretudo durante o período stalinista, ela perdurou para além da morte do ditador e até mesmo se voltou contra ele durante o período da *desestalinização*: um dos últimos materiais incluídos no livro de King é uma pintura de Vladímir Seróv feita em 1947 que mostra Lênin discursando em uma tribuna com Stálin logo atrás; em 1962, pressionado por Khrushchiov, Seróv realizou uma nova versão do quadro, substituindo Stálin e seus comparsas por simples trabalhadores revolucionários⁵³.

Este caso em que Svílova teria riscado de um original de Viértov um nome inconveniente não é o único dentre os materiais preservados no RGALI, mas há, porém, variações no grau de legibilidade daquilo que foi excluído. Um caso extremo – e, no contexto da repressão stalinista, absolutamente compreensível – é comentado por Dária Krujkôva e diz respeito à exclusão do nome de Liév Trótski, mencionado por Viértov em

⁵⁰ Ibidem, p.278.

⁵¹ _____. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.168.

⁵² KING, David. *The Commissar Vanishes: The falsification of photographs and art in Stalin's Russia. New Edition*. Londres: Tate Publishing, Francis Boutle Publishers, 2014. Em sua introdução, King afirma: “Cidadãos soviéticos, temendo as consequências de serem pegos com materiais considerados “anti-soviéticos” ou “contrarrevolucionários”, tiveram de desfigurar suas próprias cópias de livros e fotografias, não raro atacando-as de maneira selvagem com facas e tesouras ou as desfigurando com giz de cera ou nanquim. A violência visual expressada pelos perpetradores desses apagamentos pretendia não apenas mostrar a força de sua indignação com os apagados como também sua suprema lealdade ao Camarada Stálin, fosse ela verdadeira ou falsa [...] Mais comovente é o fato de as obliterações se estenderem até o nível pessoal. Fotos de amigos, da família e de entes queridos que haviam caído em desgraça na visão do aparato do Estado tinham de ser rasuradas ou destruídas por maridos, esposas, irmãs, irmãos, tias, tios, primos distantes, sobrinhas ou sobrinhos, amantes, amigos, colegas de trabalho ou meros estranhos que tentassem evitar serem presos por terem tido contato com uma “não-pessoa” (p.10).

⁵³ Ibidem, p.230-231.

um pronunciamento e “densamente rabiscado por alguém nas duas versões datilografadas”⁵⁴, sendo que apenas pela segunda versão teria sido possível restaurar o nome oculto. Por outro lado, ao analisar no arquivo de Viértov um roteiro de *O juramento dos jovens* (*Kliátva molodíkh*, 1944), filme comentado na segunda parte deste trabalho⁵⁵, notei que todas as referências a Stálin estavam riscadas com um traço, mas tratava-se apenas de um, digamos, “indicativo de exclusão” que não impedia a leitura da passagem censurada⁵⁶.

Isso nos leva também à discussão sobre o restauro de *Três Cantos Sobre Lênin* em 1970, trabalho em que Svílova esteve envolvida ao lado de Iliá Kopálin e Semiramida Pumpiânskaia, montadora e diretora que conhecera Viértov e Svílova durante a Segunda Guerra Mundial, trabalhara como assistente de direção em *É para você, front!* (*Tebiê, front!*, 1942, último longa dirigido por Viértov) e se tornaria uma amiga próxima do casal. Mencionamos anteriormente o comentário de Henri Langlois a respeito de Kopálin, que teria pedido para que os planos de Stálin nos filmes de Viértov fossem eliminados das cópias em posse da Cinemateca Francesa⁵⁷; se Langlois se recusou a fazê-lo, essas exclusões de fato foram realizadas na nova cópia preparada pela equipe soviética para o relançamento de *Três Cantos Sobre Lênin* no centenário de Vladímir Ilítch. Infelizmente (ao menos de um ponto de vista histórico), esta atitude não era incomum para a época: durante a década de 1960, muitos antigos filmes foram relançados em novas cópias que eliminavam menções ao ditador e suas políticas, fossem essas feitas apenas na banda sonora ou em cenas inteiras. Em entrevista ao crítico e historiador Bernard Eisenschitz, em 2000, o então diretor do Gosfilmfond (o principal arquivo cinematográfico do Estado russo) comentou esse fenômeno:

Bernard Eisenschitz – O senhor poderia esclarecer a questão, levantada pela primeira vez por Jay Leyda, dos filmes restaurados por volta dos anos sessenta com modificações na banda sonora e na montagem, para não falar em intervenções políticas? [...]

Vladímir Dmítriev – Isso não foi feito pelo Gosfilmfond. Nós sempre fomos muito conservadores em matéria de restauro. Em 1956, depois do XXº Congresso, um certo número de filmes não podia mais ser exibido. Por exemplo, Mikhail Romm reduziu pessoalmente *Lênin em outubro* [*Liênin v oktiabriê*, dir. Mikhail Romm, 1937], eliminando Stálin. Por conta disso, o filme não está mais historicamente exato. Romm preferiu destruir as passagens com Stálin, mas o Gosfilmfond as conservou. Depois disso, nós fizemos o possível para impedir a remontagem de negativos, como havia sido feito em *Lênin em outubro*, e, nos casos bastante raros em que isso voltou a acontecer, nós guardamos uma cópia. Isso não é sempre possível, porque, formalmente, o realizador é o autor do filme. E se [Serguei] Guerássimov queria remontar *A Jovem Guarda* [*Molodáia Gvárdia*, 1948], esse era um direito seu. Mas nós

⁵⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.491. Comentário feito sobre os estenogramas de “Pronunciamento em um debate [na sala de cinema ‘Málaia Dmítrovka’].

⁵⁵ O filme é discutido no Capítulo 5.1 da Parte II deste trabalho (“Os últimos projetos”, p.236-241.)

⁵⁶ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.107, ll.41-52.

⁵⁷ Ver p.68.

guardamos a primeira versão. Nós fomos aprendendo como fazer. Algumas vezes, foi bastante difícil. Nos filmes que foram remontados no negativo antes do XXº Congresso, tudo foi destruído, mas nós tentamos sempre reencontrar o material⁵⁸.

Se hoje podemos ter acesso à versão de *Três Cantos Para Lênin* montada por Viértov em 1938, isto é graças ao Gosfilmfond e ao Arquivo do Estado Russo de Documentos Cinematográficos e Fotográficos (RGAKFD), que preservaram cópias do filme mesmo após sua remontagem em 1970. Mas o caminho percorrido por essa obra é particularmente interessante pelo fato de se tratar de um filme que já havia sido modificado pouco após seu *primeiro* lançamento, o que inclusive serviu como forma de justificar a reedição de 1970 como um “retorno à primeira versão”, ou seja, a seu estado inicial antes da inclusão de novas menções a Stálin, em 1938 – trabalho que, é preciso que seja dito, mesmo sendo fruto de uma imposição externa, foi feito pelas mãos do próprio realizador, Viértov. No entanto, Kopálin, Svílova e Pumpiânskaia foram além e eliminaram até mesmo as referências ao ditador existentes na primeira versão, o que exigiu que fossem realizados cortes inclusive nas poucas entrevistas realizadas em som direto no filme.

O artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”, escrito por Viértov em 1940 mas só publicado postumamente em 1958 na revista *Iskústvo Kino*⁵⁹, inclui transcrições destes trechos de entrevista. Ao publicarem o texto de Viértov, porém, os editores já haviam cortado as menções a Stálin que surgem na fala dos entrevistados e, surpreendentemente, o resultado dessas exclusões poderia até mesmo ter servido de “roteiro de montagem” para os cortes que seriam realizados anos depois no próprio filme, tal é a coincidência entre os trechos eliminados. No texto original de Viértov, um dos excertos transcritos – referente à fala de um senhor de idade, trabalhador de um *kolkhoz* – aparece da seguinte maneira:

[...] Quando os membros honestos do *kolkhoz* trabalhar que nem eu trabalhei⁶⁰, eles também vão viver abastados... e como disse o camarada STÁLIN...” (*Aqui o interrompe uma integrante do kolkhoz condecorada com a ordem da Flâmula Vermelha.*) “... o camarada STÁLIN disse – ela continua a frase interrompida do integrante do *kolkhoz* – que a mulher no *kolkhoz* é uma grande força [...]”⁶¹

⁵⁸ “La conservation comme acte d’histoire, entretien avec Vladimir Dmitriev” in EISENSCHITZ, Bernard (org.). *Gels et dégels: Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Milão; Paris: Mazzota e Centre Georges Pompidou, 2002, p.188-189.

⁵⁹ É a partir desta publicação que a coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* reproduz o artigo, nas páginas 154-160.

⁶⁰ Em minha tradução, tento reproduzir aqui as imprecisões gramaticais do discurso do senhor entrevistado. Voltarei à importância destas marcas coloquiais no discurso dos entrevistados um pouco mais adiante neste texto.

⁶¹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.324.

Na versão publicada por *Iskússtvo Kinó*, o texto de Viértov foi alterado para acomodar o corte do nome de Stálin:

[...] Quando todos os membros do *kolkhoz* trabalharem como eu trabalhei, eles também vão viver abastados...

Aqui o interrompe uma integrante do *kolkhoz* condecorada com a ordem da Flâmula Vermelha. Ela continua: “A mulher no *kolkhoz* é uma grande força [...]”⁶²

É exatamente assim que a cena aparece nas cópias feitas a partir do restauro de 1970 e na imensa maioria das versões do filme disponíveis hoje em DVD e Blu-Ray⁶³. Ou melhor, a transcrição que aparece nas páginas da revista corresponde *quase* exatamente às falas do filme: na versão impressa, foram corrigidas as imprecisões gramaticais e excluídas as marcas de oralidade do próprio discurso dos entrevistados, nuances marcadas na redação do texto de Viértov e cuja importância o cineasta já indicara no artigo “Sem palavras” (‘Biêz slôv’) ao comentar seu receio de que o sentido e a expressividade das entrevistas se perdessem para um espectador estrangeiro que as visse sem legendas, “uma vez que aqui o principal são as particularidades da construção do monólogo, o sotaque, algumas imprecisões sintáticas etc.”⁶⁴. Quanto à duração das cenas nas cópias do filme hoje em circulação, a exceção à regra é a já mencionada edição lançada pelo Österreichische Filmmuseum, que inclui as menções a Stálin nas entrevistas e o longo discurso do ditador ao final, desejando que todos se espelhem em Lênin.

Talvez a supressão quase total do ditador (ele ainda aparece brevemente em um plano tomado no funeral de Lênin) tenha sido um reflexo inevitável no contexto dos relançamentos da época e inclusive necessária para que o filme pudesse, afinal, voltar a ser visto e recuperado como a obra-prima de Viértov, um marco do cinema documentário soviético. Mas, para utilizar uma expressão de David King, ações como essa fazem com que o “círculo se feche”⁶⁵: a eliminação de Stálin e outras figuras incômodas inevitavelmente traz à memória as deploráveis exclusões perpetradas pelo próprio regime stalinista, das quais um exemplo gritante pode ser visto, aliás, no filme seguinte de Viértov, *Canção de Ninar* (1937), em que um plano de uma menina discursando em uma

⁶² *Iskússtvo Kinó*, Nº6, 1958, p.96; republicado em *Statí...*, p.155.

⁶³ No mercado brasileiro, até agora a única versão disponível, com péssima qualidade de imagem, foi lançada pela Continental Vídeo com o título de “Réquiem a Lênin”.

⁶⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.262. Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.132.

⁶⁵ KING, David, op. cit., p.230-231.

cerimônia é cortado verticalmente por uma tarja preta do lado direito do quadro, a fim omitir a presença de alguma figura que havia caído em desgraça⁶⁶.

Fig. 3. Plano de *Canção de Ninar* (Kolibiélnaia, 1937), de Dziga Viértov, com uma tarja preta do lado direito do quadro.

Apesar desta intervenção direta sobre a imagem – procedimento que não encontramos em *Três Cantos Sobre Lênin* – e da exclusão de uma série de planos pouco antes de sua estreia, este filme parece ter sofrido menos com alterações de cunho político do que *Três Cantos...*, segundo Deriábin⁶⁷. Mas se hoje *Canção de Ninar* é ainda um filme consideravelmente pouco conhecido dentro da obra de Viértov, isso se deve tanto à forma

⁶⁶ O filme *Canção de ninar* pode ser visto em uma cópia consideravelmente precária, sem legendas, no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Hx8LEVPJSjQ> (Último acesso: 25/07/2016).

⁶⁷ Cf. DERIÁBIN, Aleksánder, op. cit., p.41-42: “[...] Viértov tentava em vão entender por que não davam espaço para *Canção de ninar*. Indignado por conta de cortes feitos no filme pouco tempo antes de sua estreia em Moscou, no dia 11 de novembro de 1937 ele escreveu em seu diário: “Na surdina, mandaram cortar também pessoas inocentes (ou seja, não reprimidas – Aleksánder Deriábin). De quem foi a mão que agiu, ainda não está claro” [...] Em 1938-1939, foram cortados mais alguns planos do filme. A julgar por antigas folhas de montagem preservadas no RGAKFD [Arquivo do Estado Russo de Documentos Cinematográficos e Fotográficos], foram excluídos, pelo menos, planos com algum *kolkhóznik* [trabalhador de um *kolkhoz*], com o “inimigo do povo” [Gueórgui] Viátkin e com o Comissário do Povo para Assuntos Internos, N. I. Ejóv, executado. Se compararmos o volume desses cortes à refação de *Três Cantos Sobre Lênin* (do qual foram substituídos **300 metros** de material), podemos afirmar com convicção que *Canção de Ninar* quase não sofreu.”

como ele foi originalmente lançado como também à maneira como ele foi tratado durante o período de revalorização póstuma do cineasta.

Canção de Ninar se desenvolveu a partir de um projeto cujo primeiro título de trabalho era simplesmente *Sobre a mulher* ('O jênschine'). Já no primeiro longo roteiro que Viértov escreveu, o tema logo foi desenvolvido como uma oposição entre a situação das mulheres nos países capitalistas e na União Soviética. Nos primeiros, mulheres de diferentes origens e classes sociais viam todas suas oportunidades de trabalho e sua própria existência reduzidas a diferentes formas mais ou menos explícitas de exploração sexual; no país socialista, por outro lado, as mulheres encontrariam voz e oportunidades iguais às dos homens, podendo estudar e trabalhar em qualquer profissão que lhes interessasse, tendo assegurados ainda seus direitos como mãe, uma vez que o Estado a ajudaria na criação de seus filhos. No início deste roteiro intitulado *Canções sobre a jovem mulher* ('Piêsní o diêvuchke') – estruturado, aliás, na forma de um longo poema – , Viértov brinca com a imagem dos “três macacos sábios” ('não veja o mal, não ouça o mal, não diga o mal') para criar o contraponto entre os dois mundos:

Três macaquinhos.
Três macaquinhos.
O primeiro fechou os olhos.
O segundo, os ouvidos.
O terceiro, a boca.
Emblema da mulher oprimida:
NÃO VEJA NADA,
NÃO OUÇA NADA,
NÃO DIGA NADA.
E é preciso correr com os pés ensanguentados
através do deserto,
através da noite,
através do uivo dos chacais,
correr em linha reta,
tropeçando e se reerguendo,
correr por toda a noite
até a casa com grandes janelas iluminadas
onde há música em uma caixa preta,
onde uma mulher com olhos claros
APRENDE
A VER TUDO,
OUVIR TUDO,
COMPREENDER TUDO,
DIZER TUDO⁶⁸.

Este longo roteiro, escrito no início de 1936, possui uma das mais complexas estruturas dramáticas desenvolvidas por Viértov na década de 1930, incluindo versos e frases do próprio cineasta e diversas citações (muitas vezes, não indicadas) de recortes de

⁶⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.182.

jornais e poemas, sendo especialmente interessante como exemplo de seu trabalho em um contexto que, cada vez mais, exigia um planejamento pautado por um “roteiro de ferro” — ainda que, como nota Deriábin em um artigo sobre o processo de realização do filme, o texto possuía uma série de passagens de duvidosa viabilidade de execução prática, especialmente nas cenas que se referem à exploração sexual das mulheres em Londres ou Berlim⁶⁹. Após o projeto permanecer quase um ano parado em parte devido à dissolução do estúdio em que ele estava sendo realizado⁷⁰, os trabalhos começaram aos poucos a ser retomados no final de 1936; o cineasta, porém teve de reduzir seu primeiro roteiro drasticamente por conta de críticas do estúdio, e o contraponto inicialmente proposto entre mulheres dos “dois mundos” teve de ser abandonado. Assim, *Canção de ninar*, tal como foi realizado, é centrado apenas sobre a condição feminina na União Soviética.

Tanto nessa primeira versão do roteiro quanto em uma segunda, escrita cerca de um ano mais tarde, no início de 1937, encontramos alguns importantes momentos centrados na figura de Stálin. Partindo de uma fala publicada em um jornal feita por uma jovem da região georgiana de Adjara e depois continuando-a com suas próprias palavras⁷¹, Viértov escreveu uma passagem que se repete em ambas as versões do roteiro e que, de certa forma, resume a forma como Iôsis Vissariônovitch seria retratado no filme:

[...] Eu voei sobre o mar até o camarada STÁLIN, em Moscou.
Não me deixaram passar,
mas eu disse que sou a adjariana
que se tornou aviadora
e que veio lhe agradecer.
Me deixaram ir até STÁLIN.
Eu vou,
e levo meu avião atrás de mim.
Eu vejo STÁLIN,
me aproximo e digo a ele...”
Aqui você não conseguiu continuar sua história,
e, por mais que suas amigas tentassem,
não conseguiram descobrir

⁶⁹ Cf. DERIÁBIN, Op. Cit., p.33-34. Na segunda parte deste trabalho, comentaremos de maneira mais detalhada os roteiros em forma poética desenvolvidos por Viértov nos anos 1930 e sua relação com o contexto de então (Ver especialmente o início do Capítulo 3.1 da Parte II deste trabalho: p.139-149). Sobre essas cenas bastante explícitas de violência no mundo capitalista, Deriábin afirma: “Muito do que foi escrito por Viértov parece hoje uma autoparódia: é impossível imaginar, por exemplo, como o diretor imaginava filmar o “trabalho” das prostitutas ou o repouso de pessoas relaxando no convés de um navio, as damas enfasiadas da “alta sociedade” [...] Praticamente todos os eventos da “vida no exterior” descritos por Viértov, em primeiro lugar, não poderiam ser filmados de maneira documentária e, em segundo lugar, mesmo que fossem filmados, não poderiam ser incluídos no filme [...] Viértov mais uma vez se adiantou ao tempo: para o documentário soviético de meados dos anos 1930, o roteiro parecia flagrantemente prematuro; incrível ainda que não tenham acusado o autor de propagandear a pornografia e a violência.” (Op. Cit., p.35-36).

⁷⁰ A dissolução do estúdio Mejrabpomfilm em 1936 também será comentada de maneira mais detalhada na segunda parte deste trabalho: ver p.159-160.

⁷¹ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.494, nota de rodapé 231.

o que você disse a STÁLIN⁷².

É fato que em ambas as versões do roteiro Stálin ocupa um “tempo de tela” incomparavelmente menor ao de toda uma constelação de heroínas soviéticas, exemplos que traduziriam as inúmeras oportunidades disponíveis para as mulheres do país, e mesmo um tempo muito menor do que o dedicado às mulheres oprimidas dos mundo capitalista (no caso da primeira versão do texto). Seu papel simbólico, porém, é central: ele aparece como o maior responsável por prover a felicidade feminina na União Soviética, garantindo às mulheres condições dignas de vida, teoricamente inigualadas em qualquer outro lugar do mundo. Na segunda versão do roteiro e no filme tal como foi realizado, este papel ganharia um reforço adicional: no final de 1936, foi promulgada uma nova constituição do país que garantia, ao menos no papel, direitos iguais entre homens e mulheres em todos os planos e também assegurava auxílios especiais a mães solteiras, licença-maternidade e outros direitos⁷³. Assim, vemos no filme como plateias lotadas de mulheres agradecem a Stálin pela nova constituição e se dirigem a ele com flores e crianças, que o líder cumprimenta de maneira sorridente e afável.

Mas *Canção de ninar* não se resume a Stálin. O ditador aparece, antes de mais nada, submetido ao tema mais amplo da felicidade feminina e da experiência da maternidade. Stálin não figura nos dois primeiros rolos do filme: o que vemos são mães das diferentes repúblicas soviéticas com seus bebês, crianças de diferentes nacionalidades no jardim de infância, meninas estudando música, bailarinas, jovens aprendizes nas fábricas e em plantações, estudantes nas escolas e em cursos preparatórios para o ensino superior. Quando o ditador surge, é em uma cerimônia no Krêmlin em que mulheres o aplaudem efusivamente e o agradecem pelos direitos garantidos pela nova constituição. Ao longo do resto do filme, as atividades femininas em diferentes áreas como ginástica, paraquedismo, aviação e nas forças armadas são pontuadas aqui e ali por imagens de Stálin rodeado por crianças e mulheres que ora o beijam e cumprimentam, ora conversam amigavelmente com ele. Não podemos, obviamente, negar sua glorificação no filme, presente de maneira

⁷² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.208.

⁷³ Por outro lado, Sheila Fitzpatrick ressalta uma série de outros aspectos não tão positivos das mudanças ocorridas na década de 1930 em relação às políticas familiares, com influência direta sobre a vida das mulheres: “[...] em meados da década de 1930, o Estado soviético passou para uma posição certamente pró-família e pró-natalista, tornando abortos ilegais a partir de 1936, tornando divórcios mais difíceis e mais caros de se conseguir, recompensando mães com muitos filhos, estigmatizando pais e maridos irresponsáveis e reforçando a autoridade dos pais frente à escola e à Juventude Comunista.” (FITZPATRICK, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Nova York: Oxford University Press, 1999, p.142.)

explícita até mesmo na canção-tema, em uma estrofe que diz que “Há um certo homem além dos muros do Krêmlin/conhecido e amado por todo o país./Tua alegria e felicidade se devem a ele/Stálin é seu grande nome”⁷⁴. No entanto, a forma como Stálin aparece na obra não apenas foge dos padrões da época como parece não ter agradado ao próprio ditador. Jeremy Hicks ressaltava algumas particularidades dessa representação:

[...] Viértov mostra Stálin a partir de um ângulo alto e não do mais bem-aceito ângulo baixo, e nós vemos um grande número de imagens de mulheres e crianças o abraçando e dando-lhe flores. Viértov parece tentar usar sua habilidade – e a de Svílova – em colar e editar materiais de arquivo para compor e apresentar uma imagem de um Stálin mais humano e acessível do que costuma ser a norma em retratos dele. Há até mesmo, no terceiro rolo, um close-up extremo em que as marcas de varíola em seu rosto podem ser vistas com bastante clareza. *Canção de Ninar* é concebido como uma contribuição ao mito de Stálin, mas o comprometimento de Viértov com o documentário e seu ímpeto, como cineasta, em encontrar ângulos e imagens pouco usuais resulta em uma imagem algo original de Stálin. Mas Stálin não consegue ofuscar o tema inicial da maternidade e felicidade, ou, de fato, as qualidades formais do filme⁷⁵.

Liév Rochál, escrevendo sobre a maneira como o ditador surge no trabalho de Viértov, ressaltava como o cineasta parece incluí-lo *em meio* às mulheres, como parte de um mesmo grupo, e não tanto como uma figura sagrada destacada da massa. Para além disso, a “linha narrativa stalinista” no filme aparece inegavelmente submetida à narrativa da libertação feminina, às imagens de inúmeras mulheres que representam as promessas de futuro do país, cidadãs ora individualizadas, como no caso de uma paraquedista que dá um depoimento em som direto, ora em meio a grandes manifestações. Essa submissão da figura do ditador ao tema central poderia ser verificada também no fato de que “[...] Viértov em nenhum lugar – nem em materiais publicados, nem em diários –, nunca, nem uma única vez ligou o conteúdo do filme ao líder, apesar do fato de que qualquer ênfase pública sobre esta circunstância poderia trazer certos dividendos”⁷⁶. Sobre a atitude do cineasta em relação ao ditador, Rochál ressaltava ainda que, se as relativamente frequentes menções a Lênin nos diários de Viértov “são sempre tingidas de sentimentos pessoais, o

⁷⁴ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.235. A letra da canção-tema de *Canção de Ninar* foi composta por Vassíli Liêbedev-Kumátch.

⁷⁵ HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: IB Tauris, 2007, p.114.

⁷⁶ ROCHÁL, Liév. “Viértov i Stálin”. *Iskússtvo Kinó*, 1994, Nº1, p.108. Rochál - e também Viktor Listóv em seu artigo “Viértov. Odnájdí i vsiegdá” (*Kinoviédtscheskie Zapísiki* Nº18, 1993, p.121-143) - se mostra profundamente incomodado com o fato de *Canção de Ninar* estar então sendo revisto e reavaliado (à época de escrita dos artigos, no início dos anos 1990) como apenas uma prova da devoção de Viértov a Stálin, sendo algo como seu *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), em referência ao filme de Leni Riefenstahl. Como já mencionei, o crítico aponta para o fato de Stálin, ao invés de se sobrepor à temática do filme, ser antes submetido a ela. A isso poderíamos acrescentar também os já mencionados comentários de Jeremy Hicks (HICKS, Op. Cit., p.114) a respeito da particularidade da representação do ditador na obra.

nome de Stálin quase não é mencionado ao longo dos anos 1930. E, quando é mencionado, isto é feito sem quaisquer tons emotivos⁷⁷.

Uma série de fatores parece indicar que, se Stálin de fato chegou a assistir ao filme, o resultado não teria lhe agradado particularmente: em primeiro lugar, *Canção de ninar* não foi resenhado pelo jornal oficial do partido, o *Pravda* (que, aliás, costumava ser favorável ao trabalho de Viértov); em segundo lugar, o filme não recebeu uma campanha publicitária com anúncios em jornais e cartazes nas ruas, sendo ainda retirado das salas de Moscou cinco dias após sua estreia; em terceiro lugar, Viértov não receberia nenhum prêmio ou menção honrosa do estúdio pelo trabalho⁷⁸. Apesar de ter circulado por mais algum tempo nos cinemas das províncias, o filme também logo saiu de cartaz nas pequenas cidades e, apesar de pedidos posteriores de Viértov para que ele recebesse um novo lançamento, nunca mais voltaria às salas.

Durante as décadas de 1950 e 1960, o filme também esteve praticamente de fora de grande parte do debate público sobre a obra de Viértov, não sendo incluído, por exemplo, na retrospectiva realizada em 1966. *Canção de Ninar* não foi totalmente ignorado – Nikolai Abrámov, por exemplo, elogia a montagem de suas *duas primeiras partes* (justamente as que não mostram Stálin) em seu livro e em outros artigos⁷⁹ –, mas as falas a seu respeito são, no geral, mais cuidadosas do que em relação a outros filmes. Talvez a maior exceção a isso surja no já mencionado comentário de Rostisláv Iúrenev sobre os trechos do filme incluídos no documentário *Mir bez igrí*, sendo um dos únicos textos do período em que a presença de Stálin na obra é destacada⁸⁰. Como uma possível evidência do desconhecimento internacional do filme ao longo desse período, podemos mencionar uma entrevista em que Peter Konlechner, um dos fundadores do Österreichische Filmmuseum, menciona ter visto pela primeira vez os dois primeiros rolos de *Canção de Ninar* – filme que pensava ter se perdido – no Festival de Oberhausen (ele não precisa o

⁷⁷ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.110.

⁷⁸ Esses indícios são levantados por Aleksándr Deriábin (Op. Cit., p.40).

⁷⁹ Ver, por exemplo: ABRÁMOV, Nikolai. "Dziga Viértov I iskústvo dokumentálnogo fílmá" in *Voprôsi kinoiskússtva*, nº4. Moscou: Izádelstvo Akadiêmi Naúk SSSR, 1960, p.296-298.

⁸⁰ O comentário de Iúrenev foi mencionado na página 60. O trecho referido é: "E para ser historicamente objetivo, para fazer um retrato realmente completo do artista, para concluir essa conversa tão interessante sobre suas duras, insistentes e inovadoras buscas, teria sido preciso dizer que em *Canção de Ninar* [...] um espaço excessivo é ocupado por Stálin, que, na glorificação irrestrita em vida do líder político, Viértov perdeu seu bom gosto, perdeu a si mesmo.

ano), quando o próprio Serguei Drobachenko os teria trazido de Moscou; o filme completo, porém, só seria visto por ele nos anos da *perestroika*⁸¹.

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* – para concluir este desvio necessário e retornar ao debate sobre a edição – estão presentes algumas passagens dos diários de Viértov em que o cineasta discute a realização do filme e seu descontentamento com as condições de lançamento⁸², mas não foi incluída nenhuma das duas longas e interessantes versões do roteiro. Sua publicação de fato exigiria um trabalho editorial considerável para que o nome de Stálin pudesse ser excluído sem que a lógica da narrativa fosse prejudicada, e seria bastante discutível o valor de uma versão retalhada do roteiro. De todo modo, a ausência deste texto, dos roteiros em verso de *Três Cantos Sobre Lênin* e dos blocos poéticos excluídos dos artigos sobre o filme cria uma lacuna substancial na edição de 1966 do ponto de vista do trabalho dramaturgico de Viértov: os sucessivos tratamentos de ambos os filmes constituem uma amostra clara de seu processo de criação em um determinado período em que o cineasta se viu obrigado a tentar expor suas ideias de estruturação fílmica de maneira bastante detalhada, quiçá especulativa, antes de sua realização concreta. Para o estudo de sua obra, a limitada circulação desses textos até a publicação das novas edições *Iz Nasliêdia* representou uma perda; por outro lado, sua não-inclusão na coletânea organizada por Drobachenko foi provavelmente um efeito colateral inevitável no contexto soviético da década de 1960 que, por sua vez, propiciou o próprio resgate do cineasta.

2.4. “Projetos criativos, requerimentos”: cortes políticos, polimentos estilísticos.

Discutimos agora dois roteiros que não foram incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* possivelmente por mencionarem Stálin. Dentre os roteiros publicados na coletânea, porém, encontramos casos em que foram cortadas menções a algumas outras figuras públicas. Em uma escaleta para um filme policial satírico chamado *Sobre as aventuras dos delegados a caminho de Moscou para o congresso da Internacional Comunista* (“O prikliutchiêniakh delegátov, edúschikh v Moskvú na siêzd Komintiérna”)⁸³, escrito em maio de 1923, acompanhamos os percalços de dois delegados que, enquanto se dirigem à capital

⁸¹ “ANTONIA LANT (New York) spricht mit PETER KONLECHNER (Wien) über Dziga Vertov und das Österreichische Filmmuseum in GRUBER, Klemens (org.). *MASKE UND KOTHURN. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. DZIGA VERTOV zum 100. Geburtstag. Band 2: Vorträge und Gespräche*. Viena: Böhlau, 2004, p.77-81

⁸² VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.201-203; p.212; p.216.

⁸³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.54-55. Em *Statí...*, p.274.

soviética para o congresso, acabam sequestrados por espiões em busca de seus documentos confidenciais. No Krêmlin, a ausência dos delegados é recebida com estranhamento:

No comitê de credenciamento da Internacional Comunista. Uma chamada de Zinôviev: “Por acaso chegaram os tais delegados?”⁸⁴

Viértov se refere aqui a Grigóri Evsêievitch Zinôviev, então presidente da Internacional Comunista. Em 1936, Zinôviev seria um dos principais acusados no primeiro dos Processos de Moscou, o processo contra o “Centro Unido Anti-Soviético Trotskista-Zinovievista”. Zinôviev foi executado no dia seguinte à proclamação do veredicto e só seria reabilitado em 1988, o que explica o corte realizado na edição de 1966, que excluiu todo esse trecho citado acima. Por mais que possamos argumentar que se trata de uma passagem sem grande importância na narrativa e que a participação de Zinôviev na trama seria um mero detalhe, o fato de Viértov incluir o nome de uma figura política real em meio à trama policialesca é interessante, e nos leva a imaginar como ele planejava realizar a cena.

Em um outro roteiro ficcional da mesma época – *Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”* (‘Proékt stsenária, prednáznachennogo k siômke vo vrêmia poiêzdki agitpôezda ‘Soviétski Kavkáz’’) ⁸⁵, também não-realizado – o cineasta inclui sequências indicadas como séries de planos que deveriam ser tomados, muito provavelmente, de maneira documental, talvez até mesmo reutilizados a partir de alguma filmagem “não-atuada” a ser realizada pela própria equipe de Viértov durante a viagem. Até mesmo pelo próprio título do projeto – uma ficção a ser filmada especificamente durante o percurso do trem –, não parece absurdo supor que o cineasta tenha concebido esta sua “ficção de agitação” como construída a partir de uma combinação de tomadas encenadas e não-encenadas. Sendo assim, não seria possível que Viértov imaginasse utilizar também em seu filme policial algumas tomadas “não-atuadas”, talvez até algum plano de Grigóri Zinôviev em seu gabinete? Pode não passar de mera especulação, mas, curiosamente, em *Kino-Pravda Nº14*, lançado no final de 1922, há um plano que mostra justamente Zinôviev inclinado sobre o telefone e, logo a seguir, alguém indo em sua direção. Em maio de 1923 – ou seja, poucos meses após o lançamento do

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Ibidem, p.44-47. Em *Statí...*, p.271-274.

cinejornal – não seria essa a imagem que Viértov tinha em mente ao escrever seu pequeno roteiro?⁸⁶

Há algumas outras supressões políticas pontuais na seção “Projetos criativos, requerimentos”: em *Um dia do mundo* (‘Dién míra’)⁸⁷, Viértov expõe sua ideia de partir de um artigo sobre um projeto de mesmo título idealizado pelo escritor Maksím Górkí e por Mikhail Koltsóv – famoso jornalista e amigo de infância de Viértov, responsável por seu ingresso no cinema – para mostrar diferentes acontecimentos que se desenrolariam ao redor do mundo em um único dia⁸⁸. Escrito enquanto havia ainda alguma indefinição quanto ao destino de *Canção de ninar*, que nessa época ainda se chamava *Canções sobre a jovem mulher* e deveria se basear na comparação entre o mundo capitalista e o socialista, boa parte do requerimento apresentado por Viértov se concentra em justificativas que mostram como o trabalho de pesquisa em filmotecas de diversos países poderia ser muito útil a ambos os projetos. Dentre os argumentos utilizados pelo cineasta, está a importância que Lênin atribuía em seus discursos sobre a situação feminina à comparação entre a URSS e demais países, assim como faria também o “camarada [Aleksánder Vassílievitch] Kôsariev”, à época primeiro secretário da Juventude Comunista, de quem Viértov cita um trecho de um artigo. Kôsariev também seria executado durante o terror stalinista como um inimigo do povo em 1939, e precisamente o trecho em que Viértov o cita ao lado de Lênin foi excluído em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

⁸⁶ Não temos como comprovar essa hipótese, mas, de todo modo, é curioso notar que Vsiêvolod Pudóvkin utiliza um procedimento similar em seu curta-metragem *A Febre do Xadrez* (*Chakhmátnaia Goriátchka*, 1925), em que planos tomados em partidas reais filmadas no Torneio Internacional de Xadrez em curso em Moscou são combinados com cenas realizadas com atores. Até mesmo o então campeão mundial, José Capablanca, acaba participando da intriga, enquanto aparentemente pensava estar sendo filmado para algum cine-jornal. (Cf. LEYDA, Jay. *Kino*. Terceira edição. New Jersey: Princeton University Press, 1983, p.174-175).

⁸⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 1*, p.236-238. Em *Statí...*, p.286-288.

⁸⁸ Assim como Viértov, Mikhail Koltsóv (1898-1940) passou a infância na cidade polonesa de Bialystok e, assim como o cineasta, estudou no Instituto Psiconeurológico de Petrogrado antes de se mudar para Moscou. Em 1918, ele comandava a seção de atualidades cinematográficas do Comissariado do Povo para a Educação quando sugeriu que Viértov, recém-chegado à cidade, fosse trabalhar com ele. Depois, Koltsóv colaborou com muitos dos principais jornais e revistas das décadas de 1920 e 1930, tendo sido editor-chefe das revistas *Ogoniôk* e *Krokodíl* e correspondente do *Pravda* durante a Guerra Civil Espanhola, onde escreveu aquela que talvez seja sua obra mais conhecida, *Diário espanhol* (*Ispânski dnevnik*, 1938). Ele foi incluído por Ernest Hemingway no romance *Por quem os sinos doam* como o personagem Karkov. Koltsóv foi executado em fevereiro de 1940, acusado de ações “anti-soviéticas e trotskistas”, sendo reabilitado postumamente em 1954. Vale notar que, em 1927, ele foi também o disparador de um interessante romance coletivo satírico escrito por vinte e cinco escritores soviéticos nas páginas da revista *Ogoniôk*. Intitulado *Grandes Incêndios* (*Bolchie Pojári*), estavam entre os mais famosos participantes figuras como Aleksîi Tolstói, Mikhail Zóschenko e Isaac Bábel. A obra só foi editada em livro recentemente pela editora *Kníjni Klub* 36.6, em 2009, com um prefácio do escritor Dmítri Bíkov.

Outra supressão pontual nos roteiros é o corte de uma menção a um *stakhanovista*⁸⁹ em “Um minuto do mundo” (‘Minuta Míra’)⁹⁰. Pode-se dizer que, de maneira geral, os roteiros e propostas de filmes incluídos na coletânea sofreram menos alterações (ou, ao menos, alterações menos significativas) do que os artigos e pronunciamentos, e talvez as maiores lacunas nessa seção resultem do próprio processo de seleção dos materiais publicados, que deixou de fora trabalhos importantes como os roteiros de *Três Cantos sobre Lênin* e *Canção de Ninar*. Dentre os materiais publicados em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, porém, o roteiro de filme ficcional proposto por Viértov para a viagem do trem de agitação, já mencionado anteriormente, é o que mais sofreu alterações de ordem dramática por conta de mudanças realizadas sem quaisquer indicações do editor⁹¹.

O roteiro apresenta a trajetória de dois irmãos durante a Guerra Civil: o mais velho, Mikhail (conhecido como ‘Mícha’⁹² Vermelho) é um destemido agitador que combate ao lado dos comunistas; o mais novo, Borís, é um jovem diretor de cinema que não recebe notícias da família desde o início do conflito. Ele conhece Nádia, uma jovem que trabalha como vendedora em um trem de agitação que partirá em breve para o Cáucaso e que o influencia a acabar embarcando na viagem também. Ele se torna o responsável pelo departamento de cinema do trem (assim como era, na realidade, o próprio Viértov) e, enquanto executa todas as tarefas com afinco ao lado de Nádia, as relações entre os jovens se estreitam cada vez mais. Enquanto isso, Mikhail – que já havia sido capturado e torturado pelos Brancos uma vez – é preso novamente e condenado à morte; no momento da execução, porém, o tiro o atinge apenas de raspão e ele consegue se salvar fingendo-se de morto. Por conta disso, ele recebe um novo apelido: “O Ressuscitado”.

Os irmãos acabam se encontrando quando o trem chega a um campo de extração de petróleo onde o comissário “Ressuscitado” trabalha e é reverenciado por todos, que espalham diferentes lendas heróicas sobre ele. No reencontro, Borís houve do irmão que seus pais foram brutalmente assassinados pelos Brancos.

⁸⁹ Durante o Degelo, o movimento *stakhanovista* foi considerado por demais associado às políticas stalinistas de aumento da produção. Uma outra menção ao *stakhanovismo* foi cortada do texto “Sobre a organização de um laboratório criativo”, quando Viértov diz ser necessário realizar um “trabalho organizacional preparatório de cunho *stakhanovista*” para criar condições adequadas à filmagem do comportamento de pessoas “em condições naturais”, fora do estúdio (*Iz Nasliêdia. Tom 2.* p.306). A respeito do *stakhanovismo* no período do Degelo, ver: DEUTSCHER, Isaac. *Ironias de la historia*. Barcelona: Ediciones península, 1975, p.28.

⁹⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.436. Em *Statí...*, p.302.

⁹¹ Por conta disso, realizei uma tradução integral desse roteiro a partir da nova edição *Iz Nasliêdia*. A tradução pode ser lida no Volume 2 deste trabalho, p.306-311.

⁹² Apelido de Mikhail. “Mícha” é também uma expressão utilizada para se referir a um urso.

Borís apresenta Mikhail a Nádia, que fica fascinada pelo comissário e ouve seus relatos sobre os sofrimentos pelos quais passou. Borís, por sua vez, parece levemente enciumado. Em uma assembléia dos trabalhadores do campo de petróleo, todos clamam por um discurso do camarada “Ressuscitado”, que faz um pronunciamento recebido efusivamente. Nádia, cada vez mais exaltada, não desgruda os olhos de Mikhail, para desgosto de Borís, que permanece cabisbaixo e pensativo em meio à toda a agitação. O filme se encerra com o que Viértov descreve como uma “Apoteose: poesia do trabalho e do movimento”, composta por uma série de planos próximos de máquinas, martelos, fábricas, trens, barcos, tratores, carros etc. em movimento, seguidos por um último plano geral em que os personagens principais caminham triunfantes ao lado dos trabalhadores em meio a chaminés e fábricas.

Além da falta de divisão do filme em partes, tal como está no original de Viértov, a versão publicada em *Statí. Dnevníkí. Zámisli* desloca a indicação de “Apoteose: poesia...” para muito antes do ponto onde ela de fato aparece. Mais grave, no entanto, é a modificação que sofre o personagem de Mikhail. No roteiro original de Viértov, o comissário possui certo caráter “messiânico”: tratado como mito, seu apelido “O Ressuscitado” (no original, ‘Voskréschi’) pode ser interpretado como uma alusão religiosa, e é de fato como um líder e salvador que ele é visto pelos demais trabalhadores, levados ao êxtase durante seu pronunciamento na assembleia. Todas as referências a Mikhail como “O Ressuscitado” foram excluídas e substituídas simplesmente por “o comissário” na edição de 1966, assim como foram cortados os repetidos gritos dos trabalhadores que clamam por ele, diminuindo muito seu papel na cena da assembléia. Ao invés da euforia causada por sua fala, vemos apenas a “poesia do trabalho e do movimento” e, dessa forma, o êxtase desencadeado por uma figura “mítica”, a respeito da qual correm diferentes lendas, é substituído pela apoteose do trabalho coletivo.

O conflito amoroso sugerido por Viértov (ou, antes, o triângulo amoroso) também foi excluído: todos os momentos em que há algum tipo de interação entre Nádia e Mikhail foram cortados, incluindo a cena em que Borís os apresenta, o momento em que Nádia ouve o relato de Mikhail e as descrições de planos que indicam o fascínio da jovem pelo comissário (e o desgosto que isso causa no jovem Borís).

Para além de outros cortes cuja única finalidade parece ser a de encurtar o roteiro, em diversos momentos encontramos alterações que talvez atendam a um outro objetivo específico: diminuir a violência ou agressividade de algumas imagens sugeridas por Viértov. É cortada inteiramente, por exemplo, a seguinte cena:

Prisão. Assédios. Os espancados e os contaminados pelo tifo ficam espalhados pelo mesmo espaço. Mícha no interrogatório. Os Guardas Brancos se dirigem a ele com brutalidade.⁹³

Pouco depois disso, uma descrição do comportamento de membros do Exército Branco em uma área ainda não ocupada pelos Vermelhos – “Farra dos oficiais e dos proprietários de manufaturas. Orgias. Bailes de máscaras. Bebedeira. Cocaína. Ópio.”⁹⁴ – também foi excluída, assim como foi “atenuada” até mesmo a descrição de uma estação de trem arruinada: ao invés de estar repleta de “sujeira e esterco” (*‘griáz i navóz’*), ela aparece cheia de “lixo” (*‘mússor’*). São cortados ainda cadáveres em decomposição⁹⁵ e uma indicação de *flashback* para o momento em que os pais dos irmãos protagonistas são brutalmente assassinados⁹⁶.

Esses exemplos nos permitem falar, portanto, de um outro “tipo” de corte: aqueles realizados por conta do que poderíamos chamar de “questão de tom”, de “adequação”. E, mais grave ainda, esse procedimento não inclui apenas cortes, mas também *reescrituras*: substituições de palavras por outras não utilizadas por Viértov em nenhum lugar. Essas modificações, como veremos, não se restringem apenas a esse roteiro, mas aparecem também em artigos e pronunciamentos.

2.5. “Artigos e pronunciamentos”: reescrituras, “frases e imagens deliberadamente grotescas”, embates concretos e “cine-mencheviques”

Se no roteiro de filme a ser realizado no trem de agitação encontramos palavras que foram substituídas por outras menos “agressivas”, nos artigos e pronunciamentos incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* é possível identificar casos em que longas passagens foram “adaptadas” para se tornarem mais concisas – ou seja, a rigor, passagens que foram reescritas. Um caso em que esse procedimento de fato acarreta a perda de informações originalmente incluídas por Viértov (sem falar, é claro, da perda da fidelidade ao documento original) acontece no artigo “Cine-Olho” (*‘Kino-Glaz’*), publicado pela primeira vez no jornal *Pravda* em 19 de julho de 1924. Neste texto, Viértov apresenta aquele que deveria ser um ciclo de seis longas-metragens a serem produzidos, intitulado *A vida tomada desprevenida*, e expõe uma breve sinopse de cada um dos episódios. O filme

⁹³ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.44.

⁹⁴ Ibidem, p.45.

⁹⁵ Ibidem, p.46.

⁹⁶ Idem.

que hoje conhecemos como *Cine-Olho: a vida tomada desprevenida* (*Kino-Glaz: Jízn vrasplôkh*)⁹⁷ acabou sendo a única parte da série a ser realizada na prática, mas podemos notar a partir deste artigo que muitas das ideias de Viértov para os demais episódios acabariam aparecendo, de uma forma ou de outra, em seus filmes seguintes, pensados já fora desta primeira série.

Segundo a edição *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, o artigo teria sido reproduzido a partir de sua publicação original no *Pravda*⁹⁸; a edição *Iz Nasliêdia*, por sua vez, o reproduz a partir dos originais de Viértov, e indica que já quando de sua primeira publicação no periódico teriam sido realizados alguns cortes, identificados por meio de notas de rodapé no volume. Trata-se de três alterações feitas em momentos em que Viértov parece ter, digamos, tentado “aumentar” a importância de sua batalha estética no quadro geral da revolução soviética. Indico abaixo os três trechos em questão, com as alterações feitas pela censura (identificadas nas notas do volume *Iz Nasliêdia*) indicadas entre colchetes:

[...] O surgimento no futuro próximo de inúmeras imitações – filmes feitos ao estilo dos kinocs (os trabalhadores de ‘Kino-Pravda’) – obriga estes últimos a antecipar o ataque decisivo à fortaleza da contrarrevolução mundial [*na publicação*: ao reino da cinematografia burguesa].

[...] Nessa grandiosa batalha [*na publicação*: cine-batalha], não toma parte de nosso lado nem um único diretor, ator ou cenógrafo.

[...] Nós não podemos prever os resultados da campanha, nós não sabemos se esses 8000 metros serão nosso ano de 1905 ou nosso outubro [*na publicação*: [...] se esses 8000 metros serão nosso outubro]⁹⁹.

Com veremos um pouco mais adiante, alterações deste tipo, que de certa forma buscam “baixar o tom” das aspirações políticas de Viértov, também foram feitas pelo próprio Serguei Drobachenko em outros textos. No entanto, neste caso específico, encontramos ainda outras modificações para além destes três momentos pontuais, feitas aparentemente por Drobachenko (uma vez que não aparecem no artigo publicado no *Pravda*) e que alteram de maneira muito mais significativa o conteúdo do texto. Como foi dito, Viértov apresenta uma curta sinopse de cada episódio de seu futuro ciclo de filmes, e o faz discriminando o conteúdo de cada um, individualmente:

No segundo e no terceiro episódios, o pedacinho de realidade que já conhecemos a partir do primeiro episódio é analisado de perto por cinco ou seis câmeras e é relacionado a outra parte do globo terrestre.

Quarto episódio: as câmeras, sendo repelidas e atraídas por eventos visuais em suas buscas pela força resultante da visão do mundo, cobrem quase todo o globo terrestre.

⁹⁷ O título completo do filme, tal como aparece em sua cartela inicial, é *Cine-Olho em seu primeiro reconhecimento: 1º episódio do ciclo “A vida tomada desprevenida”* (*Kino-Glaz na piérvói razviêdke: 1-aia siéria tsíkla “Jízn vrasplôkh”*).

⁹⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.72-73.

⁹⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.56-57. As notas de rodapé estão na p.494.

Quinto episódio.

Começo do episódio. O mundo, uma mistura desorganizada de inter-relações: a impressão do olho comum. O visível é o caos, assim como o mundo das estrelas para o olho sem um telescópio.

Meio do episódio: a decifração do visível pela câmera: Cine-Olho.

Final do quinto episódio: a vida se torna cada vez mais clara. Cada vez mais pessoas sentem-se como se estivessem abrindo os olhos para a realidade pela primeira vez.

Sexto episódio. Tudo está claro. Para cada criança e para cada adulto. Para cada letrado e para cada iletrado. Bilhões de trabalhadores enxergaram de repente a verdade e começaram a ter dúvidas quanto à necessidade de vestir e alimentar a casta de parasitas.

Tudo o que foi dito acima não é nem um roteiro nem um esquema visual. São apenas algumas ideias com as quais se pode partir para o combate.¹⁰⁰

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, sem que haja qualquer menção à realização de cortes ou modificações, todo este trecho citado acima aparece condensado em um único parágrafo:

Nos episódios seguintes, simultaneamente ao aumento do número de câmeras, aumenta também o espaço investigado. Por meio da justaposição de diferentes pontos do globo terrestre, de diferentes pedaços da vida, aos poucos o mundo visível é analisado. Cada episódio adiciona clareza à compreensão da realidade. Crianças e adultos, letrados e iletrados sentem como se abrissem os olhos pela primeira vez. Milhões¹⁰¹ de trabalhadores, tendo compreendido tudo, duvidam da necessidade de apoiar a estrutura burguesa do mundo.¹⁰²

Seria possível argumentar que a “trajetória” esboçada ao longo da série foi mantida, mas fica evidente que a correspondência entre cada estágio de “conscientização” e cada novo filme do ciclo se perdeu nesta reescritura. E, seja como for, a intromissão direta na redação de um trecho do artigo sem que nada seja dito a respeito é, por si só, um fato bastante grave.

Mais adiante no mesmo artigo, encontramos outro corte que parece ter sido feito para eliminar imagens “agressivas” utilizadas por Viértov. A última frase do parágrafo a seguir, aqui destacada em negrito, foi excluída:

A arma mais poderosa, a tecnologia mais poderosa está nas mãos da cineburguesia europeia e americana. Três quartos da humanidade estão entorpecidos pelo ópio dos dramas cinematográficos burgueses. **Esse mofo, esses gases sufocantes envenenam geração atrás de geração.**¹⁰³

Encontramos cortes similares também em outros artigos da coletânea. Em seu prefácio a *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, Serguei Drobachenko discorre longamente sobre o jovem Viértov do início dos anos 1920, suas muitas declarações públicas e seus artigos na imprensa. Em dado momento, ele o caracteriza da seguinte maneira:

Viértov foi um artista-inovador. Ele foi também um artista-rebelde, um polemista irado cujas ideias eram traduzidas em frases e imagens deliberadamente grotescas, ferinas, cujos

¹⁰⁰ Ibidem, p.56.

¹⁰¹ No texto original, Viértov falava em *bilhões* de trabalhadores, e não em *milhões*.

¹⁰² VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.72-73.

¹⁰³ _____. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.57. Negrito meu.

artigos eram pensados para “excitar os ânimos”, para “impactar” o público. [...] ele de bom grado e habilmente utilizava as armas do escárnio cáustico, da hiperbolização, da ironia. Extremismos, exageros, o vigor jovem se combinavam em seus filmes e artigos teóricos com o *pathos* de um descobridor, de um audacioso pesquisador das especificidades da nova arte, de um inventor.¹⁰⁴

Uma de suas mais importante falas públicas se deu em 26 de setembro 1923, em um debate em torno do tema “Irá existir uma cinematografia russa?”, ocorrido na sala de cinema Málaia Dmítrovka, em Moscou. Uma versão encurtada do estenograma da fala de Viértov foi incluída na edição de 1966 sob o título de “Sobre a importância do cinema não-atuado” (‘O znatchéni neigrovôgo kinó’)¹⁰⁵; em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, o texto é publicado a partir de uma versão datilografada desse estenograma¹⁰⁶, e uma outra versão, ligeiramente diferente, é apresentada no apêndice do volume¹⁰⁷. Ambas, no entanto, são consideravelmente mais longas do que aquela publicada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, e ainda que nesta coletânea esteja indicado que o pronunciamento foi reproduzido em uma versão encurtada, a análise do *que* foi deixado de fora é bastante reveladora.

Em linhas gerais, Viértov diz neste pronunciamento que, apesar de reconhecer o direito à existência de filmes de ficção, o uso do cinema como suporte para “esqueletos literários” e derivações de outras artes só poderia ser entendido como uma função secundária do meio e não como seu objetivo principal, motivo pelo qual ele afirma não ter sido realizado ainda nem um único “cine-objeto” (*kino-viêsch*)¹⁰⁸. O cineasta menciona a fala de um crítico que, indignado com suas obras, dissera que ele não seria um cineasta e sim um “sapateiro”; Viértov então se declara, com orgulho, “o primeiro sapateiro da cinematografia russa”¹⁰⁹, título que seria mais honroso do que o de “artista da

¹⁰⁴ DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.5.

¹⁰⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.69-72. Ressalto certo anacronismo do título atribuído por Drobachenko: à época do debate (1923), Viértov ainda não utilizava a expressão “cinema não-atuado”.

¹⁰⁶ _____. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.44-47. Este texto foi traduzido na íntegra a partir desta edição e incluído neste trabalho: p.311-315 do Volume 2 deste trabalho.

¹⁰⁷ Ibidem, p.394-398.

¹⁰⁸ Em russo, *viêsch* pode possuir uma série de significados: pode se referir a uma genérica “coisa”, como em “Vou te dizer uma coisa...” (‘Iá tebiê skajú odnú viêsch...’); a uma obra artística; ou a alguma “coisa” concreta, no sentido de *objeto*. Nesse sentido, *viêsch* também pode ser usado da mesma forma como, em português, utilizamos “objeto” para se referir a um “objeto de estudo”, por exemplo. No caso de Viértov, seu uso da expressão está ligado sobretudo à utilização do termo pelos construtivistas, produtivistas e outros agrupamentos de artistas que influenciaram especialmente seu léxico no início de sua carreira. Em 1922, o artista El Lissítski (1890-1941) – que se tornaria amigo de Viértov – editou em Berlim três edições de uma revista de nome trilingue: *Viêsch/Objet/Gegenstand*. Partirei dessa aproximação via francês (‘objet’), feita no próprio contexto construtivista, para traduzir “kino-viêsch” como “cine-objeto”, e não “cine-coisa” – ainda que esta última forma atribua ao filme uma certa “dessacralização” que também estava na mira de Viértov.

¹⁰⁹ Ibidem, p.45.

cinematografia russa” ou “diretor de filmes de ficção”. O roteiro literário e a figura do diretor são duramente atacados:

O roteiro, nós não queremos nem ouvir sobre essa porcaria; o diretor, nós estamos acostumados a ouvir esse substantivo sendo empregado para emendar um roteiro impossível de emendar e para agradar celebridades caprichosas:

“ME SEGUREM, NÃO RESPONDO POR MIM MESMO”.

Mas, se não houver ninguém para agradar ou nada a emendar, é evidente que o diretor não terá o que fazer.

“Nem é preciso dizer que os *artistas* não têm o que fazer aqui; se não querem ir para a vida, que partam para o teatro, para a pantomima, que por fim ajudem a fazer esses manuais literários de dramas cinematográficos.”

E como eu gostaria de refrescar o batido slogan sobre a religião do campanário de Elias, refazendo-o:

“O DRAMA CINEMATOGRAFICO É O ÓPIO DO POVO”.¹¹⁰

Este trecho foi inteiramente excluído na edição de 1966. Esta última declaração, releitura de uma famosa frase de Karl Marx, foi cortada também em um pronunciamento do ano seguinte – “‘Relatório de Dziga Viértov’ do dia 9 de junho de 1924 sobre *Kino-Pravda*” (‘Doklád Dzigi Viértova’ o *Kino-Pravde* 9-go iúnia 1924 g.)¹¹¹ – em que aparece repetida de forma ligeiramente modificada (‘O drama cinematográfico é o entorpecente do povo’¹¹²). Mais hiperbólica e grotesca, no entanto, é uma imagem evocada por Viértov mais adiante em sua fala de 1923 ao criticar o que enxergava como um comportamento paternalista da crítica cinematográfica em relação ao público. Foi cortada uma parte considerável da resposta de Viértov ao que, segundo ele, seria uma acusação feita com frequência contra seu grupo de trabalho: a de que seus filmes seriam incompreensíveis para as massas. Uma das razões para isso seria o fato de o cineasta ter diminuído consideravelmente o uso de cartelas entre planos nas sucessivas edições de *Kino-Pravda*, realçando o que chama de “ligação visual entre os quadros” em oposição a uma ligação literária amparada nos intertítulos. Viértov responde que é precisamente o fato de seus filmes serem menos dependentes de palavras que faz com que eles não só não sejam nem um pouco “mais incompreensíveis para as massas do que qualquer drama cinematográfico”¹¹³ como, na realidade, sejam inclusive mais adequados ao público em questão: ao diminuir a importância do texto escrito, os *kinocs* teriam aproximado seu

¹¹⁰ Ibidem, p.46.

¹¹¹ Ibidem, p.49-53. Publicado sob o título “O ‘Kinoprávde’” (‘Sobre ‘Kinopravda’’) em *Statf...*, p.75-79.

¹¹² Ibidem, p.50. É preciso ressaltar, porém, que a frase foi mantida em um terceiro artigo: ela aparece entre os “Slogans bastante simples” no longo texto-colagem “Cine-Olho” (‘Kino-Glaz’), de 1926. Em *Statf...*, o trecho em questão está na p.96.

¹¹³ Ibidem, p.47.

trabalho “dos semi-analfabetos e dos completamente analfabetos, o que é especialmente importante no presente momento”.¹¹⁴

Já neste trecho encontramos um corte: a referência aos “completamente analfabetos” (‘soverchënno bezgrámotnie’) foi excluída, restando apenas os “semi-analfabetos” (‘malográmotnie’). Em mais um grande bloco de texto cortado, Viértov dá prosseguimento à sua argumentação afirmando que o modo de apreensão cinematográfica dos espectadores analfabetos é especialmente interessante pelo fato de estes não poderem se apoiar nas palavras para compreender o que lhes é mostrado e, portanto, recorrerem à análise das próprias imagens. Em oposição a isso, ele afirma que para os “críticos-babás” é “difícil renunciar ao maldito hábito de ler um filme por seus letreiros, e não vê-lo com os olhos.”¹¹⁵ As exigências feitas pela crítica em relação a seus filmes – ou seja, que as ligações visuais entre os quadros voltassem a dar lugar a letreiros explicativos – estariam em descompasso, portanto, com a própria recepção direta do público que, em última análise, compreenderia o filme melhor do que os “especialistas”. Eis como Viértov conclui sua linha de raciocínio, ainda no bloco de texto excluído:

Nós nos recusamos a alimentar os operários e camponeses com uma papinha mastigada.
Pessoas padronizadas, com seus cérebros padronizados, sugerem que sejamos colocados em um hospício, e aqueles mais mansos se limitam a nos rotular de “intelectuais”.
POIS BEM. Nós vamos ficar no hospício.
E OS SOLÍCITOS CRÍTICOS-BABÁS vão refinar a papinha para os operários com seus próprios sucos gástricos.
E que tipo de comida vai ser entregue aos operários e camponeses? Esterco líquido.
Cedo ou tarde, os operários entenderão isso e fustigarão suas babás estúpidas.¹¹⁶

A atmosfera na sala de cinema durante este debate foi lembrada por Viértov em alguns artigos posteriores, dentre eles uma outra longa fala pública de 1929 que foi incluída, também em uma versão que compreende apenas metade de sua extensão original, em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* com o título de “Da história dos *kinocs*” (‘Iz istórii kinókov’)¹¹⁷:

¹¹⁴ Idem. Em 1928, também Maiakóvski escreveu um texto reclamando das acusações de que sua produção não seria “compreensível para as massas”: “Eu nunca vi alguém vangloriar-se assim: “Como sou inteligente – não compreendo a aritmética, nem o francês, nem a gramática!” Mas o grito alegre: “Eu não compreendo os futuristas” – ressoa há quinze anos, extingue-se para em seguida crescer novamente, mais excitado e jubiloso do que nunca [...]”. Mais adiante: “Não se sabe se a massa camponesa compreendia Púschkin em seu tempo, por causa de uma circunstância: ela não sabia ler. Estamos liquidando este obstáculo, mas até em nosso meio os jornalistas se queixam de que um camponês alfabetizado ainda não compreende frases em que, por exemplo, há duas negações: “Não vou nunca dizer que...” (MAIAKÓVSKI, Vladímir. “Os operários e camponeses não compreendem o que você diz” [1928] in *A Poética de Maiakóvski*, p.253-256.)

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Ibidem, p.164-177. Em *Statí...*, p.116-120.

Esse foi o primeiro debate depois de Outubro dedicado à cinematografia soviética. O expositor era o camarada Turkin, mas no final das contas todo o debate acabou se encaminhando não para uma discussão sobre a exposição do camarada Turkin, mas para uma discussão sobre a nova tendência na cinematografia. As falas foram muito severas e, se vocês se lembram, depois da minha fala se pronunciou o camarada Anôschenko, que declarou que o ar estava viciado, que vou agora limpar a atmosfera, isso é completamente inadmissível etc.¹¹⁸

Uma nota da edição *Iz Nasliêdia. Tom 2*, indicada ao final do trecho reproduzido acima, fornece outras informações a respeito do debate:

[...] Em um curto panorama das correntes estéticas, Turkin falou sobre as contradições nas declarações teóricas e pronunciamentos de Viértov e Gan, notando a semelhança com o recente “esquerdismo” de Kulechóv: “No final das contas, aquilo que o *kinoc* camarada Viértov afirma com rufares de tambores serem descobertas e realizações suas simplesmente já é há muito tempo conhecido e dito por outros.” Por sua vez, Liév Kulechóv acusou os “kinocs” de plágio, e Aleksiêi Gan falou sobre as divergências entre as posições dos construtivistas e do cineoculismo [*kinôchestvo*].¹¹⁹

Viértov, por sua vez, atacou em sua fala também o crítico Nikolai Liêbedev que, como já comentamos no capítulo anterior¹²⁰, protagonizaria com o cineasta mais alguns ferozes debates em outros momentos de sua carreira. Em mais um trecho não incluído em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, Viértov comenta um artigo de Liêbedev publicado no jornal *Pravda*¹²¹ em que foram tecidas críticas a declarações dos *kinocs*:

Nikolai LIÊBEDEV, em um artigo sobre os *kinocs*, arranca os próprios cabelos e exclama com tristeza: “FORA COM A ARTE, NADA ALÉM DO CINEMA DE ATUALIDADES”.

Aqui, sob a aparência de sinceridade, há um recurso literário. Nikolai LIÊBEDEV não é bobo, mas finge ser.¹²²

Passagens como essas nos fornecem importantes informações que ajudam a situar as declarações de Viértov de maneira mais ampla no contexto da época. Além disso, faz parte do estilo de escrita e de oratória do cineasta a frequente citação a artigos seus e de outros, muitas vezes resgatando termos utilizados por aqueles que se posicionavam criticamente em relação a seu trabalho. Como Dária Krujkôva afirma em seu prefácio a *Iz Nasliêdia. Tom 2*, em Viértov “sempre existiu em maior ou menor grau uma tendência a fazer balanços, assinalar marcos daquilo que passou e foi atingido”¹²³, e isto com frequência é feito através de parágrafos retrospectivos que retomam filmes realizados,

¹¹⁸ Ibidem, p.170. Este trecho de “Iz istórii kinókov” foi deixado de fora em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

¹¹⁹ Ibidem, p.523, nota de rodapé 19.

¹²⁰ Ver p.44-48.

¹²¹ LIÊBEDEV, Nikolai. “O kinókakh”. *Pravda*, 24 de julho de 1923. Uma tradução para o inglês pode ser lida em *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties* (org. Yuri Tsivian. Pordenonne: Le Giornate del cinema muto, 2004), p.86-87.

¹²² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.46.

¹²³ KRUKKÔVA, Dária. “Tchitáia Viértova” (‘Lendo Viértov’) in *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.4.

artigos publicados, comentários críticos surgidos na imprensa ou feitos em debates e assim por diante. Krujkôva afirma também que, nos momentos em que Viértov assume uma posição defensiva em seus artigos e pronunciamentos, “à crítica é reservada uma atenção especial: a figura do ‘inimigo’ é sempre muito concreta”¹²⁴.

O volume *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*, organizado pelo pesquisador Yuri Tsivian em 2004¹²⁵, é de notável importância precisamente por apresentar declarações do cineasta (muitas até então inéditas em inglês) ao lado de textos de seus diversos interlocutores da década de 1920: os jornalistas, críticos e cineastas que de uma forma ou de outra ora comentaram pontos teóricos de seu trabalho, ora resenharam seus filmes, ora criticaram a distribuição destes, ora reclamaram que dinheiro fosse gasto para fazê-los. A coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* se concentra apenas nos textos de Viértov e, sendo assim, não faria sentido cobrar algo na direção de aproximá-la de *Lines of Resistance*; por outro lado, muitos desses interlocutores apareciam em falas e textos do próprio cineasta incluídos no volume, mas parte considerável dessas referências a figuras concretas, “inimigos” ou “amigos”, acabou se perdendo nos trechos dos pronunciamentos que foram excluídos na edição de 1966. Dessa forma, a “rede de citações” construída ao longo dos textos se tornou muito menos presente do que de fato é. O mesmo acontece, em alguns casos, com passagens em que Viértov repassa os trabalhos que realizou, comentando-os ou apenas os enumerando.

Além do já mencionado ataque a Nikolai Liêbedev, em outro pronunciamento intitulado “O drama de ficção e o Cine-Olho” (‘Khudôjestvennaia drama i Kino-Glaz’)¹²⁶ foram deixados de fora mais comentários que o cineasta tece a respeito do posicionamento de Liêbedev, do crítico e cineasta Aleksandr Anôshenko e do também documentarista Vladímir Erofêiev. Exclusões da mesma natureza acontecem no também já citado “Da história dos kinocs”, em que além de referências a críticos e publicações foram excluídas também longas passagens em que Viértov narra sua trajetória profissional, os artigos que publicou na imprensa e os filmes que realizou, sua relação com seus diferentes empregadores e, por fim, sua opinião a respeito do trabalho da documentarista Esfir Chub, diretora de *A queda da dinastia Románov* (*Padênie dinásti Románovikh*, 1927).

Em relação aos diversos “parágrafos retrospectivos” do cineasta que acabaram excluídos de alguns artigos, é possível que tenha imperado uma vontade editorial de

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ TSIVIAN, Yuri (org.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*. Pordenonne: Le Giornate del cinema muto, 2004.

¹²⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.53-55. Em *Statí...*, p.79-81.

economizar espaço no volume cortando informações que se repetem em diferentes textos, às vezes sem mudanças ou apenas com sutis alterações de redação. O procedimento quase sistemático de exclusão dos “contextos” e referências a críticos e outros cineastas, porém, talvez tenha tido outras motivações: é possível que isso tenha sido feito por um desejo do editor de transformar alguns dos artigos e pronunciamentos em textos mais “puramente teóricos”, menos atravessados por referências a circunstâncias concretas dos debates em que estavam originalmente inseridos. Não podemos descartar, porém, que os cortes tenham tido como principal objetivo simplesmente preservar algumas das figuras que Viértov critica de maneira feroz, especialmente se essas figuras ainda estivessem vivas e ativas no panorama cultural soviético.

Nesse sentido, o caso de Liêbedev é exemplar: ainda que ele tenha sido alvo de críticas generalizadas em 1949, após a publicação do primeiro volume de seu *Ensaio sobre a história do cinema da URSS*¹²⁷, em 1966 ele ainda era um dos mais importantes professores de História do Cinema do país, uma autoridade no campo das pesquisas cinematográficas. Dos quatro artigos incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* em que ele originalmente aparecia, seu nome foi cortado de três – além dos dois já mencionados aqui, ele figurava também em “Do ‘cine-olho’ ao ‘rádio-olho’ (Do abecedário dos kinocs)” (“Ot ‘kino-glaza’ k ‘rádio-glázu’ (Iz ázbuka kinókov)”¹²⁸ –, aparecendo sempre entre os “opponentes” das proposições do cineasta. Na edição organizada por Drobachenko, Liêbedev surge apenas no texto “*Três Cantos Sobre Lênin e o Cine-Olho*” (*Tri piêsní o Liênine i Kino-Glaz*), um estenograma encurtado de uma fala de Viértov em 1934¹²⁹. Aqui, retomando discussões que se desenrolaram na década anterior, o cineasta diz que “até Liêbedev escreveu que seria a favor de *Kino-Pravda*, mas contra o ‘cine-olho’”. Em comparação com frases como “Nikolai Liêbedev não é bobo, mas finge ser”, o comentário incluído na coletânea é bastante menos agressivo, e indica até mesmo uma mudança no posicionamento do crítico: “até mesmo ele...”¹³⁰.

¹²⁷ Comentarei esse momento na segunda parte deste trabalho, no Capítulo 5.3. da Parte II (“1949: ‘Cosmopolitas’ no Estúdio Central de Filmes Documentários”, p.263-280).

¹²⁸ VIÉRTOV, Op. Cit., p.109-115. Em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, o texto é publicado como “[Chto takôe Kino-Glaz]” (‘[O que é o Cine-Olho]’, p.157-164).

¹²⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.137-139. “Havia certa ‘assincronia’ entre nossas ideias e aquelas escritas por nossos oponentes ou defensores. Eles sempre fizeram uma distinção entre ‘cine-olho’ e ‘Kino-Pravda’ [cine-verdade]. Até Liêbedev escreveu que era a favor de *Kino-Pravda*, mas contra o ‘cine-olho’” (p.137). O original deste artigo não foi localizado pela organizadora de *Iz Nasliêdia. Tom 2*, e por isso o texto não foi incluído no novo volume.

¹³⁰ Em seu depoimento a mim, Naum Kleiman comentou que, além das diretrizes gerais da censura central, havia também diretrizes específicas de cada área, às vezes ligadas a interdições de críticas a determinadas personalidades: “Por exemplo, ‘é proibido criticar Guerássimov’ [...] ou Bondartchúk

Nesse mesmo texto, uma nota de rodapé com uma breve apresentação de Liêbedev informa ainda que ele, “no final da década 1920 e no início da década de 1930, deu declarações muito críticas aos filmes e pronunciamentos teóricos de D. Viértov”¹³¹. De fato, o mais direto confronto entre os dois aconteceu nas páginas da revista *Proletárskoe Kino*, publicada entre os anos de 1931 e 1932 sob a direção de Vladímir Sutírín, crítico que à época era membro da direção do órgão estatal de cinema, Soiuzkinó, e um dos dirigentes da ARRK, a Associação dos Trabalhadores da Cinematografia Revolucionária (*Assotsiátsia Rabôtnikov Revoliutsiônnoi Kinematográfi*). Os embates aconteceram em meio à campanha aberta da revista contra o que chamavam de “documentarismo” (*dokumentalízm*) no cinema, e Viértov relembria o período como um dos mais tensos e desgastantes de sua carreira. Dentre as principais figuras envolvidas na troca direta de acusações estavam, de um lado, Viértov e o realizador Vladímir Erofêiev e, de outro, Liêbedev e Sutírín. Apenas Viértov escreveu cerca de nove artigos ao longo dessa polêmica (contando tanto aqueles publicados em *Proletárskoe Kinó* quanto os que permaneceram inéditos), mas nenhum foi incluído na coletânea de 1966. Isso faz com que haja uma lacuna na seção “Artigos e pronunciamentos” em termos da visão geral que o volume oferece da participação do cineasta na imprensa ao longo dos anos: de artigos de 1931 sobre o filme *Entusiasmo*, passa-se diretamente a textos de 1934 sobre *Três Cantos sobre Lênin*, com pelo menos cinco artigos tratando diretamente deste último filme, sem que nada seja dito a respeito desta que foi uma das mais violentas discussões em que Viértov esteve envolvido.

É provável que Drobachenko tenha tido outros motivos além de alguma vontade de preservar Liêbedev e Sutírín – que também seguia ativo e relativamente conhecido na década de 1960 – para decidir não publicar esses artigos. Talvez tenha tido algum peso o fato de algumas das principais peças escritas por Viértov nesse período se basearem em longas exposições “documentais” de declarações passadas, com excertos de artigos publicados na imprensa anteriormente (alguns dos quais incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*) sendo invocados para embasar sua defesa. Um dos textos de Viértov que ajudou a acirrar os ânimos entre as partes envolvidas – “Charlie Chaplin, operários de Hamburgo e

[Serguei Guerássimov e Serguei Bondartchúk, dois dos mais importantes diretores soviéticos nas décadas de 1950 e 1960], ou ainda, não era permitido que fossem incluídos comentários críticos à administração cinematográfica [...]”. Quando perguntei se ele achava possível que algo similar tenha ocorrido em relação Liêbedev no livro de Viértov, Kleiman respondeu ser provável que sim.

¹³¹ VIÉRTOV, Op. Cit., p.312.

as ordens do Dr. Wirt”, publicado no Nº3 de *Proletárskoe Kinó* em 1932¹³² – é, como o próprio cineasta afirmaria, sobretudo uma coletânea de resenhas de seu filme *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfônia Donbássa*, 1930) publicadas por jornais alemães, feita com o objetivo explícito de dissipar boatos que corriam na União Soviética sobre o “fracasso” da obra no exterior¹³³. Ou seja, poderíamos argumentar que, do ponto de vista da evolução do pensamento teórico de Viértov, este texto especificamente não seria uma peça fundamental. Por outro lado, ainda que os artigos desse período sejam bastante circunscritos à polêmica *concreta* do “documentarismo”, com respostas diretas a textos de outros, ironizações do estilo de escrita de Sutírín e Liêbedev e assim por diante, a forma como Viértov se defende das acusações inevitavelmente influenciou a maneira como ele passaria a argumentar em favor da própria obra dali em diante.

Antecipando um pouco a discussão sobre os materiais “inéditos” (ao menos em relação a *Statí. Dnevnikí. Zámisli*) incluídos na edição *Iz Nasliêdia*, pode ser útil comentarmos brevemente o que foi a discussão em torno do “documentarismo”, pois Viértov irá fazer referência a esse momento em textos escritos mesmo muitos anos depois. Nikolai Liêbedev e Vladímír Sutírín utilizam o termo “documentarismo” e “documentaristas” entre aspas, de maneira irônica, para se referir a um grupo de cineastas cujos trabalhos seriam marcados por uma “fetichização do fato pelo fato”, e cujos pronunciamentos se baseariam na refutação do possível caráter revolucionário do cinema de ficção. Ambos se referem primariamente a Viértov e seus companheiros de trabalho (no momento, os mais conhecidos são seu irmão Mikhail Kaufman e Iliá Kopálin, que haviam começado a realizar filmes por conta própria), além de Vladímír Erofêiev e Esfir Chub. Ao longo de 1931, o termo “documentarismo” já estava em circulação, e Viértov escreve para o Nº4 de *Proletárskoe Kinó* um artigo com o título “‘Cine-Olho’, ‘Rádio-Olho’ e o assim chamado ‘documentarismo’ (informativo histórico)” (‘Kino-Glaz’,

¹³² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.231-238.

¹³³ Este texto foi seguido, na revista, por uma nota da redação em que o editor Vladímír Sutírín acusa Viértov de tentar fazer passar por artigo uma “autopropaganda absolutamente inadmissível”. Para Sutírín, o cineasta confundiria os motivos do sucesso de *Entusiasmo*: “Viértov não entende ou não quer entender que o espectador operário no exterior não aplaudiu o filme, mas a heróica classe operária da URSS; não as qualidades do filme, mas as qualidades da construção soviética; não os êxitos do cinema sonoro soviético (infelizmente, há muito pouco desses em *Entusiasmo*), mas os êxitos da construção socialista.” (“O ‘statiê’ t. Viértova”. *Proletárskoe Kinó*, Nº3, 1932, p.45). Sutírín diz ainda que seria necessário que o Estado tomasse mais cuidado com os filmes enviados ao exterior: “[...] nós devemos ter em mente a maneira como ainda nos conhecem mal nossos amigos no exterior, quantas mentiras nossos inimigos espalham sobre nós. Por isso, nós devemos fazer nossos filmes para o espectador estrangeiro com o maior cuidado possível, ou seja, com uma máxima veracidade. E se no exterior já está sendo exibido um filme não muito verídico, é preciso tomar todas as medidas para que o espectador estrangeiro compreenda seus defeitos.” (Ibidem, p.44).

‘Rádio-Glaz’ i tak naziváemi ‘dokumentalizm’ [istorícheskaia správká])¹³⁴ em que expõe aquela que seria a sua própria definição do termo:

À pergunta “o que é o assim chamado ‘factismo’, ‘lefismo’, ‘documentarismo’ e etc.?”, nós respondemos corretamente da seguinte maneira: “O ASSIM CHAMADO ‘FACTISMO’, ‘DOCUMENTARISMO’ E ETC. É UM FENÔMENO INTERNO À CINEMATOGRAFIA ATUADA, DE ATORES, E SE EXPRESSA NA PRODUÇÃO DE FILMES DE ATORES FEITOS COM UMA ROUPAGEM DE CINEMA DE ATUALIDADES” (digamos, na forma de *Kino-Pravda*). Por exemplo, *A Greve* [*Státchka*, 1925] de Serguei Eisenstein, foi o primeiro filme de atores com uma roupagem de cinema de atualidades. A isto está ligada também a tão falada à sua época “tipagem-natural” de [Abram] Room, quando para atuar nos papéis foram escolhidos não atores profissionais, mas atores-“naturais”, ou seja, mortais comuns que eram apanhados na rua, tirados de albergues e etc. por conta de um único sinal: sua “tipagem” adequada, ou “focinhagem” [*mordáj*], como depois disseram de maneira irônica. A isto estão ligados também aqueles filmes em que os atores eram levados a desempenhar seus papéis não nos cenários dos estúdios, mas em apartamentos “verdadeiros”, nas ruas, em cenários “documentários”. Essa “tipagem-natural” fez sucesso por bastante tempo e até mesmo penetrou na literatura. Alguns trabalhadores da LEF [*Liévi Front Iskússt*, a Frente Esquerda das Artes] começaram a advogar em prol do uso da forma das atualidades em obras literárias (atuadas). E a partir disso, “de trás para frente”, surgiu o nome “cinelefismo”. Tem início um jogo de incompreensão sobre a diferença entre o filme de atualidades e o filme atuado em calças “de atualidades”.¹³⁵

Para Viértov, “documentarismo” seria aquilo que ele via desde meados da década de 1920 como uma “apropriação indevida” de métodos de trabalho do cinema de atualidades pelo cinema ficcional; para Liêbedev e Sútirin, porém, o termo possuía outro significado: “documentarismo” seria precisamente a “tendência cinematográfica” representada por Viértov e seus companheiros. Resgatando antigos manifestos do cineasta e atacando suas declarações recentes, os críticos apontam que a essência do problema seria Viértov supostamente considerar sua prática cinematográfica *a priori* mais capaz de refletir a realidade soviética do que o cinema ficcional. Mesmo reconhecendo que o cineasta não mais exigia o fim do “cinema atuado” e não mais o identificaria como uma arte necessariamente burguesa ou reacionária, Sútirin e Liêbedev se atêm a uma leitura estritamente literal de seus textos e acusam Viértov de acreditar em uma maior veracidade “ontológica” da imagem documentária: sem o “prisma do jogo de atores”, a câmera veria a “vida como ela é”. O fato de o cineasta destinar à montagem um papel essencial nesse processo de “revelação” do mundo também não é visto com bons olhos: afinal, segundo eles, seria plenamente possível criar uma imagem “falsa” da realidade a partir de “imagens documentárias” e uma imagem “verdadeira” a partir de imagens “fissionais”.

Em seu longo artigo “Boi ou sapo?” (‘Vol ili liagúchka?’)¹³⁶, Vladímír Sútirin afirma:

¹³⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.218-225.

¹³⁵ Ibidem, p.223.

¹³⁶ SUTÍRIN, Vladímír. “Vol ili liagúchka?”. *Proletárscoe Kinó*, nº4, p.13-18; continuação em nº5, p.3-12.

É perfeitamente claro que a correspondência aparente de um documento com um fato ainda não é uma garantia da veracidade do documento. É preciso que haja correspondências mais profundas. [...] Há casos em que um documento verídico, mas pequeno, parcial, incompleto e etc., ao ser transformado em generalização, em regra, se torna falso.

[...] Um escritor “inventa” pessoas que nunca existiram na realidade, cria suas biografias [...] Do ponto de vista do documentarismo, não há aí traço algum da realidade. No entanto, nós sabemos que qualquer obra de arte ainda assim reflete, em alguma medida, com algum grau de verdade, a realidade. Provavelmente nem os próprios documentaristas negariam isso. [...]

Acontece que o suposto imediatismo da câmera cinematográfica em filmagens “não-atuadas”, “documentárias”, é um mito. Acontece que o “maldito” prisma da percepção humana da realidade existe aqui da mesma maneira como existe no cinema “de atores”. A única diferença é que neste último ele está posto entre a realidade (o objeto) e a objetiva, e no primeiro ele se encontra atrás da objetiva, na figura do cinegrafista que “direciona” o cine-olho. No entanto, essa diferença é também somente aparente, porque o ator não fica exatamente entre o objeto da filmagem e a objetiva [...] O ator é, em sentido estrito, o próprio objeto da filmagem¹³⁷.

O artigo de Sutírín e o principal texto de Liêbedev nesse período¹³⁸ inegavelmente levantam questões muito relevantes sobre o pensamento teórico de Viértov. No entanto, em suas investidas contra o “ grau de veracidade ontológica” da imagem documentária, os críticos chegam perto de anular o possível valor de *qualquer* imagem “não-atuada”: Sutírín diz que a discussão mais importante a ser feita no momento diria respeito à “qualidade da concepção de mundo” do realizador, que seria o fator determinante no sucesso ou fracasso de uma obra¹³⁹. A depender da concepção de mundo *correta* ou *incorreta* do artista (que deriva, obviamente, de sua adequação à linha partidária), um filme poderia refletir a realidade ou distorcê-la, independentemente de se tratar de um filme feito a partir de imagens “documentárias” ou ficcionais, e é precisamente a partir do ponto de vista da “concepção de mundo” que Liêbedev e Sutírín criticam os filmes de Viértov e de seus colegas.

O primeiro afirma que uma prova de que o “material documentário” não seria garantia contra a distorção da realidade poderia ser vista em filmes como “[...] *Um homem com uma câmera*, *Entusiasmo* e etc., que nos deram uma imagem mais falsa, mais distorcida da realidade soviética do que a imensa maioria dos mais ‘atuados’ filmes”¹⁴⁰; o segundo diz que “as características dogmáticas do documentarismo fazem com que a produção dos *neigrôviki* [de *neigrovôe*, não-atuado: os documentaristas] seja extremamente pobre, primitiva, superficial. Muitos de seus filmes, justamente por essas razões, distorcem a

¹³⁷ SUTÍRIN, Vladímír. “Vol ili liagúchka?”. *Iskússtvo Kinó*, Nº5, 1932, p.5-7.

¹³⁸ Trata-se do texto “Por uma cinepublicística proletária” (‘Za proletárskuii kinopublitsístiku’), um longo ensaio publicado na revista *Literatura i Iskússtvo*, Nº9-10, p.3-47, em dezembro de 1931.

¹³⁹ SUTÍRIN, Vladímír, op. cit., p.6.

¹⁴⁰ LIÊBEDEV, Nikolai, op. cit., p.29

realidade de maneira brutal”¹⁴¹. Os comentários a respeito de algumas dessas obras deixam claro qual era, no final das contas, o ponto central de toda essa mobilização conceitual:

Que valor pode ter, por exemplo, o filme *Sobre um alegre porto* (*K stchastlívoi gávani*), em que a “estabilização” do capitalismo (o filme saiu em 1930) é mostrada da maneira como a burguesia gostaria? Ou *Kolkhoz*, de Kopálin, em que os “excessos” daquele período foram objetivamente representados como a linha geral do partido? Ou *Entusiasmo*, de Viértov, em que a construção do socialismo foi apresentada ao espectador como uma magnífica e ensurdecedora parada?¹⁴²

Este é o principal paradoxo da campanha: ainda que argumentos e ideias interessantes sejam apresentadas por Sutírin e Liêbedev, sobretudo quanto à influência da subjetividade do documentarista na forma como determinado tema é tratado em um filme, todos os conceitos são mobilizados para que a questão se resuma, no final das contas, à adequação da “concepção de mundo” do realizador às circunstâncias específicas da linha partidária¹⁴³. Os comentários a respeito das “distorções” presentes nos filmes são também limitados a acusações pontuais como as citadas acima, sem que haja alguma discussão mais profunda sobre a maneira como esses “erros” teriam sido cometidos nos filmes. Assim, o possível valor de registros não-ficcionais é reduzido à sua capacidade de traduzir a “realidade soviética” de acordo com a própria visão do Estado, incluindo também a noção oficial de “bom gosto” estético.

Ponderando sobre o nível de intervenção subjetiva de Viértov na forma como ele articula as imagens em seus filmes, Liêbedev chega à conclusão de que o cineasta não poderia mais ser considerado um realizador de documentários, mas um diretor de filmes ficcionais, e aponta assim sua “capitulação total” diante do inimigo¹⁴⁴. Viértov, por sua vez, rebate o crítico com um artigo chamado “Capitulação total de Nikolai Liêbedev”

¹⁴¹ SUTÍRIN, Vladímir, op. cit., p.8.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Jeremy Hicks aponta uma aproximação curiosa entre esse debate e discussões mais recentes sobre os limites entre ficção e documentário: “Assim como o trabalho da crítica contemporânea inspirada pelo Estruturalismo, há uma negação da noção de que a indexicalidade do cinema, sua capacidade de gravar, faria dele algum tipo de ferramenta privilegiada de apreensão da realidade. No entanto, enquanto os estruturalistas minimizam as relações de referencialidade entre filmes e realidade, os críticos proletários argumentam que a arte reflete a realidade da mesma forma como um documento o faz. Podem existir e existem “documentos” que interpretam a realidade de maneira enganosa. Podem existir e existem fabricações que refletem a realidade de maneira correta e completa. Documentários não podem fornecer nenhuma informação que não esteja à disposição de filmes atuados, porque o mais importante é a posição ideológica do cineasta, não o método” (HICKS, Jeremy, op. cit., p.84-85.)

¹⁴⁴ LIÊBEDEV, Nikolai, op. cit., p.24. Liêbedev repetiria essa crítica na primeira edição de seu *Ôtcherk Istóri Kinó SSSR*, de 1947, sem afirmar explicitamente, porém, que Viértov teria se tornado um “diretor de filmes de ficção”. Seria apenas na segunda edição, de 1965, que o crítico reconheceria a forma “poética” de trabalho de Viértov como uma possibilidade de trabalho no interior do próprio cinema documentário.

(‘Pôlnaia kapituliátsia Nikoláia Liêbedeva’¹⁴⁵) em que refuta diversas das afirmações feitas pelo crítico em seu artigo e parte ainda para acusações consideravelmente graves para o contexto, lembrando que em meados da década de 1920 Liêbedev tecera comentários elogiosos às propostas de Trótski para o cinema soviético¹⁴⁶.

Fica claro o motivo pelo qual um artigo como este não seria escolhido por Drobachenko para sua coletânea: além de incluir citações de outros textos, ele poderia colocar um importante professor em uma posição ainda desconfortável na década de 1960, como um “antigo trotskista”. Tampouco faria sentido incluí-lo sem ao menos fazer uma nota sobre o que o próprio Liêbedev dizia sobre Viértov no artigo que motivou a réplica. Por outro lado, tanto o artigo “‘Cine-Olho’, ‘Rádio-Olho’ e o assim chamado ‘documentarismo’ (informativo histórico)” quanto “Por que eu não participo da discussão sobre o assim-chamado ‘documentarismo’” (‘Potchemú iá ne utchástvuiu v diskússii o tak naziváiemom ‘dokumentalízme’¹⁴⁷) contêm momentos interessantes em meio às trocas de acusações (nenhuma tão grave quanto a acusação de trotskismo) em que Viértov comenta o problema que existiria na defesa de filmes que apenas se apropriariam da *aparência* de filmes documentários para, em última instância, contar uma história ficcional. Por trás dos ataques, o cineasta enxerga uma ameaça à própria sobrevivência da produção documentária no país, e, de certa forma, ele estava certo: ao longo da década de 1930, o Estado soviético cada vez mais destinaria à ficção um papel central na transmissão de valores à população, e os próprios documentaristas acabariam se abrindo à prática de reencenações em seus filmes – incluindo aqui o próprio Viértov, como veremos especialmente ao longo da segunda parte deste trabalho.

Se é verdade que seria impensável a inclusão de um artigo em que Nikolai Liêbedev é acusado de “trotskismo” por Viértov, também em outros textos foram excluídos momentos em que o cineasta busca relacionar a luta do grupo Cine-Olho em prol do cinema não-atuado à conjuntura política da URSS de maneira mais ampla. Especialmente em artigos de meados da década de 1920, foram suprimidas muitas das passagens em que Viértov utiliza termos do contexto político do momento, de ampla ressonância no público leitor. Cortes desta natureza ficam bastante evidentes no artigo que é publicado em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* como “Sobre *Kino-Pravda*” (‘O *Kino-Právde*’)¹⁴⁸. Conforme a própria

¹⁴⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.241-252.

¹⁴⁶ Ibidem, p.244-245.

¹⁴⁷ Ibidem, p.252-256.

¹⁴⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.75-79.

edição, trata-se de um estenograma *encurtado* de um relatório apresentado por Viértov em uma reunião dos *kinocs*, realizada em 9 de junho de 1924¹⁴⁹.

Por volta deste ano, o cineasta começou a apontar para o possível perigo da “tendência” que ele identificaria, nos anos 1930, com o “documentarismo”: filmes ficcionais que se apropriam de alguns procedimentos do cinema de atualidades. Suas referências críticas a esses “imitadores” não foram totalmente excluídas na versão publicada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, mas foram cortadas passagens em que Viértov traça paralelos entre os campos cinematográfico e político do país¹⁵⁰. Eis como ele adverte para o surgimento desse novo grupo de realizadores:

3) Muito mais perigosos são os recém-formados grupos intermediários, digamos, cine-mencheviques, que, copiando alguns procedimentos de trabalho ou mesmo adotando metade de nosso programa, fortalecem as posições da cinematografia de ficção e adiam o cine-outubro, de forma análoga à maneira como os sociais-democratas estrangeiros, tagarelando entre o proletariado e a burguesia, repelem o momento da Revolução Proletária Mundial¹⁵¹.

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, este trecho foi reescrito de modo a excluir a menção aos “cine-mencheviques”, ao “cine-outubro”, aos sociais-democratas estrangeiros e à Revolução Proletária Mundial:

Muito mais perigosos são os recém-formados grupos intermediários, digamos, conciliadores, oportunistas. Apropriando-se de nossos procedimentos, eles os levam para o drama ficcional e, dessa forma, fortalecem suas posições¹⁵².

Todas as demais menções de Viértov aos “cine-mencheviques” neste relatório foram eliminadas. Além disso, nos últimos dois parágrafos do texto, o cineasta parece justificar sua linha de ação por meio de uma comparação com a linha do partido bolchevique, o que também parece ter servido de motivo para a supressão dessas passagens:

Nossa pressa também se explica por conta daquilo de que falei mais cedo: o surgimento dos tais chamados grupos intermediários. Esses cine-mencheviques, se apropriando de uma parte qualquer do nosso programa, digamos, da eliminação de cenários ou da eliminação de atores, de resto dão prosseguimento à linha da cineburguesia mundial.

Os bolcheviques preferem os inimigos monarquistas aos conciliadores-mencheviques. Nós também preferimos os oponentes do campo da cinematografia ficcional aos grupos evasivos. Estes últimos preferem, ao invés de uma luta definitiva com a cinematografia mundial, uma existência despreocupada sob seu pequeno teto.¹⁵³

¹⁴⁹ A edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* o reproduz justamente com o título de “ ‘Relatório de Dziga Viértov’ do dia 9 de junho de 1924 sobre o *Kino-Pravda*” (“ ‘Doklád Dzigi Viértova’ o *Kino-Právde*, 9-go iúnia 1924 g.”), p.49-53.

¹⁵⁰ Estes, porém, tampouco foram os únicos cortes realizados neste texto. Para a relação completa, ver a Parte IV no Volume 2 deste trabalho, p.459-564.

¹⁵¹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.51.

¹⁵² _____. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.77.

¹⁵³ _____. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.53.

Em outro ponto do mesmo texto, foi excluída uma passagem em que Viértov ataca o suposto “falso marxismo” daqueles que criticam seus métodos de trabalho. Para ele, o fato de seus filmes não ordenarem “à vida que viva de acordo com o roteiro de um literato” não seria um defeito, mas sim uma vantagem, e “quem nos maldiz por conta disso, e ainda por cima utilizando a palavra ‘marxismo’, não é um marxista, mas, em termos brandos, um marciano de *Aelita*”¹⁵⁴ – aproveitando aqui para fazer uma referência irônica à recém-lançada ficção científica de Iákov Protazánov.

Exclusões dessa natureza acontecem também em outros artigos da coletânea, e alguns dos cortes parecem de fato sistemáticos: não encontramos a expressão “cine-mencheviques”, por exemplo, em nenhum dos artigos de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, apesar de o termo ter estado originalmente presente em alguns dos textos ali incluídos. Diversas referências críticas à NEP – a Nova Política Econômica inaugurada em 1921 – também foram eliminadas, mas encontramos ainda menções a *nepmen*, empresários do período, em determinadas passagens. Seja como for, Drobachenko parece se preocupar em evitar que Viértov pareça utilizar os conflitos políticos do momento ou a linha partidária em causa própria, posicionando-se como o único “verdadeiro representante” do cinema bolchevique.

2.6 Viértov, LEF e os construtivistas

Outro caso relacionado à exclusão dos chamados “embates concretos” entre o cineasta e seus contemporâneos é o que podemos discutir a partir do artigo “O fundamental do ‘Cine-Olho’” (“Osnovnôe ‘Kino-Gláza’”)¹⁵⁵, incluído na coletânea de 1966 a partir de sua publicação original no jornal *Kinó*, em fevereiro de 1925, “com encurtamentos não-significativos”¹⁵⁶. Como a edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* indica, este texto publicado originalmente no jornal corresponde quase sem nenhuma diferença à primeira parte de uma fala feita por Viértov em janeiro do mesmo ano em uma reunião do grupo LEF – *Liévi Front Iskússtv*, ou “Frente Esquerda das Artes” – em que foram discutidos o programa de ação e organização do grupo e exemplos de trabalhos dos artistas envolvidos.¹⁵⁷ Por conta dessa correspondência de conteúdo, a edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* reproduz o texto a partir de uma transcrição da fala de Viértov nessa reunião e não a partir do artigo publicado, que se encerra antes do fim do pronunciamento. Se a primeira parte

¹⁵⁴ Ibidem, p.51.

¹⁵⁵ Ibidem, p.85-87. Em *Statí...*, p.81-82.

¹⁵⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.311.

¹⁵⁷ _____. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.499.

do discurso de fato corresponde ao artigo em *Kinó*, sua continuação, inédita até a nova edição, fornece um exemplo de um momento conturbado na relação do cineasta com a LEF e com os construtivistas em que ficam claras algumas divergências existentes entre seus posicionamentos – e que, ao menos, não havia uma harmonia total entre eles¹⁵⁸.

A proximidade do “jovem Viértov” com a LEF e os construtivistas é ressaltada no prefácio à coletânea de 1966 por Drobachenko, que identifica a influência desses grupos sobre a obra vertoviana como *felizmente* restrita: para o pesquisador, ainda que o cineasta tenha se apropriado tanto em seus primeiros textos quanto em seus filmes da “língua e maneira de pensar” dos *liéfovtsi*, estas não teriam exercido um papel decisivo sobre seus trabalhos¹⁵⁹. O crítico cita algumas declarações incluídas no artigo inaugural “Nós. Variação do manifesto.” (1922) – o primeiro artigo de Viértov publicado na imprensa – como a de que “nós excluímos temporariamente o homem como objeto de filmagem por sua incapacidade de controlar seus movimentos”¹⁶⁰, para ressaltar que, de fato, Viértov não seguiu à risca este seu programa, nunca deixando de tomar figuras humanas como o ponto central de seus filmes. Apesar disso, Drobachenko ressaltava que um certo “*pathos* polemista de um inovador e ‘destruidor’” levaria Viértov a cometer “sérios erros teóricos” em alguns artigos, dentre os quais aquele que o pesquisador considera o mais grave: sua recusa em reconhecer o possível valor da arte como um todo e, particularmente, do cinema atuado.

O erro histórico de A.[Aleksiêi] Gan, O. [Óssip] Brik e outros *liéfovtsi* (e também de Dziga Viértov) consistia no fato de todos eles inadequadamente aumentarem o papel do cinema documentário e virem nele a *única forma* de inovação revolucionária. [...] Compartilhando totalmente a errônea teoria *lefista* da “literatura do fato” como o único caminho pelo qual deveria seguir a nova arte, Viértov escreve causticamente, ironicamente sobre o cinema atuado, que colocaria entre a realidade e o espectador o “prisma do jogo de atores”, [e] se pronuncia contra o uso no cinema de métodos e tradições de outras artes.¹⁶¹

¹⁵⁸ Sobre os diferentes artistas e grupos na URSS que se utilizaram do termo “construtivismo”, sobre a LEF – o grupo de artistas –, sua publicação, a revista *Lef* (1923-1924; entre 1927-1928, *Nôvi Lef*, ou *Nova Lef*) e as relações destes artistas com o cinema, ver as parte I (sem título geral) e II (‘Construtivismo e cinema’) da obra de François Albera: *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.165-228. Sobre o discurso da revista *Lef* sobre o cinema e a prática cinematográfica de alguns de seus principais colaboradores (Óssip Brik, Viktor Chklóvski, Serguei Tretiakóv, Vladímir Maiakóvski), ver o artigo de Oskana Bulgáкова: “LEF i kinó” [LEF e o cinema] in *Kinoviédtscheskie Zapiski*, N°18 (1993), p.165-197.

¹⁵⁹ Cf. DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.9. Nikolai Liêbedev também faz um comentário parecido em “Por uma cinepublicística proletária” (p.21) ao elogiar os resultados práticos da atividade de Viértov no cinejornal *Kino-Pravda* a despeito de suas declarações teóricas “equivocadas”.

¹⁶⁰ VIÉRTOV, Dziga. *Statf...*, p.47. Há uma tradução para o português em *A Experiência do Cinema*, p.247.

¹⁶¹ DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.19.

Mais adiante em seu texto, Drobachenko faz uma ressalva a esse “erro histórico” para matizar o “niilismo” vertoviano (a expressão é sua) do começo da década: seria preciso entender o que era o cinema de ficção de então para compreender precisamente contra quais tipos de filme o cineasta estava protestando, uma vez que – em sua opinião – o diretor “não negava o cinema atuado *como um todo*, nem a arte *como um todo*.”¹⁶², mas sim a produção cinematográfica comercial de então. O erro do cineasta teria sido não conseguir antever naquele momento as possíveis conquistas artísticas do cinema atuado, representadas pela obra de Serguei Eisenstein, por exemplo. Já no início dos anos 1930, Viértov amenizaria seus ataques e afirmaria que o cinema atuado, caso assumisse integralmente seu caráter de *jogo* – ou seja, sem tentar imitar o cinema documentário – poderia participar de maneira cada vez mais “honesta e poderosa” no “front socialista”¹⁶³.

Como foi dito anteriormente, já em seu pronunciamento na Málaia Dmítrovka em 1923 Viértov reconhece o “direito à existência” do cinema de ficção, ainda que o considerasse um mero resquício de uma era passada. Aliás, ao contrário do que Drobachenko afirma no trecho citado acima, neste pronunciamento o cineasta ressalta justamente que seu grupo *não* protesta “contra a sabotagem da cinematografia por meio da literatura, do teatro”, mas exige que se reconheça “essas potencialidades do cinema como funções secundárias, ilustrativas”¹⁶⁴. No entanto, isto tampouco quer dizer que a afirmação de que o cineasta “não negava o cinema atuado *como um todo*, nem a arte *como um todo*” seja completamente adequada, assim como não é a identificação total que Drobachenko aponta entre a teoria da “literatura do fato” da LEF, as propostas dos construtivistas e as ideias defendidas pelos *kinocs*.

Para o pesquisador, por exemplo, “pode-se encontrar uma explicação do posicionamento de Viértov em relação ao cinema atuado em seu artigo ‘O fundamental do ‘Cine-Olho’ (1925)”, em que ele se expressaria “de acordo com a estética da LEF, que exigia do artista uma intervenção ativa, direta na vida”.¹⁶⁵ O que Viértov propõe no artigo publicado no jornal é a aproximação de trabalhadores ao redor do mundo através da criação de uma ampla rede de produção e transmissão de imagens e “fatos” da vida, da “vida como ela é”, em oposição à circulação de obras com “imitações da vida (representações teatrais, drama cinematográfico etc.)”¹⁶⁶. De fato, isto pode ser

¹⁶² Ibidem, p.20

¹⁶³ Ibidem, p.22.

¹⁶⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 2.* p.45.

¹⁶⁵ DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.21.

¹⁶⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.82.

compreendido como uma “intervenção ativa” na vida dos espectadores, que passariam a se ver representados nos filmes e se aproximariam de seus pares através de “fatos” filmados. Apesar disso, já está sugerido no texto um ponto de divergência entre Viértov e os construtivistas, precisamente no trecho que Drobachenko cita em seu prefácio para indicar a *proximidade* entre eles. Viértov escreve:

E isso é perfeitamente compreensível. Uma vez que nós colocamos a própria vida diretamente no centro de nossa atenção e do nosso trabalho, e uma vez que nós e vocês todos compreendemos por fixação da vida a fixação do processo histórico, permitam a nós, técnicos e ideólogos deste trabalho, colocar na base de nossa observação a estrutura econômica da sociedade, sem que esteja limitada diante dos olhos do espectador por uma perfumada cortina de beijos e magias, construtivistas ou não.¹⁶⁷

Drobachenko cita esta passagem como um exemplo da maneira pela qual o cineasta “afasta o drama de ficção em direção à ‘periferia da consciência’”. No entanto, no artigo de Viértov citado pelo editor, a frase logo anterior a esse parágrafo – tanto na edição de 1966 quanto em *Iz Nasliêdia. Tom 2.* – não diz respeito ao “drama de ficção”, mas à “arte” de maneira mais ampla. O que o cineasta afirma é que ele e seu grupo afastam a *arte* em direção à “periferia da consciência”¹⁶⁸, e não somente o “drama de ficção”. A diferença é sutil, mas significativa no debate entre os *kinocs* e os construtivistas, em que precisamente a arte aparece como ponto de discórdia. E, como Viértov sugere com ironia no final do parágrafo, até mesmo “magias construtivistas” poderiam atrapalhar o tipo de trabalho proposto pelos *kinocs*.

Na segunda metade de seu pronunciamento, não incluída no artigo originalmente publicado na imprensa – e nem, portanto, na coletânea de 1966 –, o cineasta discorre sobre as diferenças existentes entre a visão dos *kinocs* sobre a prática cinematográfica e a visão dos construtivistas, que Viértov concentra na figura de Aleksiêi Gan¹⁶⁹, com quem até então o cineasta mantinha uma relação bastante próxima. Gan fora o criador da revista *Kino-Fot*, cujos seis números foram publicados de maneira independente – bancadas por

¹⁶⁷ VIÉRTOV apud DROBACHENKO. *Statf...* p.21.

¹⁶⁸ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.82.

¹⁶⁹ Sobre *quem* seriam, afinal, os construtivistas e se haveria um único “movimento” construtivista nesse período, François Albera escreve: “O jogo de exclusões recíprocas e simétricas poderia não ter fim: na própria origem da palavra – ela mesma motivo de discussão! – há exagero, crítica, negação. A rejeição da arte dos construtivistas de 1920 é bem cedo qualificada de “novo estetismo” [...], entretanto, esse termo é sempre usado como referência nas proclamações de artistas radicais – como Maiakóvski -, até 1930. Por isso, coloca-se a questão de saber se devemos tratar o construtivismo como um movimento com uma cronologia, se os construtivistas formam um grupo homogêneo ou se se deve ver nele uma série de convicções partilhadas por artistas e teóricos pertencentes a grupos diferentes, uma espécie de denominador comum de parte das vanguardas.” (ALBERA, François, op. cit., p.167). Nos textos comentados a seguir, Viértov irá geralmente se referir a Aleksiêi Gan e figuras próximas a ele ao se referir a construtivistas.

ele próprio com contribuições de colegas¹⁷⁰ – entre 1922 e 1923, e cujo primeiro número incluía “Nós. Variação do manifesto.” de Viértov. Gan, casado com a montadora e diretora Esfir Chub, publicaria em números seguintes da revista artigos bastante elogiosos ao trabalho dos *kinocs*, destacando, por exemplo, inovações trazidas em diferentes edições do cine-jornal *Kino-Pravda*.¹⁷¹

As críticas públicas feitas por Viértov na conferência da LEF ao trabalho do antigo colega ilustram o momento de rompimento entre os dois artistas:

Gan apresenta como tarefa básica a “racionalização do trabalho artístico”¹⁷² com base em algumas teses propostas por ele, e até recentemente – não sei como isto está agora – considerava que precisamente suas teses eram as melhores, as mais indiscutíveis, e também considerava que essa obra realizada em prol da alteração do “trabalho artístico” se encontrava fora da assim-chamada arte.

Os *kinocs* não se pronunciaram e não se pronunciaram contra o trabalho em prol da racionalização do trabalho – a isso se dedica uma série de organizações – mas eles, por um lado, não fizeram uma divisão entre trabalho “artístico” e não-artístico e, por outro lado, não consideraram que precisamente as teses de Gan fossem as melhores. O próprio trabalho de Gan foi considerado por eles como pertencente ao plano da “arte”, por eles rejeitado.

Do ponto de vista do movimento “Cine-Olho”, o trabalho de Gan foi considerado um episódio construtivo nesta parte da superestrutura que costuma ser chamada de arte¹⁷³.

Para Viértov, Gan aparece algo como um “conciliador” que, apesar de seus esforços nesta direção, não teria conseguido ir tão longe a ponto de renunciar à arte como um todo, assim como não teriam feito os outros participantes da conferência. Ao falar especificamente da relação de Gan com o cinema, Viértov adota um tom bastante rude, comparando-o a uma “mulher leviana” que “hoje troca carícias com Ródchenko, amanhã o trai com Kulechóv, depois de amanhã com Viértov”¹⁷⁴, acusando-o de ser incoerente ao elogiar em seus textos tanto o trabalho dos *kinocs* quanto filmes que reencenam momentos da Guerra Civil com atores, ou ainda o “contrarrevolucionário” *As extraordinárias aventuras de Mr. West no País dos Bolcheviques* (*Neobitcháinie prikluiutchénia Místera Vésta v stranié bolchevikóv*), primeiro longa-metragem de Liév Kulechóv, realizado em 1924. O cineasta ainda critica severamente o filme *A ilha dos jovens pioneiros* (*Ôstrov iúnikh pioniérov*) realizado por Gan em 1924, segundo Christina Lodder, com recursos cedidos pelo próprio Viértov¹⁷⁵. Ainda de acordo com Lodder, apesar de se apresentar

¹⁷⁰ Cf. LODDER, Christina. “Aleksi Gan: A Pivotal Figure in Russian Constructivism” in: GAN, Aleksi. *Constructivism*. Barcelona Editorial Tenov, 2013, p. XXXV-XLI.

¹⁷¹ Os principais textos publicados por Gan sobre o trabalho de Viértov podem ser encontrados em *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties* no capítulo 3, intitulado “Kino-Pravda and Constructivism” (p.55-64).

¹⁷² Sublinhado no original.

¹⁷³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia Tom 2*, p.86

¹⁷⁴ Ibidem, p.87.

¹⁷⁵ Cf. LODDER, Christina, op. cit., p.LXIX.

como um documentário, o filme na realidade era uma ficção, ainda que Gan protestasse e afirmasse o contrário:

Na realidade, Gan usou um roteiro, escrito por Vladímir Veriôvkin, e, apesar de não serem atores profissionais, os pioneiros de fato atuaram a linha narrativa do filme, sobre duas crianças que rejeitam a bebedeira de seu pai e encontram forças no coletivo de pioneiros e por fim conseguem endireitá-lo. Não surpreendentemente, o filme produziu alguns ataques virulentos contra Gan, algumas resenhas altamente negativas e levou a um rompimento com Viértov, que criticou severamente seu antigo colega e amigo.¹⁷⁶

Mais adiante em sua fala na conferência, Viértov diz não crer ser possível uma associação concreta entre o grupo dos *kinocs* e a LEF, e considera estar diante “não de algo sério, mas, no final das contas, de uma pequena aventura”.

Toda a pressa com a qual essa associação é conduzida no horário do expediente se explica pelo desejo do grupo iniciador de tomar posições de surpresa.

O convite feito ontem a uma organização tão grande e séria como a dos *kinocs* para participar do epílogo da conspiração se explica por essas mesmas razões.

Nenhuma associação pode se realizar com base no desejo de enganar o outro.

Por isso, os *kinocs*, expressando seu pesar ao camarada Lavínski, ao camarada do sul e a outros camaradas induzidos ao erro, não consideram possível ingressar na presente associação e retornam a seu trabalho ordinário de filmagem da vida cotidiana.¹⁷⁷

Para além de questões circunstanciais da reunião em questão que teriam levado Viértov, nesse momento, a não oficializar uma associação dos *kinocs* com a LEF, fica claro que havia divergências mais profundas entre alguns dos diversos grupos envolvidos. Pouco menos de dois meses antes da reunião, fora publicada no jornal *Kinó* uma entrevista com Viértov¹⁷⁸ em que o cineasta já expressava opiniões dissonantes em relação aos construtivistas e respondia qual teria sido “o erro de Aleksîi Gan”, atacando o fato de ele ter “atraído em direção à arte dois jovens leninistas que não têm culpa de nada”¹⁷⁹ e se permitido “fazê-lo em prol da vitória ‘do trabalho **artístico** [grifo do autor] no campo cinematográfico’”¹⁸⁰. Respondendo à pergunta “Sua opinião a respeito da arte?”, o cineasta é também direto:

Ao se destruir de uma vez por todas o termo “arte” não se pode, é claro, oferecê-lo com uma outra aparência, digamos, com um tempero de “trabalho artístico”. É indispensável estabelecer definitivamente que **não há fronteiras entre o trabalho artístico e o não-artístico.**¹⁸¹

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., loc. cit.

¹⁷⁸ “Otvîét na piát voprôsov” (‘Resposta a cinco perguntas’) in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.60-62. O artigo foi publicado originalmente no jornal *Kino* no dia 21 de outubro de 1924. Uma tradução para o inglês pode ser encontrada em *Lines of Resistance...* p.92-95. Além disso, como está indicado nas notas da edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* referentes ao texto (p.496), um dos manuscritos feitos por Viértov para a entrevista foi incluído na seção de diários de *Statl...*, p.163-164.

¹⁷⁹ Viértov se refere aqui aos jovens pioneiros que atuaram no filme de Gan.

¹⁸⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.61. Grifo do autor.

¹⁸¹ Idem. Grifo do autor.

Não podemos negar que, ao final da década de 1920, Viértov já havia adotado um posicionamento mais brando em relação ao cinema de ficção e à arte como um todo. No entanto, identificar essa mudança de posição como apenas uma consequência de sua “libertação” da “influência nefasta” dos construtivistas e da LEF, como parece sugerir Drobachenko em seu prefácio, não é exatamente correto. Esse ponto de vista traz à mente um comentário de Angelo Maria Ripellino, citado por Bóris Schnaiderman em *A Poética de Maiakóvski*, a respeito da maneira como parte da crítica russa via a relação de Maiakóvski com os futuristas:

Em sua tendência a fazer de Maiakóvski um poeta fiscal, pálido campeão acadêmico, alguns críticos russos esforçam-se por separá-lo do futurismo, como se o futurismo fosse um ninho de corvos, uma corja de transviados. Falseando uma verdade facilmente verificável, procuram convencer-se de que Maiakóvski conseguiu subtrair-se ao influxo maléfico dos futuristas, tal como as heroínas dos romances sentimentais escapavam aos embusteiros indecentes¹⁸².

Uma forma de raciocínio similar marca, como vimos no capítulo anterior, também os comentários da revista *Iskússtvo Kinó* a respeito da “evolução” de Viértov, e também Nikolai Abrámov em sua monografia vê o cineasta lutando contra “más influências”: citando um artigo do pintor Kazimír Maliêvitch em que este expressa sua esperança de que Eisenstein e Viértov, “realmente artistas de primeira classe com uma inclinação à esquerda”, atravessem o longo caminho que ainda os separaria do “cezanismo, cubismo, futurismo e o suprematismo não-figurativo”, Abrámov afirma:

Essa citação de Maliêvitch é suficiente para mostrar de maneira convincente que os formalistas tentaram atrair para seu lado esses artistas da tela tão talentosos como D. Viértov e S. Eisenstein. Eles lutaram para direcionar sua obra rumo à arte anti-realista. Em oposição a eles estava a influência do partido, que apoiou Viértov em seu caminho rumo à arte realista, revolucionária¹⁸³.

Em defesa de Drobachenko, é preciso dizer que, mesmo fazendo ressalvas, o editor de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* de fato atribui uma importância considerável às primeiras manifestações de Viértov, vistas em sua maioria por Abrámov e outros críticos como meros “pecados de juventude”. Se Drobachenko não consegue escapar totalmente dessa forma de encarar esses primeiros textos e se também vê com bons olhos o afastamento de Viértov dos construtivistas e teóricos da LEF, o editor ao menos busca compreender o contexto em que os artigos de Viértov foram escritos e nuançar algumas de suas

¹⁸² RIPELLINO apud SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*, 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p.33.

¹⁸³ ABRÁMOV, Nikolai, op. cit., p.43.

declarações que costumavam então ser tomadas como “erros formalistas”¹⁸⁴. Mas em relação ao rompimento de Viértov com os construtivistas, Drobachenko recorre a uma simplificação excessiva do quadro de relações. O que vemos na polêmica de Viértov com Gan não é uma briga iniciada por conta do “amansamento” (ou ‘amadurecimento’) do cineasta: o afastamento dos dois se deu precisamente por Viértov, naquele momento, considerar Gan e os demais presentes na reunião da LEF *pouco* radicais, incoerentes em seus posicionamentos teóricos e experimentos práticos. Seriam *eles* que não conseguiriam atingir o objetivo maior de renunciar à arte como um todo e de esfacelar os limites entre “trabalho artístico” e “trabalho não-artístico”. Dessa forma, também não seria totalmente correto afirmar, como faz Drobachenko, que Viértov “não negava o cinema atuado *como um todo*, nem a arte *como um todo*”: a negação total de ambos foi uma realidade de seu pensamento *durante um determinado período* de sua trajetória, ainda que consideravelmente breve.

Me detive especialmente neste primeiro embate entre Viértov e Gan porque se trata de um momento que acabou ficando de fora da coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* mesmo estando originalmente presente em diferentes documentos ali incluídos. Como já foi dito, a segunda parte do pronunciamento de Viértov na conferência da LEF não foi propriamente “excluída” da íntegra de “O fundamental do ‘Cine-Olho’”: ela simplesmente estava presente em uma outra versão do mesmo texto, diferente daquela utilizada pelo organizador da coletânea de 1966; da mesma forma, a referida entrevista de Viértov ao jornal *Kinó* também não foi selecionada para o volume – ainda que possamos argumentar que esse seria um documento importante e, muito provavelmente, à disposição de Drobachenko no arquivo de Viértov. No entanto, há outros dois artigos de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* em que a oposição entre Viértov, Gan e a LEF aparecia originalmente de maneira bastante clara em passagens que acabaram cortadas: o artigo “Contra frases esquerdistas (A respeito do artigo de Brik no nº27 do jornal *Kinó*)” (‘Prôtiv liévoi frázi’ [Po pôvodu statí Bríka v nº27 gaziéti *Kinó*])¹⁸⁵, publicado em *Statí...* com o título “Sobre a mesma coisa, de diferentes maneiras” (‘Po-ráznomu ob odnóm’) e a “Carta aos kinocs do sul”

¹⁸⁴ Comentando um trecho do artigo “Kinocs. Revolução” em que Viértov afirma que “Sou o Cine-Olho, eu crio um homem mais perfeito do que Adão, eu crio milhares de pessoas diferentes a partir de diferentes esquemas e rascunhos preliminares [...]” (*Statí...*, p.12), Drobacheko diz que estas linhas foram frequentemente citadas para acusar Viértov de formalismo, mas que “é claro que de maneira alguma faria sentido interpretar a declaração de Viértov no sentido literal. A admiração pelo poder da câmera [...] não raro aparecia em seus artigos de uma maneira conceitual e até mesmo metafórica, apaixonada, patética, característica a ele.” (Ibidem, p.13).

¹⁸⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.129-131. Em *Statí...*, p.86-87.

(‘Pismó kinókam iúga’)¹⁸⁶, escrita logo após a conferência da LEF como resultado de conversas travadas entre Viértov e artistas presentes na reunião.

O artigo em resposta a Óssip Brik era originalmente estruturado em três blocos, dos quais a edição de 1966 só reproduz o primeiro. Este é justamente o trecho mais “puramente teórico” do texto, sem nenhuma menção de Viértov a Brik ou outras figuras como Aleksiei Gan e Esfir Chub, que serão citados nominalmente na segunda parte. Em linhas gerais, Viértov critica Brik por exigir que todo filme não-atuado seja necessariamente um “documento datado” em que cada plano cinematográfico incluiria respostas claras sobre sua origem exata: “onde, quando, por que, ano de nascimento, estado civil, já teve alguma doença venérea etc.”¹⁸⁷. Para o cineasta, filmes assim seriam apenas um dos possíveis tipos de cinema não-atuado, e não faria sentido exigir que o grupo Cine-Olho se dedicasse apenas a ele.

Viértov reclama ainda que Brik tenha apresentado como exemplo de bom filme “datado” o primeiro documentário realizado por Esfir Chub, *A queda da dinastia Románov* (*Padênie dinástii Románovikh*, 1927), que Viértov chama de “[filme] iletrado (pessimamente montado)”¹⁸⁸. O cineasta então apresenta uma série de suas produções, como *História da Guerra Civil* (*Istória grajdánskoi voíní*, 1921) e os cinejornais que comandou como provas de que o Cine-Olho também se dedicaria a filmes deste tipo – e que os teria produzido antes e melhor do que Chub. Toda essa discussão, porém, foi cortada do artigo; restou apenas a primeira parte em que Viértov fala de maneira genérica sobre as diferentes possibilidades de realização não-atuada¹⁸⁹.

A “Carta aos kinocs do sul”, por sua vez, talvez seja o “artigo ou pronunciamento” cujo sentido geral ou até a própria “razão de ser” mais se alterou em função dos cortes realizados, motivo pelo qual ela será apresentada neste trabalho em uma nova tradução¹⁹⁰. A versão publicada em 1966 compreende apenas alguns parágrafos retirados das diferentes seções nas quais a carta estava originalmente dividida, e resulta em uma série de conselhos breves dados por Viértov àqueles que desejavam trabalhar segundo seu método. A parte mais extensa na edição de 1966 diz respeito à importância dos espectadores camponeses. Nela, o cineasta retoma parte de sua argumentação sobre os espectadores analfabetos para afirmar que, caso se consiga educar os camponeses na direção da

¹⁸⁶ _____, *Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.89-95. Em *Statí...*, p.82-83.

¹⁸⁷ Ibidem, p.129. Em *Statí...*, aliás, a pergunta “já teve alguma doença venérea” foi cortada.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Os dois blocos cortados do texto podem ser lidos na Parte IV, incluída no Volume 2 deste trabalho.

¹⁹⁰ O texto pode ser lido na íntegra nas páginas 321-325 do Volume 2 deste trabalho.

apreciação de “cine-objetos”, estes poderão impor sua vontade à indústria, ainda então orientada na direção do espectador de filmes comerciais, e mudar seu rumo.

Isto, no entanto, é apenas uma pequena parte do texto original em que Viértov compartilha detalhadamente uma série de informações a respeito da *prática* do movimento “Cine-Olho”, expondo os princípios que guiam o grupo e indicando publicações que poderiam ser lidas para a obtenção de mais informações. São incluídos um histórico do grupo com uma lista de trabalhos já realizados; a referência ao programa do Partido Comunista como plataforma política do grupo; a referência ao artigo “O fundamental do ‘Cine-Olho’” como “plataforma cinematográfica”; as próximas tarefas organizacionais a serem cumpridas; informações a respeito de que tipos de atividades podem ser desenvolvidos em pequenas “células de ‘Cine-Olho’” nas diferentes cidades; a defesa da “linha leninista” no cinema – ou seja, de uma maior importância ao cinema de atualidades – e uma exposição das diferentes maneiras pelas quais o trabalho dos *kinocs* seguia sendo boicotado; uma resposta à pergunta sobre de que maneira a relação de forças entre o cinema atuado e não-atuado poderia ser alterada em favor do último; uma tabela com indicações de porcentagens do total de atualidades a serem dedicadas a cada temática no trabalho de cada estúdio (atualidades cotidianas: 50%; científicas: 20%; simplesmente políticas: 10%; fisiculturismo: 10%; episódica e ocasional: 10%); uma proposta de tabela para o total da produção cinematográfica do país (75% para ‘Cine-Olho’, sendo 45% de filmes sobre o cotidiano e 30% de filmes científico-educativos, e 25% para “dramas de ficção”); e, por fim, uma explicação sobre as relações dos *kinocs* com grupos como a ARK (Associação da Cinematografia Revolucionária), a seção de cinema da VAPP (Associação de Escritores Proletários de Toda a Rússia) e os construtivistas. Quanto a estes últimos, Viértov declara que o “descuido” de Gan em seu filme de maneira alguma exclui a possibilidade de trabalho com outros cine-construtivistas que apoiem os ideais do “Cine-Olho”.

A carta discute pontos bastante concretos e, em conjunto com outros textos de Viértov, serve como um “manual de instruções” objetivo em relação às práticas que poderiam ser desenvolvidas em prol do tipo de cinema defendido pelos *kinocs*. A inclusão das tabelas, a resposta às perguntas e toda a série de esclarecimentos evidenciam a importância que Viértov atribuía à difusão de seus ideais para outros grupos de trabalho que quisessem se juntar à sua prática. A maneira como a carta está reproduzida na coletânea de 1966, por sua vez, faz o documento parecer apenas uma resposta protocolar um tanto distante, ainda que cordial, com apenas alguns conselhos pontuais e

desarticulados entre si, dando origem a um texto muito diferente em termos de forma e conteúdo daquele que encontramos nos originais do autor.

Como já foi dito, estas são apenas algumas das exclusões e modificações efetuadas pelo editor de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* nos artigos e pronunciamentos ali reproduzidos; a relação completa de trechos cortados ou alterados pode ser consultada na Parte IV deste trabalho. De todo modo, acredito ter ao menos esboçado aqui quais foram as principais “linhas” dessas alterações: a exclusão de certas figuras políticas; o corte de passagens mais abertamente agressivas (com sua eventual substituição por versões com um vocabulário mais ‘leve’); o corte de passagens que se repetem apenas com pequenas variações em diferentes textos; e a “descontextualização” de artigos por meio da exclusão de menções a diversos dos interlocutores de Viértov.

2.7. Os diários de Viértov

A seção de diários da coletânea de 1966, como já foi dito, será discutida apenas mais brevemente aqui pelo fato de não haver, ainda, uma outra edição em russo destes materiais com a qual seja possível realizar um cotejo. O terceiro tomo da série *Iz Nasliêdia*, que deveria corresponder aos escritos pessoais de Viértov, não possui ainda previsão de lançamento – e isso será comentado um pouco mais adiante. Em 2000, no entanto, foi lançada uma edição em alemão dos diários do cineasta preparada a partir dos manuscritos do diretor depositados no RGALI, contendo uma série de materiais que não haviam sido incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Das 185 páginas do volume, cerca de 60 correspondem a entradas inéditas. No entanto, como a co-organizadora e tradutora Alexandra Gramatke afirma em seu posfácio¹⁹¹, tampouco esta nova edição apresenta a íntegra dos diários do cineasta, mas apenas uma seleção. Muitos destes materiais inéditos correspondem a textos “novos”, entradas de datas que não haviam sido incluídas na edição de 1966; ou seja, versões diferentes de trechos já publicados em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* aparecem em menor quantidade.

¹⁹¹ GRAMATKE, Alexandra. “Editorisches Nachwort” in *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.197.

Isto não quer dizer, porém, que *Statí...* não apresente problemas em sua seção de diários: Gramatke aponta o período de 1935-36 como de datação particularmente difícil de determinar, uma vez que Viértov manteve vários diários em paralelo e escreveu sem datá-los precisamente. A organizadora levanta a hipótese de que essa dificuldade teria guiado a decisão do editor soviético de dividir alguns trechos a partir de “blocos temáticos” (como ‘Sobre Maiakóvski’ ou ‘Ainda sobre Maiakóvski’), e não de maneira cronológica, e identifica ainda uma passagem cuja redação foi efetivamente alterada para “esconder” uma intervenção feita nesses agrupamentos temáticos: Viértov escreve em 1936 que “desde a morte de Maiakóvski se passaram seis anos”, mas esta passagem teria sido modificada para “muitos anos” já quando da publicação deste trecho na revista *Iskústvo Kinó* em 1958.¹⁹² Como vimos, alterações desta natureza são comuns em artigos e roteiros incluídos em *Statí...*, de modo que é possível que um cotejo meticuloso entre a seção de diários da edição soviética com a edição alemã (ou, no futuro, com uma nova edição russa) aponte ainda mais intervenções.

Para Gramatke – referindo-se apenas aos diários – uma vez que ambas as edições se apresentam como seleções, não faria sentido falar em “omissões” propriamente ditas, mas poderíamos especular a respeito de quais teriam sido os critérios dos editores soviéticos para a escolha dos trechos publicados. Os pontos levantados pela tradutora correspondem em larga medida ao que observamos em relação aos artigos, pronunciamentos e roteiros:

Em parte, esconde-se por trás das elipses precisamente aquilo que um leitor crítico das edições soviéticas provavelmente suporia: passagens sacrificadas pela censura. Dessa forma, não aparecem, por exemplo, na entrada sobre a morte de Eroféiev (p.94) aquelas frases que indicam que ele morreu de alcoolismo. Notadamente também não aparecem as passagens sobre Stálin que encontramos aqui e ali nos manuscritos de Viértov: uma relíquia da era Briêjnev.¹⁹³

Mais adiante, Gramatke afirma que um número muito maior de entradas foi deixado de fora por conter repetições: Viértov por vezes reescrevia quase literalmente passagens acerca de determinados temas com os quais se confrontava em um dado período. Também Dária Krujkôva e Svetlana Ichêsvkaia notam isso em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, ao indicarem que “em textos de um determinado período sempre há ‘palavras-chave’ características: essas podem ser ora uma feliz formulação encontrada para uma frase, uma palavra de ordem, uma citação ou auto-citação usada freqüentemente”¹⁹⁴ e, como foi discutido anteriormente, parágrafos “retrospectivos” de Viértov, – ora auto-citações, ora listas de

¹⁹² Idem, p.198.

¹⁹³ Ibidem, p.197.

¹⁹⁴ ICHÊVSKAIA, Svetlana; KRUKÔVA, Dária. “Komentárii” in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.484.

filmes ou artigos publicados – foram excluídos de alguns dos textos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Apesar desses problemas levantados, a seção de diários de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* inclui diversas passagens que surpreendem pela franqueza com que Viértov ataca a burocracia interna dos estúdios e até mesmo certas figuras do meio. De maneira geral, a sensação de “embate concreto” que parece ter sido consideravelmente atenuada nos artigos e pronunciamentos – embates sobretudo com colegas de trabalho, críticos e burocratas – ressurgem com força nos diários, às vezes através de relatos bastante detalhados. Principalmente a partir de 1934-35, há muitas observações de Viértov sobre aspectos de sua vida pessoal que fornecem também informações sobre como o cineasta enxergava sua posição no mundo do cinema e a atitude da burocracia soviética para com seu trabalho.

Por exemplo, se o minucioso relato de sua demissão do estúdio Sovkinó – em que Viértov acusava o então diretor do estúdio, Iliá Tráinin, de persegui-lo abertamente – foi excluído de sua fala “Da história dos *kinocs*”¹⁹⁵, acompanhamos em seus escritos pessoais as muitas etapas de conversas com o estúdio Soiuzdetfilm para que as diferentes instâncias da máquina burocrática consentissem com a realização de *Um conto sobre um gigante* (*Skázka o velikáne*)¹⁹⁶, o mais ambicioso projeto infanto-juvenil levado a cabo pelo cineasta – e cuja realização foi negada no último minuto.¹⁹⁷ Surgem nomes dos membros dos conselhos, transcrições (ou, talvez, recriações) de diálogos travados com eles, questionamentos a respeito das decisões e dos possíveis verdadeiros motivos por trás das negativas. É fato que, ao longo dos diários, podemos inferir também algumas tentativas de preservar cineastas de peso: comentários sutilmente ambíguos de Viértov sobre Serguei Guerássimov, diretor de filmes ficcionais que se tornara diretor do Estúdio Central de Filmes Documentários em 1944, foram excluídos¹⁹⁸. Mas, de todo modo, outras importantes figuras do meio surgem às vezes em situações em que Viértov duvida abertamente de seus motivos, como é o caso do também famoso e influente diretor

¹⁹⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.116-120.

¹⁹⁶ Os materiais dramatúrgicos referentes a esse projeto encontram-se em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.302-326, e um estenograma da fala de Viértov na discussão sobre o roteiro do filme no conselho artístico do estúdio Soiuzdetfilm está em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.330-334. Esses materiais serão discutidos de maneira bastante detida no Capítulo 3.2 da Parte II deste trabalho (“O (pretendido) cinema infanto-juvenil de Dziga Viértov”, p.170-206).

¹⁹⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.229-235.

¹⁹⁸ Esses comentários foram escritos em 1944 e aparecem na edição *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.150-152.

Mikhail Romm, a quem Viértov atribui parte da culpa pela interdição de *Um conto sobre um gigante*¹⁹⁹.

Ainda a respeito desse filme, é interessante notar também que todo seu “percurso burocrático” foi publicado sem que não haja na coletânea nenhuma referência a seu roteiro ou qualquer nota do editor a seu respeito. Isso se repete também com diversos projetos que o cineasta desenvolveu a partir do final da década de 1930: se encontramos nos diários comentários sobre *Três heroínas* (*Tri gueroíni*, 1938), filme realizado mas não lançado, ou *O juramento dos jovens* (*Kliátva Molodíkh*, 1944), projeto que Viértov diz abertamente ter sido prejudicado pela falta de interesse do estúdio, a ausência de seus roteiros ou de quaisquer notas explicativas que ajudem a contextualizar os comentários do cineasta atrapalha a compreensão do momento em que esses filmes foram feitos (ou planejados, no caso daqueles não-realizados). Não deixa de ser obviamente positivo que passagens sobre esses projetos, ausentes na seleção de artigos e roteiros, tenham sido incluídas, mas *Statí. Dnevníkí. Zámisli* nos fornece uma visão apenas muito fragmentária deles. Afinal, como podemos interpretar o comentário de Mikhail Romm sobre *Um conto sobre um gigante* ser “tecnicamente quase irrealizável”²⁰⁰ se não temos acesso nem ao roteiro em si, nem a uma breve sinopse?

Se Drobachenko parece preservar algumas figuras, ele também “se permite” incluir passagens em que o cineasta é mais agressivo com personagens menos importantes no panorama da indústria soviética: em seu prefácio, o editor menciona²⁰¹ os comentários de Viértov sobre um certo Akhmiédov, diretor do estúdio de Alma-Atá, no Cazaquistão – para onde Viértov e parte considerável da indústria cinematográfica foram evacuados em 1941 –, descrito de maneira agressiva como um contador “cheio de si” preocupado apenas com o cumprimento da meta numérica de produções realizadas.²⁰² Drobachenko afirma que “Viértov, até o fim da vida, não soube fazer as pazes com a existência de pessoas desse tipo...”²⁰³ e, assim, escolhendo um funcionário largamente desconhecido para representar o burocratismo, o editor se permite incluir ele mesmo um comentário crítico sobre os meandros da produção cinematográfica nos anos da guerra.

Talvez essa seja uma possível explicação para a “franqueza” relativa dos diários (ainda que, como Gramatke afirma, de fato haja passagens censuradas por motivações

¹⁹⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.232-233.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.40.

²⁰² VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.242-251

²⁰³ DROBACHENKO, Serguei, op. cit., p.41.

políticas²⁰⁴): com exceção dos momentos em que toca em pontos ainda sensíveis ou menciona figuras ainda bastante ativas, os comentários de Viértov acabam sendo vistos como descrições do funcionamento da indústria em *outra época*. A exposição dos problemas existentes no passado, dos entraves impostos aos tipos de filmes que o cineasta gostaria de fazer – e que, como vimos no discurso das décadas de 1950 e 1960, pareciam ter se tornado agora oficialmente almejados –, poderia de alguma maneira servir a uma comparação com o presente: se *antes* isso não era possível, hoje podemos proceder de maneira diferente. E se lembrarmos da discussão fechada no Estúdio de Documentários sobre o roteiro de *Mir bez igrí*, a cinebiografia de Viértov realizada em 1966-67, a cineasta Irina Viênjer ressaltou especialmente a importância que teve para ela, inclusive de um ponto de vista pessoal, a leitura dos diários de Viértov, que lhe revelaram muitas coisas que não compreendia antes. Vladlién Trôchkin, por sua vez, se refere ao livro como “um livro que fala de maneira direta e honesta sobre essa vida nada fácil”²⁰⁵. Comentários como esses, feitos “a portas fechadas”, indicam que a publicação desses textos teve realmente um impacto verdadeiro sobre as diferentes gerações de realizadores então ativos, pela maneira aberta como as dificuldades enfrentadas por Viértov estão ali retratadas.

Ainda precisa ser feita, porém, uma edição integral desses escritos, sem cortes e já à luz dos novos materiais incluídos em *Iz Nasliêdia*. Poderíamos, assim, ter acesso a ainda outros tipos de escritos de Viértov, como os diversos poemas que dividiam o espaço de seus cadernos com suas reflexões em prosa, até hoje muito mais difundidas e discutidas do que seus versos.

2.8. Conclusão: uma herança dupla

Os exemplos de artigos, pronunciamentos, roteiros, projetos e diários que discuti até agora não esgotam o total de divergências existentes entre *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e a série *Iz Nasliêdia*, mas tentei esboçar ao menos um quadro geral dos tipos de supressões que foram realizadas nos textos na publicação de 1966. Como foi dito no início desta primeira parte do trabalho, a análise desses materiais ajuda a compreender também de que maneira Viértov foi resgatado neste período, e a avaliação de Aleksandr Deriábin e John

²⁰⁴ Destaco também que a entrada de diário em que Viértov reclama do corte de pessoas “inocentes” de *Canção de ninar*, citada por Deriábin (Op. Cit., p.41-42) não foi incluída. Trata-se, afinal, de um ponto ainda sensível à época da publicação: a eliminação de “inimigos do povo”.

²⁰⁵ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.507, l.24

MacKay de que seu retorno foi “excessivamente dosado” é acertada: ainda que não se possa dizer que o estilo geral de sua escrita tenha sido alterado, é fato que passagens mais cáusticas ou ainda deliberadamente “grosseiras” acabaram suprimidas, assim como acontece com menções a Stálin e outras figuras políticas. Nem todos os cortes ou alterações, porém, se explicam com base no contexto político da publicação, nem podem ser “enquadradas” em algum dos tipos de supressões que foram aqui discutidas: há uma série de mudanças realizadas cuja única motivação parece ter sido alguma preferência estilística do organizador do volume, ou ainda – como aponta Alexandra Gramatke – a necessidade de mascarar a exclusão de um ou outro trecho. A relação completa de divergências identificadas, com os trechos excluídos transcritos e traduzidos, pode ser consultada na Parte IV deste trabalho.

A expressão “arroubo romântico” utilizada por Deriábin para caracterizar este momento de interesse pelo cineasta também faz sentido quando pensamos na narrativa da trajetória pessoal de Viértov tal como apresentada pela revista *Iskússtvo Kinó*, por Nikolai Abrámov e por Drobachenko, tanto em seu prefácio à coletânea quanto na seleção de artigos que realiza e também no filme *Mir bez igrí*, do qual foi o roteirista: há de fato algum esforço teleológico em identificar uma linha que vai de seu período de “rebeldia juvenil” – caracterizada por uma recusa radical do cinema atuado, vista como uma linha de raciocínio que seria algo estranha ao “verdadeiro Viértov”, fruto da “má influência” dos construtivistas – até uma posição mais moderada que o levaria a afirmar, por exemplo, que um filme de ficção como *Tchapáiev* (dir. Gueórgui e Vassíli Vassíliev, 1934) um dos mais populares da década de 1930, em nada atrapalharia um documentário como *Três Cantos sobre Lênin*²⁰⁶, que por sua vez ganha um lugar de destaque dentro da obra do cineasta na forma de um “ponto de chegada”. De fato, como vimos, há na coletânea uma série de artigos de Viértov sobre esse último filme, alguns deles consideravelmente parecidos entre si em termos de conteúdo, enquanto artigos que auxiliariam a compor uma trajetória mais completa dos debates travados pelo cineasta ao longos dos anos, como aqueles produzidos durante a polêmica com a revista *Proletárskoe Kinó*, não foram incluídos. Também o fato de o cineasta ter por fim reconhecido a importância do cinema ficcional – e inclusive apresentado projetos de filmes fantásticos, como *Uma menina está tocando piano (Diévuchka igráet na roiále)*²⁰⁷ ou *Um conto sobre um gigante* – parece

²⁰⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Statí...*, p.153.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.288.

surgir aos olhos dos organizadores como uma espécie de redenção diante de um “erro histórico”.

O próprio Viértov, porém, é o primeiro a criticar algumas das afirmações feitas por ele mesmo ao longo de sua carreira, e também o primeiro a defendê-las: em “Sobre meu amor pelo homem vivo”, por exemplo, ele responde a uma pergunta de seu interlocutor imaginário a respeito do filme *Um homem com uma câmera*, muito criticado à época de seu lançamento: teria sido esse um experimento indispensável? “Absolutamente indispensável naquele momento”²⁰⁸. É desta maneira que Viértov geralmente se relaciona com seu passado, buscando analisar o contexto de seus artigos e filmes antes de considerá-los meros enganos. A trágica exceção a isso seria seu pronunciamento no Estúdio Central de Filmes Documentários em 1949 (citado já no início do primeiro capítulo e discutido de maneira aprofundada na segunda parte deste trabalho), em que o cineasta, sob extrema pressão, diz que *Um homem com uma câmera* teria sido um “erro formalista”²⁰⁹ que nunca deveria ter sido lançado.

De todo modo, como já foi dito, não é possível subestimar a importância de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* para o estudo da obra de Viértov no último meio século, ainda que o volume esteja repleto de imprecisões, lacunas e modificações realizadas sem quaisquer indicações. Ainda sobre a maneira como Drobachenko procedeu em relação aos textos, há um surpreendente detalhe de sua vida particular que talvez tenhamos de levar em consideração. Entrevistando o historiador e pesquisador do cinema Viktor Listóv em sua casa em Moscou, em abril de 2016, fiz uma série de perguntas a respeito dos cortes e alterações existentes em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, buscando entender quais motivos poderiam estar por trás de algumas modificações. Quando perguntei sobre os cortes feitos no *Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”* – em que palavras foram modificadas e o triângulo amoroso entre as personagens, excluído –, esta foi a resposta de Listóv:

VIKTOR LISTÓV: Drobachenko não era nada bobo. Ele conhecia a conjuntura política muito bem. Ele sabia o que poderia passar [pela censura] e o que não poderia... Histórias de amor podia haver quantas se quisesse, mas acontece que Viértov é uma figura muito mais complicada. Essa coletânea passou, com todas essas alterações, no limite do que era possível. Se tivesse um pouquinho mais, a teriam proibido. E eu sei por qual motivo ele conseguiu publicá-la. Hoje isso já não é segredo: Drobachenko trabalhou na KGB²¹⁰, foi colaborador da Segurança do Estado. Mas em algum momento ele saiu de lá. Por qual motivo ele saiu, não

²⁰⁸ Ibidem, p.159.

²⁰⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia*, Tom 2, p.378.

²¹⁰ *Komitiét Gosudárstvennoi Bezopástoni* – Comitê de Segurança do Estado, a principal organização de serviços secretos da URSS, sucedendo a partir de 1954 o dissolvido Ministério da Segurança de Estado (*Ministiérstvo Gosudárstvennoi Bezopástoni* – MGB).

sei. No final da vida, ele já havia se tornado um homem profundamente religioso. Essa é sua evolução. Não cabe a mim julgá-lo, mas isso é um fato. E se ele não possuísse essas ligações com a Segurança do Estado, é claro que não teria conseguido fazer essa coletânea.

LUIS FELIPE LABAKI: Ou seja, talvez se não tivesse sido precisamente *ele* o organizador, a coletânea...

VIKTOR LISTÓV: Ela não existiria! Eu digo isso com a maior tranquilidade. Esse é seu mérito [de Drobachenko]. Mas, apesar disso, eu entendo que eu, por exemplo, não poderia ter estado em seu lugar, porque eu não teria me permitido alterar os documentos em prol de que eles fossem publicados. Drobachenko não possuía uma metodologia acadêmica²¹¹. Ele era pragmático e político, muito esperto²¹².

Assim como diz Listóv, não cabe a nós julgar Drobachenko: não sabemos o nível de seu envolvimento com o aparato de segurança do Estado soviético. Mas, seja como for, o pragmatismo que Listóv menciona e o conhecimento da conjuntura política de fato são evidentes nos cortes e modificações realizadas durante o processo de edição. E, de todo modo, apesar da falta de uma metodologia acadêmica, o livro foi publicado, e não caberia especular agora sobre como poderia ter sido o estudo dos textos de Viértov no último meio século se essa coletânea não tivesse sido editada – ou se ela não tivesse sido editada precisamente nesse formato, com essas exclusões. Em seu prefácio a *Iz Nasliêdia. Tom 1*, Deriábin afirma ser lamentável o fato de este volume até hoje ser o mais utilizado por pesquisadores²¹³; no entanto, poderíamos falar, talvez, em uma herança dupla. A ampla disseminação da coletânea em outras línguas pode ter ajudado a criar uma impressão, durante certo período, de que a obra escrita de Viértov já teria sido “devidamente apresentada” ou ainda esgotada, o que de fato não é verdade – não apenas por conta da existência de inúmeros materiais que não foram incluídos no livro como também pelos próprios textos ali publicados, cortados e alterados. Por outro lado, seria difícil afirmar categoricamente que o volume em si é lamentável, e foi precisamente sua disseminação que ajudou a impulsionar o estudo da obra do cineasta, quiçá até mesmo atraindo aqueles pesquisadores hoje responsáveis por organizar e apresentar seus escritos de maneira menos restrita.

²¹¹ Em depoimento a mim no dia 22 de abril de 2016, em Moscou, a organizadora de *Iz Nasliêdia. Tom 2*, Dária Krujkôva, comentou o que em sua opinião seria um considerável despreparo de Drobachenko para o trabalho: ao comparar os textos de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* com os originais do cineasta no RGALI, Krujkôva afirma ter percebido que havia muitos casos em que o editor parecia simplesmente não ter conseguido decifrar corretamente a letra manuscrita de Viértov, o que teria sido uma das causas das muitas imprecisões existentes no volume.

²¹² Depoimento de Viktor Listóv a mim em sua casa em Moscou, no dia 23 de abril de 2016.

²¹³ DERIÁBIN, Aleksándr. “Vvedênie v dramátúrguiu egó jízni” in *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.13.

2.9. Depois de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e até o novo século.

Na década de 1970, as duas principais adições à bibliografia em torno de Viértov na União Soviética foram o já referido livro sobre *Três Cantos Sobre Lênin*, publicado em 1972, e *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiënnikov* ('Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos'), livro organizado por Elizaviêta Svílova – que faleceu pouco antes do lançamento do volume – e Anna Vinográdova, lançado em 1976 pela editora *Iskússtvo*²¹⁴. Neste livro, críticos, amigos e colegas que trabalharam com Viértov em diferentes etapas de sua carreira compartilham relatos de momentos da vida do cineasta, por vezes analisando também diferentes aspectos de seus métodos de trabalho. O conjunto de artigos é especialmente valioso por conta de suas contribuições ao estudo da biografia de Viértov, não apenas através de informações sobre seus primeiros anos de vida (nos artigos de Viktor Listóv e Elizaviêta Svílova) como também pelos relatos que abordam os anos de maior “fome criativa” do cineasta, a partir do final da década de 1930. A alguns de seus mais próximos amigos – como Aleksánder Liémberg, Elena Segal-Marchák e Semiramida Pumpiânskaia – juntam-se também diversos roteiristas e escritores que, ainda jovens recém-saídos da faculdade, trabalharam no Estúdio Central de Filmes Documentários durante os anos em que Viértov montou *Nôvosti Dniá*. Surgem, assim, informações sobre a rotina do cineasta tanto no estúdio quanto fora dele, em festas e passeios pontuados por conversas animadas sobre poesia. Nesse sentido, esse volume é um complemento fundamental para a contextualização de alguns projetos do cineasta que aparecem apenas de relance nos diários incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e sobre diferentes circunstâncias de sua vida.

Além desses dois volumes, artigos e livros de pesquisadores como Viktor Listóv, Liév Rochál e Vladímir Maguídov, lidando diretamente apenas com Viértov ou com o cinema documentário soviético de maneira mais ampla, contribuíram para aprofundar os debates em torno da obra do cineasta por meio de um estudo feito com rigor acadêmico até então inédito²¹⁵. O livro *Dziga Viértov*, de Liév Rochál (já mencionado neste trabalho), foi um

²¹⁴ VIÉRTOVA-SVÍLOVA, Elizaviêta; VINOGRÁDOVA, Anna (orgs). *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiënnikov*. Moscou: Iskússtvo, 1976.

²¹⁵ Reproduzo aqui a relação de artigos e obras citadas por Aleksánder Deriábin em seu prefácio a *Iz Nasliédia, Tom 1* (p.27, nota de rodapé nº4): De LISTÓV, V.S.: *Soviétskoe kinó 1917-1919 gg. kak istóchnik dliá istorítcheskogo issliédovania: Ot Oktiabrá do natsionalizátsi kinematógrafa*. Dissertação apresentada para obtenção do título de candidato de ciências históricas [*Kandidát istorítcheskikh náúk*; atual equivalente de PhD]. Moscou: MGIAI, 1967. “Dvié Kinonediéli. K spóram i sujdieniam o tom, kak rojdálsia soviétski dokumentál'ni film”. *Iskússtvo Kinó*, 1968, Nº5; “Piérvi film Dzigí Viértova”. *Prometiêi* (almanaque histórico-biográfico). T.7, Moscou: 1969, p.127-135; “O

dos pontos altos desta nova onda de estudos: ainda que sem se deter de maneira especial na vida de Viértov antes de seu ingresso no mundo cinematográfico, em 1918, Rochál desenvolve um denso ensaio sobre a vida e a obra do cineasta, articulando-a com filmes e textos de outros importantes artistas da época, comentando polêmicas e parcerias, esmiuçando as circunstâncias concretas em que foram realizados os mais conhecidos filmes de Viértov, apresentando alguns de seus projetos não-realizados e também suas atividades em seus últimos anos – recorrendo, nessa parte, sobretudo a seus diários e aos relatos publicados em *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos*. É notável ainda o esforço sistemático de Rochál em pontuar algumas passagens com versos de Viértov; de todos os pesquisadores que se debruçaram até agora sobre sua obra, Rochál foi sem dúvida o que mais se interessou por esse lado amplamente desconhecido da produção do cineasta²¹⁶.

Se a década de 1980 não trouxe muitas novidades na bibliografia sobre Viértov, importantes contribuições começaram a surgir na década de 1990, principalmente na revista *Kinoviédcheskie Zapíski*, fundada em 1988. No décimo oitavo número do periódico, em 1993, foi editada uma seção intitulada “Em torno dos *kinocs*” (‘Vokrúg kinókov’)²¹⁷, incluindo o artigo “Viértov: uma vez e sempre” (‘Viértov: odnájdi i vsiegdá’), de Viktor Listóv²¹⁸; uma entrevista com o fotógrafo e irmão de Viértov, Mikhail Kaufman, feita em 1967 por V. P. Mikháilov, G. I. Kopálina e S. A. Murátov²¹⁹; o artigo “Cine-análise” (‘Kinoanáliz’), escrito e publicado por Kaufman originalmente em 1933²²⁰; um breve relato do cinegrafista Iákov Toltcháin²²¹; “Do arquivo de Viértov” (‘Iz arkhíva Viértova’), de Vladímír Maguídov²²², e “LEF e o cinema” (‘LEF i kinó’), de Oksána

khronike, s kotóroi vsiô natchilós”. *Sovremienni dokumentalni film*. Moscou: 1970, p.149-157. “O krítike kinodokumentálnikh istótchnikov (po materiálam soviétskikh kinosiômok 1917-1920 gg.)”. *Arkheografícheski ejegódnik za 1969 god*. Moscou: 1971; *Istória smótrit v obíektív*. Moscou: 1974. “O pismié iz Petrográda, avtokinó i Viértove”. *Iskússtvo Kinó*. 1975. Nº1, p.109-118. De MAGUÍDOV, V.M.: *Kinokhrônika Moskinokomitiéta – kinootdiéla Narkomprosa kak istorícheski istótchnik: Na primiêre vipúskov “Kinonediéli” 1918-1919 gg*. Dissertação apresentada para obtenção do título de candidato de ciências históricas. Moscou: MGU (Faculdade de História), 1973; *Zrimáia pámiat istóri*. Moscou: Soviétsskaia Rossía, 1984. De ROCHÁL, Liév: *Mir biez igrí*. Moscou: Iskússtvo, 1972; *Dziga Viértov*. Moscou: Iskússtvo, 1982.

²¹⁶ Comentarei brevemente a produção poética de Viértov no Capítulo 5.2 da Parte II deste trabalho (“Denís Arkádíevitch e Dziga Viértov: ‘O tempo lhe foi roubado.’, p.253-258), ressaltando ainda a importância do trabalho de Rochál.

²¹⁷ *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.121-197.

²¹⁸ LISTÓV, Viktor. “Viértov: odnájdi i vsegdá”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.121-143

²¹⁹ “Posliédnee intervú Mikhaíla Káufmana”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.143-150.

²²⁰ KAUFMAN, Mikhail. “Kinoanáliz”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.151-159.

²²¹ TOLTCHÁIN, Iákov. “Kollektívni portriét dliá eksteriôra”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.160-161.

²²² MAGUÍDOV, Vladímír. “Iz arkhíva Viértova”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.161-164.

Bulgákova²²³. No ano seguinte, a revista publicou o artigo “Versos do cine-poeta” (‘Stikhí kino-poéta’), de Liév Rochál²²⁴, até hoje o mais detido estudo sobre a poesia de Viértov; em 1996, ano do centenário do cineasta, foi publicada uma seção dedicada a ele, incluindo alguns de seus escritos até então inéditos²²⁵ e o artigo “O berço de Griffith e Viértov” (‘Kolibiél Gríffita i Viértova’), de Natasha Drubek-Meyer, sobre o filme *Canção de Ninar*²²⁶. Dois importantes artigos foram publicados nesses anos por Liév Rochál também na revista *Iskústvo Kinó*: “Viértov e Stálin” (‘Viértov i Stálin’)²²⁷, que discute a presença do ditador na obra do cineasta, e “Ata de uma reunião” (‘Protokol odnogó zasedânia’)²²⁸, que traz a ata da reunião no Estúdio Central de Filmes Documentários de março de 1949 em que Viértov foi duramente atacado.

Na introdução deste trabalho, já comentei algumas das principais publicações sobre Viértov surgidas nos primeiros anos do século XXI em diversos países da Europa e nos Estados Unidos²²⁹; na Rússia, como vimos, a mais importante adição a essa bibliografia foi o surgimento da série *Iz Nasliêdia*, cujos primeiros dois volumes foram publicados respectivamente em 2004 e 2008. Na contracapa do primeiro tomo, *Dramaturgúitcheskíe Ópiti*, podemos ver uma lista dos três volumes seguintes pretendidos para a coleção: *Statí i vistupliênia* (Artigos e pronunciamentos), *Dnevnikí. Písma* (Diários. Cartas) e *Správotchnie materiáli* (Materiais de referência – que deveria incluir filmografia, biografia, talvez folhas de montagem, atas de reuniões e outros documentos referentes ao trabalho de Viértov em seus filmes). Além do primeiro, apenas o segundo volume foi lançado até agora, em 2008. Na contracapa de *Statí i vistupliênia*, porém, já não há mais menção alguma aos dois volumes que deveriam seguir. Infelizmente, esse é um sinal de algo que Jeremy Hicks já havia apontado no final de seu livro sobre o cineasta ao comentar o lançamento de *Iz Nasliêdia. Tom 1* em 2004: “[...] a falta de possibilidades de

²²³ BULGÁKOVA, Oksána. “LEF i kinó”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.165-197.

²²⁴ ROCHÁL, Liév. “Stikhí kinopoéta”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº21, 1994, p.80-96.

²²⁵ *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº30, 1996, p.160-197. Foi incluída a “Tvórtcheskaia kártotchka 1917-1949” (p.161-186, que poderíamos traduzir como ‘Cartão de visitas do artista, 1917-1947’), um longo documento em que Viértov enumera e comenta todas as suas participações em diferentes projetos ao longo de quarenta anos; uma curta “Autobiografia” (‘Avtobiográfia’) escrita em maio de 1949 (p.186-188); uma carta de Viértov aos cinegrafistas Samuíl Bendiérski e Nikolai Iúdin escrita durante as filmagens de *A Sexta Parte do Mundo*, no final de 1925 (‘Kogdá snímát drug drúga búdete, ne snímáites bez kinoapparátov...’, p.193-196) e uma entrevista de Viértov publicada originalmente em 1925 (‘Kinematográfi ne suschestvúet’, p.197-198). Desses materiais, apenas esta última entrevista seria incluída posteriormente em *Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i vistupliênia* (p.62-63).

²²⁶ DRUBEK-MEYER, Natasha. “Kolibiél Gríffita i Viértova”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº30, 1996, p.198-212.

²²⁷ ROCHÁL, Liév. “Viértov i Stálin”. *Iskústvo Kinó*, 1994, Nº1, p.104-113.

²²⁸ _____. “Protokól odnogó zasedânia”. *Iskústvo Kinó*, 1997, Nº12, p.124-133.

²²⁹ Ver p.12-15.

financiamento efetivo na Rússia para esse tipo de pesquisa provavelmente significará que teremos de esperar muitos anos até termos algo como uma edição completa dos escritos de Viértov”²³⁰.

Em 1986, uma nota na revista *Iskústvo Kinó* informava que Serguei Drobachenko teria preparado uma nova coletânea de materiais inéditos do cineasta²³¹. Segundo Aleksándr Deriábin²³², este era um antigo projeto que o pesquisador teria preparado já no final da década de 1970 e que desde então vinha tentando publicar, na forma de uma edição em três volumes: artigos e pronunciamentos, roteiros e diários. Com a instabilidade dos últimos anos da União Soviética e com a falta de dinheiro para projetos deste tipo, a nova edição acabou não saindo. Em meados dos anos 1990, Viktor Listóv informou Deriábin a respeito da existência desta série de três volumes ainda inéditos e o convidou a se encarregar do processo de edição. Ao se debruçar sobre o trabalho de Drobachenko, porém, Deriábin constatou que boa parte dos problemas existentes em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* se repetia na nova seleção, e que não havia quase nenhum texto em que não seria necessário realizar algum tipo de correção para aproximá-los novamente dos originais de Viértov.

A iniciativa de publicar uma nova edição dos textos do cineasta partiu de Aleksándr Trôchin, importante pesquisador, crítico e historiador que fora um dos co-fundadores da revista *Kinoviédcheskie Zapíski* e editor das publicações ligadas ao Centro Eisenstein de Pesquisas da Cultura Cinematográfica. Sob sua coordenação, Deriábin organizou o primeiro volume, *Dramaturguítcheskie Ópiti*, partindo dos materiais preservados no fundo de Viértov e Elizaviêta Svílova no RGALI. No entanto, a princípio escalado para organizar também os demais volumes, Deriábin decidiu se afastar do projeto depois de uma série de desentendimentos com Trôchin, o que acabou paralisando a série durante algum tempo. Trôchin decidiu então convidar Dária Krujkôva, filóloga de formação cujo trabalho de conclusão de curso na faculdade – sobre Viértov – ele havia orientado, para ser a organizadora do segundo tomo. O trabalho de Krujkôva, que envolveu transcrever novamente todos os artigos e pronunciamentos preservados no fundo de Viértov no RGALI, teve início em 2005 e se desenvolveu ao longo de dois anos e meio²³³. Ao final, a

²³⁰ HICKS, Jeremy, op. cit., p.136.

²³¹ “K 90-liétu so dniá rojdiênia Dzigi Viértova” [Em homenagem aos noventa anos de nascimento de Dziga Viértov] [Editorial]. *Iskústvo Kinó*, Nº2, 1986, p.69.

²³² Depoimento de Aleksándr Deriábin a mim em Moscou, no dia 23 de abril de 2016.

²³³ Vale ressaltar que tanto Deriábin quanto Krujkôva afirmaram em seus depoimentos que trabalharam, antes de mais nada, por amor ao projeto: havia pouquíssimo dinheiro envolvido na

pesquisadora Svetlana Ichêvskaia contribuiu também na seção de comentários: enquanto Krujkôva ficou responsável pelas informações textológicas, Ichêvskaia escreveu as notas relacionadas ao contexto do cinema soviético à época de escritura dos documentos.

Fig.4. Capa e contracapa de Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti (ao lado) e Tom 2. Statí i vistupliênia (abaixo). Na contracapa do primeiro volume, é possível ver ainda a relação dos quatro tomos planejados para a edição; no volume 2, não estão mais indicados os tomos “Diários. Cartas” e “Materiais de referência”

Uma vez editado o livro, Krujkôva disse a Trôchin que precisaria ao menos de uma pausa antes de se lançar ao próximo volume, e que nem mesmo teria certeza se gostaria de continuar se dedicando ao trabalho com os textos de Viértov. Por esse motivo, Trôchin e ela decidiram não incluir o título dos dois volumes seguintes na contracapa de *Statí i vistupliênia*. Infelizmente, Trôchin já estava doente ao longo do processo de organização do segundo volume e faleceria pouco após sua publicação. Krujkôva, por sua vez, abandonou os estudos cinematográficos.

preparação dos volumes. Krujkôva afirmou que recebeu seu pagamento já quase no final do período de dois anos e meio que dedicou a *Statí i vistupliênia*.

Ao entrevistar Naum Kleiman, Dária Krujkôva, Aleksádr Deriábin e Viktor Listóv, perguntei a todos se poderiam dizer algo a respeito da continuidade da série *Iz Nasliêdia*, mas a resposta foi a mesma: os trabalhos estão parados, e por enquanto ninguém se voluntariou para dar prosseguimento a eles. Assim, Hicks parece ter sido infelizmente profético: sem uma estrutura estável de financiamento e, aparentemente, sem pesquisadores interessados no projeto, a série *Iz Nasliêdia* continua incompleta, e valiosos materiais preservados no fundo de Viértov no RGALI seguem inéditos.

Na segunda parte deste trabalho, irei discutir uma parcela dos materiais publicados nos dois primeiros volumes da nova edição referentes à carreira de Viértov a partir do ano de 1938, seguindo até sua morte em 1954. A contribuição desses dois tomos ao estudo de sua obra já é imensa, mas a falta de uma nova edição dos diários do cineasta nos obriga a recorrer às duas edições atuais (*Statí. Dnevenikí. Zámisli e Tagebücher/Arbeitshefte*) que, embora substanciosas, não são completas. Ao longo dos capítulos seguintes, por vezes farei referências também a documentos preservados no RGALI que ainda não foram publicados, como cartas e outros tipos de materiais ligados às relações de Viértov com os estúdios em que trabalhou. A publicação desses documentos seria uma contribuição enorme para a compreensão do contexto de seus projetos, sejam eles suas obras hoje mais conhecidas ou seus filmes não-realizados. Assim, é uma pena que o ímpeto inicial de *Iz Nasliêdia* tenha por enquanto se dissipado; resta esperar que ele ressurja.

Parte II

A “parte submersa do iceberg”:

Viértov de 1938 a 1954 através da edição *Iz Nasliêdia* (2004, 2008)

Nesta segunda parte do trabalho, iremos nos voltar para os dois primeiros volumes da edição *Iz Nasliêdia* – ou seja, *Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti* (‘Tomo 1. Experiências dramáticas’), e *Tom 2. Statí i Vistupliênia* (‘Tomo 2. Artigos e pronunciamentos’) –, abordando-os aqui a partir dos artigos, roteiros e pronunciamentos ali reunidos que não haviam sido incluídos na coletânea organizada em 1966 por Serguei Drobachenko. O objetivo dos capítulos a seguir não é discutir absolutamente todos estes materiais, mas antes partir daqueles que considero mais significativos para abordar aspectos da obra escrita de Viértov e momentos de sua trajetória artística que a coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* não comportava.

Ao invés de discutir primeiro os materiais de *Iz Nasliêdia. Tom 1* e depois os de *Iz Nasliêdia. Tom 2*, irei abordar os materiais de ambos de maneira cronológica, de modo a ressaltar as relações existentes entre os roteiros e projetos do primeiro volume e os artigos e pronunciamentos do segundo.

Como já foi discutido na primeira parte deste trabalho, a coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli* privilegia sobretudo os artigos escritos por Viértov ao longo dos anos 1920 e os textos da década de 1930. Recentemente, uma parcela importante dos textos do cineasta escritos nos anos 1920 que não haviam sido incluídos na coletânea de 1966 foi traduzida para o inglês em *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*¹; somados, os materiais deste volume e os de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* não esgotam o total de escritos

¹ TSIVIAN, Yuri (org.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: *Le Giornate del cinema muto*, 2004.

destes anos, mas de fato compõem um panorama bastante significativo da produção do cineasta neste período. Uma vez que algumas questões relativas a esta década já foram abordadas na primeira parte deste trabalho (como as relações entre Viértov, o construtivismo e a LEF²) e considerando ainda que este é um momento de fato mais estudado da carreira do cineasta, nesta segunda parte irei me deter em um período posterior da trajetória de Viértov, que não à toa concentra a maior parte dos materiais inéditos até a publicação de *Iz Nasliêdia*: os escritos, filmes e projetos desenvolvidos por Viértov após a estreia *Canção de Ninar*, no final de 1937. Mesmo importantes trabalhos recentes de análise do trabalho do cineasta, como os artigos publicados pela revista *October* em 2007³ e o fundamental *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, de Jeremy Hicks⁴, dedicam relativamente pouco espaço à análise da atividade do cineasta depois de *Canção de Ninar*, em grande parte devido ao fato de se tratar de um período de poucos resultados práticos. Os volumes *Iz Nasliêdia* mostram, porém, que há uma imensa “parte submersa do iceberg” (para usar uma expressão empregada por Aleksándr Deriábin na introdução de *Iz Nasliêdia. Tom I*⁵) que se constitui como uma última etapa, não menos rica, do desenvolvimento do pensamento estético de Viértov que, em grande parte, não pôde ser traduzida em filmes do próprio do cineasta – ou, ao menos, nos filmes que ele mais desejava fazer.

Para além dos projetos não-realizados, os poucos filmes que Viértov efetivamente realizou neste período – especialmente *Três Heroínas* (*Tri Gueroíni*, 1938) e *É para você, front!* (*Tebiê, front!*, 1942) – são obras plenamente autorais que tanto dão continuidade a pesquisas iniciadas em filmes anteriores quanto buscam concretizar aspirações que surgem em textos do cineasta ou em projetos que acabaram abandonados. Trabalhos escritos na década de 1960, como a monografia de Nikolai Abrámov⁶, costumam dar a carreira “autoral” de Viértov por encerrada em *Canção de ninar*, tecendo apenas comentários superficiais sobre seus filmes posteriores, tidos como produções sem grande valor⁷. No

² Ver o Capítulo 2.6 da Parte I (“Viértov, LEF e os construtivistas”, p.107-117.

³ *October*, nº121, Summer 2007. New Vertov Studies, editado por Malcolm Turvey e Annette Michelson.

⁴ HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2007.

⁵ DERIÁBIN, Aleksándr. “Vvedênie v dramátúrguiú egó jízni” (‘Introdução à dramaturgia de sua vida’) in *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom I*, p.18-19.

⁶ ABRÁMOV, Nikolai Pávlovich. *Dziga Viértov*. Moscou: Izdatelstvo Akadêmi Naúk SSSR, 1962.

⁷ Eis aqui tudo o que é dito por Abrámov sobre a produção de Viértov após *Canção de ninar*: “Depois de *Canção de ninar*, Viértov lançou uma série de filmes documentários: *Sergó Ordjonikídze* (em parceria com I. Bliókh) em 1938 e *Três Heroínas*, dedicado ao voo de três renomadas aviadoras soviéticas em direção ao Extremo Oriente. Durante a Guerra Patriótica, Dziga Viértov realizou uma série de edições temáticas de cinejornais, montados a partir de atualidades do front, e o longa-

entanto, uma análise dessas obras, conjugada com um estudo de diferentes documentos que trazem informações a respeito de seu processo de produção, revela que essas não são necessariamente “obras menores” do cineasta, ou, digamos, que tenham sido realizadas por ele sem grande rigor. Por esse motivo, incluirei aqui também momentos de análise fílmica mais detida, comentando algumas sequências de *Três Heroínas*, *É para você, front!* e *O juramento dos jovens* (*Kliátva molodíkh*, 1944) para discutir algumas estratégias de realização desenvolvidas por Viértov em seus últimos anos de atividade prática.

A restrita circulação desses filmes talvez tenha sido um entrave ao surgimento de trabalhos que lidem com eles de maneira mais concreta. Na terceira edição de *Kino*, por exemplo, a história do cinema russo e soviético escrita por Jay Leyda, o autor apenas lamenta não ter conseguido assistir a *Canção de ninar*⁸, afirmando nunca ter compreendido as dificuldades enfrentadas por Viértov a partir de 1939⁹ e apontando que “não houve ainda uma tentativa de explicar o silêncio dos últimos anos de Dziga Viértov, apesar de seu arquivo estar, infelizmente, cheio de ideias rejeitadas. Nenhum longa-metragem seu foi lançado desde *Canção de Ninar*”¹⁰. *Três heroínas* e *O juramento dos jovens* existem apenas em algumas cinematecas (como o Österreichische Filmmuseum, em Viena, o Gosfilmfond e o RGAKFD, ambos em Moscou), nunca tendo sido lançados comercialmente em DVD ou qualquer outro formato; *Canção de ninar* e *É para você, front!*, apesar de poderem ser ocasionalmente encontrados *online* em cópias com baixa qualidade de imagem¹¹, também são filmes pouco conhecidos e vistos. Assim, acredito que, para a discussão do trabalho de Viértov nestes anos, uma descrição um pouco mais detalhada de algumas cenas desses seus últimos filmes, aos quais tive acesso no Österreichische Filmmuseum, pode auxiliar aos leitores que não os tenham visto¹².

Como foi dito, nos capítulos a seguir partirei primariamente dos materiais incluídos nos volumes *Iz Nasliêdia*, mas vou analisá-los recorrendo às vezes também a documentos consultados no fundo de Dziga Viértov no RGALI, em Moscou, e no acervo do

metragem *É para você, front!*, que se mostrou malgrado e não chegou às telas. Depois do final da Guerra Patriótica, Dziga Viértov trabalhou no Estúdio Central de Filmes Documentários em edições de cinejornais. (ABRÁMOV, Nikolai, op. cit., p.146).

⁸ LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Terceira edição. Princeton: Princeton University Press, 1983, p.313-314.

⁹ Ibidem, p.355.

¹⁰ Ibidem, p.401.

¹¹ *Canção de ninar* pode ser visto, sem legendas, aqui: <https://goo.gl/rcwc2T>. *É para você, front!*, com legendas em italiano, está disponível em: <https://goo.gl/j8psfJ> (Último acesso: 25/07/2016).

¹² O livro de Jeremy Hicks (ver nota 4), ainda que não explore os inúmeros projetos não-realizados do cineasta, é uma exceção à regra e inclui interessantes comentários sobre seus últimos filmes, destacando relações existentes com seus outros trabalhos. Por esse motivo, irei dialogar com seus pontos de vista ao analisar essas obras nos capítulos seguintes.

Österreichische Filmmuseum, em Viena. Esses materiais – cartas, poemas, circulares internas dos estúdios, atas de reuniões, folhas de montagem, etc. – são em sua imensa maioria inéditos, e acredito que as citações incluídas aqui servirão, mais uma vez, para mostrar a importância que teria a publicação desses materiais, seja nos ainda inexistentes (e talvez improváveis) volumes da edição *Iz Nasliêdia* ou em alguma outra publicação.

No Capítulo 3, me concentrarei sobre os mais de trinta projetos desenvolvidos por Viértov entre 1938 e 1942 que acabaram não sendo realizados, passando por retratos de mulheres soviéticas e por sua incursão pelo cinema infanto-juvenil – até onde me foi possível pesquisar, um momento nunca antes analisado como uma “fase” separada dentro de sua trajetória. No Capítulo 4, abordarei seus projetos e filmes realizados durante a Grande Guerra Patriótica, denominação utilizada na União Soviética (e na Rússia de hoje) para se referir à Segunda Guerra Mundial a partir da entrada do país no conflito, em junho de 1941. Por fim, no Capítulo 5, nos debruçando sobre a última etapa da carreira de Viértov, cujo marco inicial é sua entrada na equipe no cinejornal *Nôvosti Dniá* no final de 1944, discutiremos seus textos auto-reflexivos, sua produção poética neste período, a auto-crítica que o cineasta se vê obrigado em 1949 e ainda o último ciclo de artigos deixado por ele, fruto de sua experiência de trabalho no cinejornal.

Capítulo 3

1938-1942: Deslocamentos e projetos não-realizados

3.1. *Sergó Ordjonikídze (1937), Três Heroínas (1938)* e as mulheres da União Soviética

No primeiro semestre de 1940, Viértov escreveu dois artigos: o primeiro, “De *Kino-Nedêlia* a *Canção de Ninar* (Como Tudo Começou)”¹³, seria seu último texto publicado em vida na imprensa; o segundo, “Sobre meu amor pelo homem vivo”¹⁴, não seria incluído na coletânea para a qual provavelmente foi escrito¹⁵, mas em compensação seria um de seus primeiros artigos a ser publicado postumamente e acabaria se tornando um de seus textos mais conhecidos. Depois desses ensaios, Viértov só voltaria a escrever artigos reflexivos sobre o documentário e sobre sua própria obra já muito perto do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945¹⁶. Assim, no volume *Iz Nasliêdia. Tom 2*, que reúne os artigos e pronunciamentos do cineasta, depois de “Sobre meu amor pelo homem vivo”, escrito em junho de 1940, seguem-se apenas estenogramas de discussões internas nos estúdios sobre os projetos do cineasta e textos preparados por ele para essas ocasiões, sendo o último destes de agosto de 1944. O “texto” seguinte viria apenas em março de 1945, na forma de uma transcrição da fala que Viértov apresentou em uma noite de homenagens a Grigóri Boltiánski, um dos pioneiros na organização das instituições cinematográficas soviéticas.

Entre 1940 e o final de 1944, o cineasta realizaria também apenas um único longa-metragem “autoral” – *É para você, front! (Tebiê, front!, 1942*, co-dirigido com Elizaviêta Svílova), realizado no Cazaquistão durante a guerra –, mas em compensação desenvolveria inúmeros projetos que acabaram não sendo realizados. Nesse sentido, o parágrafo final do artigo “De *Kino-Nedêlia* a *Canção de Ninar* (Como Tudo Começou)” pode nos servir de introdução a este período pouco conhecido da carreira de Viértov, marcado por poucos resultados práticos e intensa atividade criativa, com mais de trinta

¹³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.323

¹⁴ Ibidem, p.324-329. Este texto pode ser lido na íntegra no Volume 2 deste trabalho, p.348-354.

¹⁵ Segundo comentário de Dária Krujkôva e Svetlana Ichêvskaia em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.570, é possível que o artigo tenha sido escrito para a coletânea *20 liét soviétskoi kinematográfi* (‘20 anos da cinematografia soviética’).

¹⁶ Isto é, textos escritos para serem lidos em público; sua atividade auto-reflexiva se manteve viva em seus diários.

projetos tendo sido escritos entre 1938 e 1944. Viértov conclui seu artigo retrospectivo da seguinte maneira:

Nós nos aproximamos de um longa-metragem ainda não assimilado nem estimado a plenos pulmões por todos: *Canção de Ninar*. Este filme, assim como *Ordjonikídze* e *Três Heroínas*, nós fizemos na fábrica de atualidades cinematográficas, onde com alegria encontramos nossos companheiros de luta, seguidores, alunos.

E agora mesmo, enquanto o roteiro de meu novo longa-metragem está sendo concluído, eu, como comandante do primeiro e modesto *Kino-Nedêlia*, gostaria de concluir este artigo da mesma maneira como o iniciei: saudando os guerreiros e comandantes do cinema artístico-documentário, saudando todo o exército de trabalhadores das atualidades cinematográficas. Saudando todos os que trabalham no front da criação da crônica cinematográfica de nosso magnífico tempo¹⁷.

Apesar do título do artigo limitá-lo ao período que vai do “*Kino-Nedêlia a Canção de Ninar*”, Viértov conclui o texto mencionando também algumas produções posteriores a este seu filme “ainda não assimilado”: *Sergó Ordjonikídze* (1937), *Três Heroínas* (‘Tri Gueroíni’, 1938) e o seu “novo longa-metragem”, obras sobre as quais falaremos mais adiante neste capítulo.

A descrição de *Canção de Ninar*¹⁸ como um filme “ainda não assimilado nem estimado a plenos pulmões por todos” certamente está ligada ao fato de o longa-metragem ter sido retirado de cartaz apenas cinco dias após estrear em 1º de Novembro de 1937. Aleksándr Deriábin cita como um dos possíveis motivos para esse desaparecimento repentino e precoce das salas uma possível reação desfavorável de Stálin – que ocupa um papel de considerável importância na obra – ao filme¹⁹, mencionando ainda como um outro provável fator complicador o envolvimento e empenho de Borís Chumiátski, diretor da GUK – *Glávnoe Upravliênie Kinopromíchlenosti* (Diretoria Principal da Indústria Cinematográfica – daqui em diante, GUK) – na promoção da obra²⁰. Chumiátski via na canção-tema do novo longa-metragem de Viértov um potencial grande sucesso de público, similar ao alcançado pela “Canção dos milhões” (‘Piêsnia milliônov’) do filme *Circo* (*Cirkus*, 1936), de Grigóri Aleksándrov, escrita pelo mesmo Vassíli Liêbedev-Kumátch. Dada a situação particularmente delicada em que o diretor da GUK se encontrava, o êxito dos filmes que ele então alardeava lhe era indispensável: ao longo do ano de 1937, Chumiátski fora alvo de uma violenta campanha nos bastidores e na imprensa contra sua atuação à frente da indústria cinematográfica, que por sua vez apresentava resultados cada

¹⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.323.

¹⁸ O filme pode ser visto em uma cópia consideravelmente precária, sem legendas, no Youtube: <https://goo.gl/rcwc2T> (Último acesso: 25/07/2016).

¹⁹ Cf. DERIÁBIN, Aleksándr. “‘Kolibiél’naia’ Dzigi Viértova: Zámisil – voploschênie – ekránaia sudbá”. *Kinoviédcheskie zapísiki*, Nº51, 2001, p.35.

²⁰ Ibidem, p.41-42.

vez menos alentadores e enfrentava dificuldades financeiras e técnicas, com grande discrepância entre o número de filmes planejados a cada ano e o número de produções efetivamente concluídas²¹. A consequência final desta campanha seria a prisão de Chumiátski em 8 de janeiro de 1938 (ou seja, pouco mais de dois meses depois do lançamento do filme de Viértov) sob a acusação de ter sabotado a indústria cinematográfica. Ele seria executado cerca de seis meses mais tarde²².

A ausência de uma resenha de *Canção de Ninar* no jornal oficial *Pravda* (que já havia inclusive publicado a letra da canção-tema do filme pouco mais de um mês antes de sua estreia) reforça, para Deriábin, a impressão de que a nova obra de Viértov possivelmente teria desagradado ao próprio Stálin²³. Apesar disso, o filme recebeu uma crítica bastante elogiosa, publicada no dia de sua estréia, no jornal *Vetchiêrniaia Moskvá*²⁴, que destaca o quanto Viértov teria evoluído desde o início de sua carreira. O mais interessante deste texto é uma observação feita sobre aquele que seria justamente o maior sinal da evolução do cineasta: o fato de ele não mais se declarar contrário à produção ficcional como um todo, tendo inclusive inserido “momentos atuados” em seu mais novo trabalho:

Em seu novo filme, *Canção de Ninar*, Viértov continua se mantendo fiel a seu princípio artístico: criar uma obra de arte utilizando, via de regra, apenas documentos cinematográficos. Mas já em *Três Cantos sobre Lênin* nós vimos como o diretor passou a compreender o imenso papel do ator na arte do cinema e, em seu novo filme, sem renunciar a seus princípios artísticos, Viértov também inclui uma série de momentos atuados que reforçam a potência emotiva do material documentário sobre o espectador²⁵.

A percepção de que Viértov teria “evoluído” não é estranha à crítica da época, sendo especialmente recorrente em resenhas de *Três Cantos Sobre Lênin*, mas o elogio à inclusão de momentos *atuados* em seu trabalho é consideravelmente mais inusitada, ainda mais se considerarmos que, em *Canção de Ninar*, é difícil identificar *quais* seriam estes: será que o autor se refere aos planos de mães sorrindo, ou ainda ao plano-refrão de bebês balançando em berços?²⁶ Seja como for, destaco este comentário do texto por ele apontar

²¹ Para mais informações a respeito da atuação de Borís Chumiátski na indústria soviética nos anos 1930, ver TAYLOR, Richard. “Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s” in *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 1994, p.193-216.

²² A respeito do clima político de então, ver também o editorial de fevereiro de 1938 da revista *Iskússvo Kinó* intitulado “O porco fascista foi eliminado” (‘Fachístskaia gádina unitchtôjena’), in CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (org.). *The Film Factory*. Londres e Nova York: Routledge, 1994, p.387-389.

²³ Cf. DERIÁBIN, Aleksánder, op. cit., p.39.

²⁴ RGALI, f.2091, op.1, ed. khr.94, l.56. “Kolibiélnaia”. Resenha de T. Rokotov. *Vetchiêrniaia Moskvá*, 1º de novembro de 1937.

²⁵ Idem.

²⁶ Estes planos, a rigor, dificilmente poderiam ser considerados *mais* “atuados” do que cenas como o “comício dos carros” de *Avante, Soviete!* (1926), a representação de um cabaré na América no início de

para uma tendência à encenação *atuada* que, ainda que relativamente ausente no filme em questão, seria desenvolvida por Viértov nos filmes e projetos seguintes que serão comentados mais adiante.

Uma outra resenha do filme, publicada na edição de dezembro da revista *Iskússtvo Kinó*²⁷, toma como ponto de partida um paralelo feito entre as imagens de berços no novo filme “do mestre Dziga Viértov” e o famoso plano-refrão em *Intolerância* (*Intolerance*, 1919) de D. W. Griffith, uma comparação que permite ao autor justapor não necessariamente os filmes, mas os mundos que eles retratam: “Griffith falava sobre a tola e sanguinária repetição da História; Viértov mostra uma revolução histórica nunca antes vista, uma nova página na história da humanidade”²⁸. Apesar do tom de modo geral favorável ao filme, a estratégia de construção do texto deixa claro que os maiores elogios de Otten se dirigem não à obra de Viértov e Svílova, mas sim à própria União Soviética retratada, enquanto aos realizadores cabe uma série de críticas. Curiosamente, Otten argumenta ainda que algumas das principais qualidades de *Canção de Ninar* – sua composição mais “calma, equilibrada” e o fato de ele ser “o primeiro dos filmes de Viértov que sublinha a essência poética de sua obra”, – teriam surgido por se tratar de um filme feito “por um mestre já renomado que não precisa lutar por sua própria existência”²⁹. Como veremos, a situação de Viértov na indústria cinematográfica não era nada confortável – e *Canção de Ninar* seria, aliás, seu último filme a ser resenhado por *Iskússtvo Kinó*.

No ano seguinte, em 19 de fevereiro de 1938, acontece a estreia do filme-elegia *Sergó Ordjonikídze*, realizado por Viértov em parceria com Iákov Bliôkh, lançado para marcar o aniversário de um ano da morte de Grigóri Konstantínovitch “Sergó” Ordjonikídze, o bolchevique da velha guarda que ocupava o posto de Comissário do Povo para a Indústria Pesada desde 1932. Georgiano como Stálin, figura próxima do líder soviético e desfrutando de grande prestígio, Ordjonikídze morreu na madrugada do dia 18 de fevereiro de 1937 em circunstâncias nebulosas: a versão oficial divulgada foi a de que ele teria sofrido uma parada cardíaca, mas a hipótese de suicídio é defendida por diversos historiadores³⁰. Viértov havia realizado uma edição extraordinária de um cinejornal

A *Sexta Parte do Mundo* (1926) ou ainda a “performance” de Mikhail Kaufman como o “homem com uma câmera” no filme de mesmo título.

²⁷ OTTEN, N. “Krassívi Mir”. *Iskússtvo Kinó*, N°12, 1937, p.36-38.

²⁸ *Ibidem*, p.36.

²⁹ *Ibidem*, p.37-38.

³⁰ Cf. FITZPATRICK, Sheila. *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. Nova York: Oxford University Press, 1999, p.189: “Quando um popular membro

lançada poucos dias depois da morte de Ordjonikídze³¹, e ainda que o lançamento desta outra versão mais longa precisamente no aniversário de um ano da morte do Comissário do Povo seja uma estratégia promocional bastante compreensível, o cineasta se queixa em seus diários da demora de cerca de nove meses para que a produção, pronta desde abril de 1937, chegasse às telas. Um texto sem título escrito algum tempo depois disso ('não antes de 23 de março de 1938'³²), inédito até sua publicação em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, concentra boa parte das frustrações de Viértov quanto ao tratamento dispensado pelos distribuidores e exibidores às suas produções – e ao cinema documentário como um todo:

Outra pergunta: sobre se temos agora as qualidades necessárias para o lançamento de filmes documentários de longa-metragem.

Resposta:

O distribuidor (departamento de promoção) até o momento respondeu negativamente a essa pergunta. Ele se recusa a lançar e exibir filmes documentários regularmente, com exceção dos casos em que isso é indispensável para ele.

O distribuidor considera indispensável a exibição de filmes documentários sobre algum acontecimento excepcional (por exemplo, *A descoberta do Pólo Norte* [Otkrítie Siévernogo poliúsa], *Papánintsi*³³). São dispensáveis todos os demais tipos de filme documentário³⁴.

Filmes como *Canção de Ninar*, como *Sergó Ordjonikídze*, encontram fechadas as portas do mercado exibidor. Esses filmes, apesar de sua alta qualidade, são boicotados³⁵.

Em um rascunho do texto, Viértov descreve de maneira mais detalhada as condições de lançamento de suas duas últimas produções, ressaltando o descaso com sua promoção e a falta de atenção dos exibidores até com o próprio nome do diretor:

1. *Sergó Ordjonikídze*:

do Politburo, Sergo Ordjonikídze, morreu repentinamente no início de fevereiro (por suas próprias mãos, como a maioria dos historiadores considera hoje), a versão oficial foi de que ele teria morrido de “paralisia do coração”. Mas a morte ocorreu apenas algumas semanas depois de um de seus delegados, Iúri Piatakóv, ter sido acusado de traição e sabotagem no segundo dos Processos de Moscou, condenado e executado. [...] Como a NKVD notou em seu relatório sobre a reação popular à morte de Ordjonikídze, ‘uma parte consideravelmente grande dos materiais reflete os comentários de elementos não-soviéticos, filisteus, que ligam a morte do camarada Ordjonikídze às “coisas desagradáveis” e “choques morais” associadas ao julgamento de Piatakóv”. Ver também: MONTEFIORE, Simon. *Stalin: The Court of the Red Tsar*. Nova York: Vintage Books, 2005, capítulo 18: “Sergo: Death of a ‘Perfect Bolshevik’”, p.210-218.

³¹ No fundo de Viértov no RGALI está preservado um documento (f.2091, op.1, ed. khr.62) escrito por Borís Chumiátski, endereçado a Viértov, com a estrutura a ser seguida nessa edição extraordinária. Segundo Aleksánder Deriábin (op. cit., p.38), o filme chegou às telas no dia 23 de fevereiro de 1937, cinco dias após a morte de Ordjonikídze.

³² Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.568.

³³ *Papánintsi* (1938) é um filme dirigido por Iákov Posiêlski e Irina Viênjer sobre a expedição ao Pólo Norte comandada por Ivan Papánin. Por “Otkrítie siévernogo poliúsa” Viértov talvez se refira a um filme sobre outra expedição, realizado também por Iákov Posiêlski, em 1937, intitulado *No Pólo Norte* (*Na Siévernom Poliúse*).

³⁴ Esse comentário de Viértov traz ecos de suas batalhas anteriores por mais espaço para os documentários nas telas soviéticas, como seus artigos da década de 1920 em defesa da “proporção leninista” (ver, por exemplo, a “Carta aos kinocs do Sul”, traduzida aqui nas páginas 317-324 do Volume 2 deste trabalho) ou na polêmica em torno do “documentarismo” (ver Capítulo 2.5 da Parte I, p.99-105).

³⁵ VIÉRTOV, Dziga. “Môjno ili nelziá” (‘É ou não é possível?’), in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.316-317. Texto incluído traduzido no Volume 2 deste trabalho, p.329-335.

- a) Não há cartazes. Não há pôsteres. Não há anúncios prévios. Não há folhetos ou um *libretto*. Nenhum tipo de reclame informativo prévio³⁶. Isso está correto?
- b) Período de exibição: um dia nas salas de terceira categoria.
- c) *Ordjonikídze* e o comunicado da Direção sobre a defesa dos direitos autorais: como se estivesse sendo exibida a versão de curta-metragem.
- d) *Ordjonikídze* do diretor Dzigán³⁷ (na Casa do Cinema [Dom Kinó]).

ISSO ESTÁ CORRETO?

2. *Canção de Ninar*

- a) alguns dias às vésperas de um feriado.
Onde o filme está passando, não se sabe.
Não há cartazes. Os cinemas não foram arrumados. As piores condições possíveis de lançamento
- b) Pasta de dente “Canção de Ninar”.
- c) Teatro “Canção de Ninar” na Púchkinskaia.
- d) Dizem que vão lançar no 8 de março:
um dia de manhã em duas ou três salas de terceira categoria, sem reclamares.
- e) *Canção de Ninar*, da diretora Esfir Chub (cartaz no Metrópol)³⁸

Como Viértov ressalta em outro ponto deste mesmo artigo, estes não foram seus primeiros filmes a enfrentar problemas para estrear: *Três Cantos Sobre Lênin*, um “filme que alcançou fama mundial”³⁹, demorou quase um ano para chegar às telas depois de concluído em 1934, tendo estreado apenas depois de uma longa batalha travada nos bastidores⁴⁰. Por outro lado, o novo momento de reestruturação da indústria cinematográfica após a destituição de Chumiátski – fato que, segundo o cineasta Mikhail Romm, foi recebido com festa por grande parte da comunidade cinematográfica⁴¹ – parecia sugerir a possibilidade de alguma mudança na situação da distribuição e lançamento dos filmes, ainda que Viértov se expresse de maneira consideravelmente mais cética do que já fizera anteriormente em outros “pontos de virada institucional”:

³⁶ Em *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 1. Dramaturguítscheskie Ópiti*, p.497, no entanto, há uma informação a respeito da publicação da letra da canção-tema do filme, escrita por Vassíli Liêbedev-Kumátch, no jornal *Rabótchaia Mosvká* em 14 de fevereiro de 1938, alguns dias antes de sua estreia. Trata-se, muito provavelmente, de uma pequena ação publicitária para familiarizar o potencial público com a música do futuro lançamento. Infelizmente, nada é dito no volume a respeito de eventuais outras informações sobre o filme (como data de estreia, locais de exibição, etc.) que talvez tenham sido incluídas no jornal.

³⁷ Efim Dzigán (1898-1981) foi um cineasta soviético. Seu filme mais conhecido, *Nós, de Kronstadt* (‘Mí iz Kronchtáda’) foi lançado em 1936.

³⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.437-438.

³⁹ Ibidem, p.317.

⁴⁰ O filme foi terminado em janeiro de 1934, com estreia programada para a cerimônia no Teatro Bolchói em homenagem aos dez anos da morte de Lênin, em 21 de janeiro. A exibição, no entanto, não ocorreu. *Três Cantos Sobre Lênin* só entraria em cartaz em 1º de novembro (Ver: HICKS, Jeremy, op. cit., p.91). Este é o único de seus filmes anteriores que Viértov menciona em seu artigo, mas poderíamos lembrar que a maioria de seus longas-metragens realizados nos anos 1920 também enfrentou demoras e dificuldades para entrar em cartaz.

⁴¹ “Bem, é verdade, quando Chumiátski foi preso, Moscou fez uma grande festa. Realmente não gostavam dele, muitos não gostavam dele. No Metrópol, [Borís] Bárnet bebeu até cair. Todos estavam alegres. Diziam que pior não poderia ser, com certeza iria melhorar.” (ROMM, Mikhail. *Kak v kinó. Dúbl-2. Úsmie rasskázi*. Níjni Nôvgorod: DEKOM, 2014, p.122).

Quarta pergunta:

É possível obrigar o distribuidor a lançar filmes documentários regularmente?

Resposta:

A experiência da luta pelo lançamento de *Três Cantos Sobre Lênin*, filme que alcançou fama mundial, mostra como, já depois de concluído o filme, o trabalho de produção apenas para conseguir levá-lo às telas exigiu um ano de esforços sobre-humanos.

[...]

A trajetória de *Três Cantos Sobre Lênin*, desde a cova na qual ele havia sido enterrado até seu reconhecimento como o melhor filme da época, não pode ser descrita nem em um artigo, nem em uma intervenção pública. Ela é um romance de alguns volumes.

Tenho eu forças para repetir essa batalha de modo a conseguir um lançamento normal para *Canção de Ninar* e *Sergó Ordjonikídze*?

É possível conseguir isso. Mas agora que os inimigos do povo foram liquidados, quem deveria fazer isso é a nova diretoria da cinematografia⁴².

No entanto, apesar do apelo de Viértov ao novo presidente da GUK, Semiôn Dukélski⁴³, o relançamento em “condições normais” de *Canção de Ninar* e *Sergó Ordjonikídze* não aconteceu. Durante o primeiro semestre de 1938, além de trabalhar a pedido do estúdio Soiuzkinokhrônika em novas versões de *Sergó Ordjonikídze* e de *Três Cantos Sobre Lênin*⁴⁴, Viértov se dedicou à elaboração do roteiro de seu projeto seguinte, intitulado *Quando você parte para a guerra (Kogdá ti poidiôch voievát)*⁴⁵, cuja primeira versão foi entregue ao estúdio em agosto⁴⁶. Pouco antes, em junho, Viértov percorreu sobre o filme em uma curta entrevista dada ao jornal *Kurôrtnaia Gaziêta*, de Sôtchi, onde o cineasta aproveitava as férias para escrever o roteiro:

O tema são as jovens trabalhadoras-de-choque da defesa. As jovens e mulheres que sabem atirar e sabem rapidamente prestar os primeiros-socorros. A jovem que veste a máscara de gás

⁴² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.317. Por “inimigos do povo”, Viértov se refere à antiga diretoria, encabeçada por Chumiátski.

⁴³ RGALI, f.2091, op. 2, ed. khr.426. Carta de Viértov a Semiôn Semiônovitch Dukélski, 4/2/1938. A carta foi publicada por Aleksánder Deriábin na revista *Kinoviédtscheskie Zapíski*, Nº51, 2001, p.62-63. Dukélski substituiu Borís Chumiátski no cargo mais importante do recém-reestruturado Comitê Cinematográfico, mas permaneceu apenas um ano e meio no posto (de janeiro de 1938 a junho de 1939). Assim como seu antecessor e seu sucessor Ivan Bolchakóv (que permaneceria no cargo de 1939 até a morte de Stálin, em 1953), Dukélski não tinha ligação nenhuma com o universo cinematográfico antes de ser apontado para a cabeça do Comitê.

⁴⁴ Cf. RGALI, f.2091, op.2., ed. khr. 427, l.1. Carta de Viértov a Iákov Bliôkh, então diretor do Estúdio de Moscou do Soiuzkinokhrônika, datada de 27/4/1938. Nela, o cineasta enumera os trabalhos realizados nos últimos meses para se justificar diante da crítica de Bliôkh de que estaria se mostrando pouco produtivo. Viértov afirma que o critério utilizado no estúdio para medir a produtividade de um diretor – o número de partes (rolos de filme) entregues – seria adequado ao trabalho em simples atualidades, mas não poderia ser utilizado para medir a quantidade de esforços dispendidos para a elaboração de obras complexas como *Sergó Ordjonikídze*, *Canção de Ninar* ou ainda a nova versão de *Três Cantos Sobre Lênin*: “O fato é que o Soiuzkinokhrônika possui experiência na área de lançamento de atualidades e filmes sobre eventos determinados (‘1º de maio’, ‘Parada de fisiculturistas’ e outros), e ainda não possui experiência na área de lançamento de filmes artísticos feitos com material documental. No entanto, filmes artístico-documentários – e, particularmente, filmes documentários poéticos –, são filmes de caráter e qualidade completamente distintas, e consomem uma quantidade de trabalho incomparavelmente maior”.

⁴⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia, Tom 1*, p.251-264.

⁴⁶ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr. 427, l.3.

num átimo, que treina seu corpo, fortalece seu ânimo. A mulher que sabe galopar, que salta de para-quedas, que se sente igualmente bem seja esquiando ou em uma motocicleta, em um avião ou em um caiaque. As atiradoras de Vorochílov⁴⁷, a cavalaria de Vorochílov, a mulher preparada para a defesa sanitária e antiaérea, a enfermeira. O trabalho na defesa militar e a atividade artística amadora das filhas e esposas, combatentes e comandantes. A mulher que, no momento decisivo, substitui o marido, o irmão, o filho, e não perde a concentração diante da face do inimigo, em condição alguma⁴⁸.

Assim como diferentes versões dos projetos de *Três Cantos Sobre Lênin* e *Canção de Ninar*⁴⁹, o roteiro de *Quando você parte para a guerra* também consiste em um longo poema, uma “segunda canção do ciclo de canções cinematográficas dedicadas pelo autor à mulher soviética”⁵⁰, sendo “como que a continuação dos trabalhos de organização de exemplos da cultura popular iniciados por *Três Cantos Sobre Lênin* e *Canção de Ninar*”⁵¹. Trata-se de um “filme-poema-canção” sobre mulheres prontas a defender seu país a qualquer custo, apresentando ao lado das combatentes soviéticas (combatentes tanto na vida cotidiana quanto em possível futuro front de guerra) também mulheres chinesas (enfrentando forças japonesas) e espanholas (então em plena guerra civil):

[...] Brilhavam as estrelas cor de rubi do Krêmlin

E seu olhar passou alarmado
pelos mapas da Espanha e da China,
pelas cidades e aldeias em ruínas,
pelas ruas
cobertas de cadáveres de crianças e mulheres.
Seu olhar passou alarmado pelos países
em que mulheres trabalhadoras,
lado a lado com os homens,
lutaram heroicamente
contra os fascistas canibais,
defendendo o direito à vida
de toda a humanidade civilizada.

“Da experiência de todos os movimentos libertadores,
– diz Lênin – notou-se
que o êxito da revolução depende do quanto
tomam parte nela as mulheres”.

“Melhor ser viúva de um herói,
do que mulher de um covarde,”
“melhor morrer em pé
do que viver de joelhos”, –
diz a comunista espanhola Dolores Ibarruri

“Melhor ser morta no front
do que permanecer uma escrava”,

⁴⁷ O título de distinção de “atirador de Vorochílov” (‘Vorochílovski strelók’) foi criado em 1932.

⁴⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.319.

⁴⁹ O roteiro de *Canção de ninar* foi discutido brevemente no Capítulo 2.3 da Parte I deste trabalho (ver p.83-88).

⁵⁰ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.262.

⁵¹ Idem.

diz uma jovem garota chinesa.

Brilham as estrelas cor de rubi do Krêmlin.

As estrelas cor de rubi da sexta parte do mundo⁵². [...]

A forma poética elaborada por Viértov foi elogiada pelo chefe do departamento de roteiros do estúdio, que fez apenas algumas críticas pontuais a determinadas passagens⁵³; a Diretoria Principal de Produção de Filmes Artístico-Documentários e Atualidades Cinematográficas (*Glávnoe Upravliênie po proizvodstvu khudôjestvennikh-dokumentálnikh filmov i kinokhrôniki*), porém, considerou que “a forma poética de exposição, particular a seu autor Dziga Viértov, dificulta a análise do roteiro, não permite que se tenha uma ideia geral do material visual do futuro filme, dos meios cinematográficos concretos com os quais será desenvolvido o conteúdo ideológico do filme”⁵⁴. Apesar disso, a diretoria afirmou também que “a peculiaridade dos métodos criativos do camarada Viértov e suas particularidades como roteirista foram levadas em consideração”, e que “a trajetória artística do camarada Viértov [...] nos assegura de que é possível realizar um valoroso filme artístico-documentário sobre as patriotas soviéticas com base no poema apresentado por ele”⁵⁵, sendo necessário apenas que o cineasta apresentasse um plano que lhes permitisse visualizar o filme de forma mais concreta. É interessante notar que a própria resolução da Diretoria já trazia uma divisão do roteiro em seqüências, feita provavelmente para indicar ao cineasta o caminho a ser seguido dali em diante, de modo a facilitar a análise do trabalho a ser realizado.

De um ponto de vista prático, não surpreende que a Diretoria tenha exigido um plano mais detalhado e concreto para que a produção do filme fosse autorizada (como, afinal, era de praxe, inclusive para projetos anteriores de Viértov apresentados em algum momento na forma de um poema), mas é também inegável que há ainda alguma boa vontade da parte do estúdio inclusive ao reconhecer e levar em consideração “a peculiaridade dos métodos criativos do camarada Viértov”, que incluía sua forma particular de roteirização. O mais curioso deste método de trabalho de Viértov, porém, é que, se ao longo dos anos vinte ele fora frequentemente acusado de trabalhar (e de

⁵² Ibidem, p.254. As combatentes espanholas já haviam sido incluídas também na última parte de *Canção de Ninar* em uma seqüência que justapõe um bebê – cujos intertítulos indicam que se chamaria Dolores, em homenagem a Ibárruri, “La Pasionaria” – a planos extraídos de atualidades filmadas na Espanha. Algumas dessas imagens da Guerra Civil Espanhola acabaram sendo inseridas também na última parte da versão reeditada de *Três Cantos Sobre Lênin*, produzida por Viértov em 1938.

⁵³ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.427, ll.4-5.

⁵⁴ Ibidem, l.19.

⁵⁵ Ibidem, l.22.

defender que outros trabalhassem) *sem um roteiro* – acusação que ele rebatia afirmando que trabalhar sem um “roteiro literário” seria muito diferente de trabalhar sem um *plano preliminar de filmagens* –, aqui o cineasta apresenta um texto considerado literário *demais*, de limitada aplicação prática.

Em sua introdução a *Iz Nasliêdia. Tom 1*, que reúne os roteiros e projetos escritos por Viértov, Aleksándr Deriábin escreve sobre a importância especial que esses escritos adquiriram para o trabalho prático do cineasta a partir dos anos 1930:

Uma vez que na década de 1920 ele [Viértov] pôde realizar livremente seus projetos com o auxílio da “cine-escrita”, os roteiros não desempenhavam, para ele, nenhum papel central. Eles serviam apenas como ponto de partida para o processo criativo.

Nos anos 1930, quando a situação mudou radicalmente, Viértov forçosamente passou a tratar o roteiro como uma etapa mais elevada da criação – com todas as consequências decorrentes disto. E, se considerarmos que a maioria de seus projetos deste período não foi realizada, torna-se compreensível que eles sejam uma parte não menos essencial de sua herança criativa do que aqueles filmes que lhe foi possível fazer. Além disso, sem que se conheça esta “parte submersa do iceberg”, é impossível construir uma imagem total do desenvolvimento criativo de Viértov.⁵⁶

Como vimos na primeira parte deste trabalho, em um outro artigo sobre a relação entre as diferentes versões do roteiro de *Canção de Ninar* e o filme tal como foi realizado, Deriábin discute a pouca viabilidade prática de algumas das passagens elaboradas por Viértov no mais longo tratamento escrito para o filme, intitulado *Canções sobre a jovem mulher* (‘Piêśni o diêvuchke’)⁵⁷, especialmente no que diz respeito às seqüências que deveriam retratar a vida das mulheres nos países capitalistas: muitas das cenas descritas, como momentos do trabalho de prostitutas, seriam, em primeiro lugar, impossíveis “de se filmar de maneira documentária e, em segundo lugar, mesmo que fossem filmadas, seria impossível incluí-las no filme”⁵⁸ (isto, é, claro, se considerarmos o contexto de produção do filme, na União Soviética da metade dos anos 1930): “Suicídio. / Redução do número de mulheres casadas. / Infanticídio. / Insanidades. / Delírio. / Preces. / Projéteis. / Reclames luminosos. / Caminhadas desengonçadas, / quadris rebolando, / um busto que dança, / uma voz meio embriagada, / – preces, projéteis – / as estrelas da *Paramount*, / a cine-rainha das prostitutas / MAY WEST”⁵⁹. Ainda que, segundo Deriábin, a diretoria do

⁵⁶ DERIÁBIN, Aleksándr. “Vvedênie v dramátúrguiú egó jízni” (‘Introdução à dramaturgia de sua vida’) in *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.18-19.

⁵⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.180-220.

⁵⁸ DERIÁBIN, Aleksándr. “ ‘Kolibiélinaia’ Dzigi Viértova: Zámisil – voploschênie – ekránniaia sudbá”. *Kinoviédtscheskie zapíski*, Nº51, 2001, p.35.

⁵⁹ Ibidem, p.35-36. Mais adiante neste capítulo comentaremos a devoção de Viértov ao tema da conquista de direitos e liberdades pelas mulheres na União Soviética. Nesse sentido, não deixa de ser curioso notar como mesmo “bem intencionado”, buscando expor a violência sexual cotidiada a que estariam submetidas diariamente as mulheres do mundo capitalista, o cineasta não consegue escapar de

estúdio Mejrabpomfilm tenha tido uma postura relativamente liberal diante do roteiro⁶⁰, não surpreende que esta e demais seqüências sobre a vida dos países capitalistas tenham acabado excluídas da versão final do projeto.

Em comparação com *Canções sobre a jovem mulher* e demais variações de *Canção de Ninar*, o roteiro de *Quando você parte para a guerra* parece um exemplo consideravelmente mais simples (e bem menos, digamos, ‘agressivo’) de aplicação do mesmo método de construção dramatúrgica a partir da colagem de versos do próprio Viértov com fragmentos de notícias de jornais e de canções populares. Apesar das ressalvas do estúdio, as situações descritas ao longo do poema parecem ser de realização bastante mais palpável do que as descritas em *Canções...*, e é possível inclusive supor que Viértov estivesse trabalhando pensando em reutilizar em certos momentos alguns planos já incluídos em *Canção de ninar*, como nas seqüências de desfiles de jovens fisiculturistas na Praça Vermelha. A aviação, tema cada vez mais popular no país e recorrente na cinematografia soviética deste período (e que já havia inclusive aparecido em *Canção de Ninar*), surge aqui na forma da imagem-refrão da piloto Polina Osipiênko: “[...] Do Mar Negro / ao Branco, / servindo de exemplo a outras mulheres, / ela voa, / Polina, / corajosa capitã / da aeronave.”⁶¹ Polina e mais duas aviadoras mencionadas apenas de passagem no roteiro, Marina Raskôva e Valentina Grizodúbova, acabariam se tornando as protagonistas dos filmes seguintes de Viértov, projetos frutos de circunstâncias que acabaram suspendendo, a princípio apenas temporariamente, a produção de *Quando você parte para a guerra*. Este último, apesar da simpatia inicial do estúdio e do início efetivo dos trabalhos (como a autorização para a elaboração de cronogramas, orçamentos, roteiro de direção, etc.⁶²), acabaria não sendo realizado, provavelmente também em decorrência do destino dado ao longa-metragem que Viértov dedicaria às aviadoras.

Em 24 de setembro de 1938, Polina Osipiênko, Marina Raskôva e Valentina Grizodúbova partiram a bordo do avião *Rôdina* (‘Pátria’) com o objetivo de estabelecer um novo recorde de tempo de voo feminino sem paradas, realizando o percurso “Moscou – Extremo Oriente”. Uma vez que Polina deveria desempenhar um papel importante em *Quando você parte para a guerra*, dez dias antes da partida, em 14 de setembro⁶³, Viértov

certo tom moralista em determinadas passagens desse roteiro. Curioso notar, ainda, que a sexualidade parece totalmente ausente de seu discurso sobre as mulheres soviéticas.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.255.

⁶² Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.427, l.10.

⁶³ O roteiro do filme havia sido finalmente aprovado na véspera, dia 13 de setembro. Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.427, l.10.

e Svílova enviaram ao estúdio um pedido de autorização para a filmagem de um vôo da “aviadora P.”, que “em alguns dias [...] vai partir para uma viagem notável, indispensável para nós. Não se trata, claro, de uma filmagem convencional (esta deve ser produzida pelo departamento de periódicos), mas de uma filmagem especial que corresponde aos objetivos de nosso filme”⁶⁴. Aparentemente devido a atrasos diversos da equipe que deveria ficar responsável por organizar a filmagem, os cineastas não puderam registrar nem os preparativos nem a partida das aviadoras⁶⁵, o que representaria, a princípio, uma perda para o filme ou ao menos um atraso: seria preciso esperar algum voo seguinte de Osipiênko para filmar a seqüência. No entanto, talvez para azar da diretoria do estúdio e relativa sorte do cineasta, o voo de Osipiênko, Raskôva e Grizodúbova acabou ganhando uma imprevista relevância nacional nos dias que se seguiram à partida: durante o percurso, quando já haviam batido o recorde mundial mas ainda voavam em direção ao último destino, as três aviadoras perderam a comunicação com o centro de controle, tiveram de fazer uma perigosa aterrissagem de emergência em uma área pantanosa e precisaram sobreviver por dez dias perdidas na taiga até serem localizadas equipes de busca. Uma extensa cobertura da imprensa oficial garantiu que o resgate das aviadoras se tornasse um fato de importância nacional, e ao longo de todo o trajeto de trem de volta a Moscou as aviadoras foram recebidas com grande festa nas cidades pelas quais passaram, fazendo pronunciamentos sobre sua proeza e agradecendo efusivamente às autoridades pelo auxílio prestado no resgate. Ao chegarem em Moscou, elas ainda desfilariam em carro aberto diante de uma multidão concentrada no centro da cidade e seriam recebidas por Stálin e Vorochílov em um jantar no Krêmlin, sendo depois condecoradas com o título de “heroínas da União Soviética”.

Precisamente no dia em que as aviadoras foram localizadas, a diretoria de documentários e atualidades propôs a Viértov que realizasse um filme sobre o resgate e os futuros acontecimentos envolvendo Osipiênko, Raskôva e Grizodúbova. O cineasta aceitou a oferta, expondo em uma carta as condições necessárias para o trabalho, incluindo sua viagem imediata ao local do resgate. Diante das novas circunstâncias, Viértov afirma ainda que a produção de *Quando você parte para a guerra* seria temporariamente interrompida. Alguns dias depois, o cineasta enviou também uma carta à diretoria do estúdio de atualidades afirmando que, independentemente do futuro de seu filme então suspenso, ele e Svílova se comprometeriam com a realização do longa-metragem sobre o

⁶⁴ Ibidem, l.11.

⁶⁵ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.428, l.5.

voo e resgate das aviadoras e com a preparação de edições extraordinárias de cinejornais sobre o acontecimento. Ele, porém, não perde a chance de dizer, à sua maneira, que “eu avisei”:

Como está claro no roteiro e em nosso requerimento de 14 de setembro deste ano, o voo das heroínas-aviadoras de uma ponta a outra do nosso país é o coração de nosso filho. Elas são também as protagonistas do filme. É por isso que nós encaramos o fracasso (não eventual, uma vez que nós advertimos diariamente a base de produção sobre a possibilidade de fracasso devido à indiferença e inércia) da filmagem dos preparativos para o voo feminino, o fracasso da filmagem do voo preparatório e da própria partida como um golpe no coração de nosso filho, de nosso filme ainda não nascido.

Nosso filho se mostrou vivo. As dúvidas da Diretoria Central foram dissipadas pela própria vida. A vida confirmou integralmente a justeza de nosso projeto e da previsão dos autores. A vida obrigou que essa mesma base de produção e que esse mesmo camarada Bessmiértni passassem de um posicionamento: “nós não vamos filmar o voo, se vocês quiserem, filmem vocês” a um posicionamento: “Camarada Vichniévski [diretor de produção do estúdio de atualidades], será que nós podemos pagar 40 mil por um avião para que eu e o cinegrafista possamos partir imediatamente para filmar as participantes do vôo?”

É nisto que consiste a diferença entre a predição artística e o pânico apressado, entre a clareza de objetivo e a correria atabalhoada, quando já ressoou o trovão⁶⁶.

Entre outubro e dezembro de 1938, Viértov e Svílova de fato realizaram não apenas duas versões de um cinejornal dedicado à recepção às aviadoras em Moscou, intitulados *Glória às heroínas soviéticas* (*Sláva soviétskim gueroíniam*, 1938)⁶⁷ e *O retorno das heroínas aviadoras a Moscou* (*Vozvrashchênie gueroítcheskikh liôtchits v Moskvú*, 1938, cinejornal feito para exportação) como também o longa-metragem *Três Heroínas* (*Tri gueroíni*), dividindo em pé de igualdade o crédito pela direção. O volume *Iz Nasliêdia. Tom I*⁶⁸ inclui um roteiro de direção do longa que corresponde, de modo geral, à estrutura final do filme, faltando apenas algumas seqüências de seus últimos minutos; a falta de alguma versão “poética” mais elaborada do roteiro se deve, muito provavelmente, à velocidade do trabalho: em comparação com os dois anos passados desde os primeiros esboços que podem ser ligados a *Canção de Ninar* e o lançamento do filme, *Três Heroínas* foi inteiramente realizado em cerca de três meses.

Sendo este um dos menos conhecidos filmes de Viértov e também uma obra com muitos elementos (tanto de um ponto de vista dramático quanto de direção cinematográfica) que se desdobrariam posteriormente em muitos dos projetos seguintes propostos pelo cineasta, pode ser importante nos determos nela e analisarmos algumas de suas especificidades.

⁶⁶ Ibidem. Carta de Viértov a Vichniévski de 6 de outubro de 1938.

⁶⁷ O roteiro de direção do filme está incluído em *Iz Nasliêdia. Tom I*, p.242-243.

⁶⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom I*, p.244-250.

O fato de o vôo de Osipiênko, Raskôva e Grizodúbova não ter sido filmado pela equipe de Viértov fez com que o ponto de partida de *Três Heroínas* possuísse uma particularidade importante para a compreensão das estratégias utilizadas pelo cineasta para construir a obra: nenhum de seus filmes realizados até então tinha como ponto central um evento histórico único, irrepetível, *não registrado por uma câmera cinematográfica*. Em *Três Cantos Sobre Lênin*, por exemplo, em parte buscando maneiras de compensar a relativa pequena quantidade de planos existentes de Lênin em vida, Viértov chegou à forma tripartite e poética de metaforização da figura do líder soviético em canções sobre sua influência e legado por toda a URSS, valendo-se, em maior ou menor medida, de documentos produzidos *sobre* Lênin – as canções populares do Leste, os prédios e fábricas que levam seu nome e assim por diante. Seu tema central, portanto, era algo como uma “imagem total” de Lênin, e não um único evento concreto do qual ele tenha participado. *Três Heroínas*, por sua vez, não tem como ponto de partida uma temática ampla como “cantos sobre Lênin”, “canções de ninar”, “um homem com uma câmera” ou até mesmo “a sexta parte do mundo”, mas sim um acontecimento pontual que, em grande parte, não foi filmado: o vôo de Osipiênko, Grizodúbova e Raskôva, seu acidente, os dez dias que passaram perdidas na taiga e seu resgate. Disto – ou, antes, da escolha de centrar a primeira parte do filme nesta aventura não-registrada⁶⁹ – resulta o fato de Viértov utilizar *reencenações* como nunca antes havia feito.

Tomadas em alguma medida *encenadas* – isto é, preparadas especificamente para a câmera – estão presentes em todos os filmes anteriores de Viértov, mas elas integram seqüências que não existem para *substituir* ou ilustrar algum evento já acontecido que, idealmente, teria sido registrado; elas servem, antes, à dramaturgia própria de cada obra. E é isto que diferencia *Três Heroínas* dos filmes anteriores de Viértov: sua primeira metade é, de fato, uma *reconstituição* de como teria sido a rotina na estação de rádio que monitorava o progresso do avião *Rôdina* durante a viagem, mostrando os esforços dos profissionais para reestabelecer o contato perdido com as aviadoras e as buscas para encontrá-las. Para isso, Viértov filma uma série de cenas em que os responsáveis pelo contato via rádio (segundo o cineasta, os próprios profissionais que acompanharam o vôo,

⁶⁹ Em uma nota escrita pelo cineasta no dia seguinte à partida das aviadoras (RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.428, l.2ob), ele afirma que o voo preparatório teria sido filmado por uma equipe de outro estúdio. Nada é dito sobre a filmagem da decolagem no dia 24 de setembro por outras equipes, mas não é impossível que o evento tenha sido registrado. De todo modo, mesmo que a partida tenha sido filmada, a viagem em si e o período em que as aviadoras ficaram perdidas, evidentemente, não foram captados.

interpretando a si próprios⁷⁰) observam a decolagem, o avanço do avião pela rota estabelecida, as mensagens enviadas por código morse por Raskôva e assim por diante. A encenação, porém, vai além do escritório: foram feitas também tomadas aéreas que representariam o próprio vôo das heroínas e também as buscas pelo local do acidente empreendidas por outros aviões. Dentre estes planos, os mais curiosos são aqueles em que avião *Rôdina* é representado por uma tosca maquete de madeira ou papel, quase imóvel, que é sobreposta à imagem do céu cada vez mais encoberto⁷¹.

Mas se a estratégia de reconstituição abre espaço, por um lado, para o avião em miniatura e para as interpretações sofríveis dos operadores de rádio, em uma *mise-en-scène* algo constrangida, ela também permite que Viértov documente os diferentes meios tecnológicos de comunicação então existentes sendo postos em funcionamento em uma situação crítica, naquela que parece ter sido uma de suas principais motivações para encenar o processo de busca pelas aviadoras: a dramaticidade da procura, ausente nas falas declamadas pelos operadores de rádio, surge sobretudo em uma trilha sonora que cria interessantes momentos de tensão ao intercalar o som grave das turbinas dos aviões em busca pelo local do acidente com o intermitente som agudo das mensagens em código morse sendo enviadas e, depois, com o som das máquinas em operação ao receberem a mensagem de que o avião teria sido encontrado. O dinamismo da operação é também reforçado pelo uso recorrente de mapas animados que indicam a rota do avião, seu desaparecimento e os diferentes grupos de busca acionados para encontrá-lo.

A falta de material filmado durante o vôo das três heroínas é compensada na segunda metade do filme por uma abundância de tomadas do trajeto de volta a Moscou, tanto no interior dos vagões do trem que levou as aviadoras à capital – em planos em que Osipiênko, Raskôva e Grizodúbova aparecem conversando com diversos companheiros de viagem – quanto nas diferentes paradas feitas ao longo do trajeto. Talvez o mais surpreendente destes materiais seja o fato de os vários discursos feitos pelas aviadoras nas cidades terem sido registrados em som direto (assim como sua recepção final em Moscou), com uma qualidade de registro que indica o quanto a tecnologia de gravação

⁷⁰ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.428, l.10. Carta de Viértov a Vichniévski em 25 de dezembro de 1938: “Os boatos de que alguns momentos do trabalho da equipe do vôo foram inventados pelo autor não correspondem à realidade. Todas as filmagens da equipe foram realizadas no local dos acontecimentos. Alguns momentos em particular que não foram registrados foram reconstituídos ali mesmo, assim como acontece todos os dias em qualquer filmagem de atualidades”.

⁷¹ Um manuscrito de Viértov preservado no Österreichische Filmmuseum (que pode ser acessado online, em baixa resolução, neste link: <http://goo.gl/LAAu6z>) traz uma lista de filmagens adicionais a serem realizadas. Dentre os itens, há uma série de planos de um avião real a ser filmado decolando em um hangar, mas também cerca de seis planos de uma maquete navegando pelo céu.

sonora evoluíra desde os tempos de *Entusiasmo*, realizado em 1930⁷². De fato, se não há aqui a mesma experimentação radical no uso de ruídos e nas relações não-naturalísticas entre imagem e som que marcam o primeiro filme sonoro de Viértov (apesar da complexidade sonora das seqüências de busca pelo avião), *Três Heroínas* é seu longa-metragem com a maior quantidade de tomadas com som sincrônico, o que o diferencia da grande maioria dos documentários soviéticos de então – ainda que, como sugere Jeremy Hicks, o mérito deste uso talvez deva ser relativizado diante da grande quantidade de seqüências encenadas⁷³. A rigidez de muitas seqüências de *Três Heroínas* se torna especialmente evidente quando comparamos, por exemplo, o depoimento espontâneo da operária Maria Biélik em *Três Cantos Sobre Lênin* com as declarações dadas por Valentina Grizodúbova que abrem e encerram o filme: enquadrada em um plano próximo, ela articula lentamente as palavras, possivelmente para assegurar ao máximo sua compreensão, declamando um texto extraído de uma dedicatória sua publicada no jornal *Pravda* no dia do vôo, sem espaço algum para os coloquialismos e repetições de Biélik.

A seqüência em som direto que Viértov mais prezava em seu novo filme, porém, era outra: trata-se do momento em que as famílias das aviadoras finalmente conseguem contatá-las pela primeira vez desde o acidente, pelo telefone. No início da seqüência, vemos Grizodúbova com o fone na orelha; depois, em um contraplano tomado do outro lado da linha, a mãe da aviadora indica o aparelho ao pequeno neto, que tenta falar com a mãe. Mais adiante, a “pequena Tânia [filha de Marina Raskôva] pede mais uma vez o telefone: ela precisa ainda transmitir à mãe o convite feito pelas crianças de sua escola. As crianças querem muito que Marina Raskôva visite sua escola assim que retornar. Raskôva promete ir”⁷⁴. Neste plano da filha de Raskôva, é possível notar que, ao falar com a mãe (cuja voz, do outro lado da linha, nós também escutamos), Tânia traz nas mãos um pedaço de papel para o qual olha de tempos em tempos; logo em seguida, sua avó também

⁷² Em um dos momentos mais pitorescos destes discursos, Marina Raskôva ataca violentamente os Estados Unidos da América ao sugerir que, caso fosse cidadã soviética, a famosa aviadora americana Amelia Earhart (1897-1937) – que desapareceu enquanto sobrevoava o Oceano Pacífico – provavelmente teria sido encontrada graças aos incansáveis esforços das equipes de resgate da URSS. Na América, por outro lado, “as pessoas não são amadas”, e Earhart teria sido considerada valiosa apenas enquanto podia bater novos recordes.

⁷³ HICKS, Jeremy, op. cit., p.118: “*Três Heroínas* não contém comentários em *voice over* em nenhum momento, e utiliza largamente o som sincrônico [às filmagens]. [...] No entanto, o mérito deste uso de som sincrônico deve ser relativizado diante do fato de este ser um filme que contém uma quantidade considerável de encenações – de fato, ele parece seguir um roteiro, e longas partes parecem ter sido reconstruídas em estúdio. [...] Em suma, este é um filme que continua a ideia de um filme-canção e demonstra mais uma vez o comprometimento de Viértov com o som sincrônico como parte do cinema documentário, mas emprega estúdio, diálogos escritos e encenações de maneira muito mais ampla do que qualquer filme anterior de Viértov.”

⁷⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.248.

desdobrará uma pequena folha antes de começar a falar com a filha. A decupagem da cena e a presença deste papel poderiam levantar dúvidas quanto à “veracidade documental” dos diálogos mostrados (seria o papel alguma espécie de roteiro?), mas são justamente essas conversas pelo telefone que Viértov indica como sendo comparáveis “em termos de sinceridade, veracidade e de força emotiva [...] apenas à concreiteira do filme *Três Cantos Sobre Lênin* ou à paraquedista de nosso filme *Canção de Ninar*”⁷⁵. Considerando que o cineasta de fato mobilizou equipes de filmagem para acompanhar o retorno das aviadoras, não é impossível que a conversa de fato tenha sido captada nos dois lados da linha telefônica.

Uma das últimas cenas do filme mostra Raskôva finalmente cumprindo a promessa feita aos colegas de escola de sua filha: a aviadora conta para um auditório cheio de jovens que foi recebida por Stálin e Vorochílov para um jantar no Krêmlin, durante o qual ambos teriam se mostrado muito curiosos, “perguntando sobre absolutamente tudo” a respeito da aventura na taiga. Eles teriam sido também muito atenciosos com Tânia, que também esteve presente, pois ambos “adoram crianças” – declaração que estimula o coro de estudantes a exclamar “Viva o camarada Stálin!”. Produzido no auge do terror stalinista, o filme de Viértov mostra o ditador apenas em alguns poucos planos extraídos de cinejornais (em quantidade muito menor do que em *Canção de Ninar*), mas ele surge como figura constante nos discursos de todas as personagens, sendo a força-motriz por trás dos feitos heróicos das aviadoras. E é significativo que, ao final, precisemos confiar nas palavras de Raskôva para saber como se deu a recepção no Krêmlin: se em *Canção de Ninar* Stálin aparecia “surpreendentemente humano”⁷⁶, sorridente, aberto, cumprimentando multidões de mulheres e recebendo abraços, em *Três Heroínas* ele surge acessível apenas para aqueles capazes de grandes feitos patrióticos – os heróis e heroínas da União Soviética – que se encarregam depois de transmitir suas impressões sobre seus poucos gloriosos instantes de contato com o líder do país.

Apesar de ter sido bem recebido pelo estúdio, *Três Heroínas* não agradou a Dukélski, presidente do Comitê de Assuntos Cinematográficos, que o assistiu no final de dezembro de 1938. Segundo uma carta escrita por Viértov à diretoria do estúdio⁷⁷, teria ocorrido uma falha na reprodução sonora durante a sessão em que Dukélski esteve presente, o que teria feito com que todo o som do filme soasse extremamente abafado, incompreensível

⁷⁵ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.428, l.14. Carta de Viértov a Semion Dukélski, 4 de janeiro de 1939.

⁷⁶ A esse respeito, ver os comentários de Rochál sobre Stálin em *Canção de Ninar* mencionados no Capítulo 2.3 da Parte I deste trabalho, p.80-85.

⁷⁷ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.428, l.10. Carta de Viértov a Vichniévski, 25 de dezembro de 1938.

até para aqueles que já o haviam assistido. O cineasta diz que, se isso comprovaria que o filme seria “organicamente sonoro” (e não apenas um filme mudo com uma banda sonora ‘adicionada’), decidir o futuro de sua obra com base nesta única sessão seria injusto com todo o trabalho realizado.

Alguns dias mais tarde, Viértov e Svílova enviaram uma longa carta a Dukélski⁷⁸ em defesa do filme, expondo as principais particularidades que o fariam necessário e valioso para a cinematografia soviética. Assim como Deriábin afirma que os roteiros adquiriram uma importância diferente para Viértov ao longo dos anos 1930, de modo que seu estudo – ao lado dos projetos não-realizados – é essencial para a compreensão da “parte submersa” da obra do cineasta, o mesmo poderia ser dito sobre esta e outras cartas (que em sua maioria permanecem, infelizmente, inéditas) enviadas por Viértov às autoridades, que documentam os argumentos utilizados por ele para defender esteticamente suas obras. Com cada vez menos espaço nas telas para seus filmes – *Canção de Ninar* ficou apenas cinco dias em cartaz e *Três Heroínas*, apesar de todos os esforços, acabou nem mesmo sendo lançado -, a participação de Viértov na imprensa também diminuiu drasticamente. Com isso, textos que em outros tempos poderiam integrar o debate público sobre seu trabalho, como ocorrera com frequência ao longo dos anos 1920⁷⁹ (e ainda na primeira metade da década de 1930), acabaram ficando restritos ou aos escritos pessoais do cineasta ou aos documentos elaborados por ele em meio às lutas internas com as instâncias estatais. Assim, as discussões abertas sobre os resultados de sua atividade cinematográfica se tornam, cada vez mais, questionamentos fechados sobre suas cartas de intenções⁸⁰.

Nesta carta para Dukélski, os cineastas destacam, em primeiro lugar, a organicidade da relação entre e imagem e som, o que poderia ser verificado, justamente, através da projeção do filme em condições “normais ou anormais (abafadas)”, como teria ocorrido na

⁷⁸ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.428, ll.12-14. Carta de Viértov e Svílova a Semiôn Dukélski em 4 de janeiro de 1939.

⁷⁹ Em sua introdução a *Iz Nasliêdia. Tom 2*, Dária Krujkôva diz o seguinte a respeito da participação de Viértov na imprensa durante a década de 1920: “Naturalmente, Viértov teve de se defender – e como! – também nos anos vinte, mas eram polêmicas, debates [...] A beleza dessas batalhas verbais consiste no fato de que elas aconteciam de igual para igual. Cada lado tinha a possibilidade de se pronunciar em público, Viértov inclusive: praticamente todos os seus artigos da década de 1920 foram publicados – e essas publicações, somadas, são em maior número do que em todo o resto de sua vida.” (KRUJKÔVA, Dária. “Tchitáia Viértova” in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.4). Com o endurecimento da repressão stalinista, estes debates abertos “de igual para igual” deixam de existir: as opiniões dissonantes expostas publicamente passam a carregar o risco de serem convertidas em consequências nefastas para o enunciator.

⁸⁰ Imagino que as trocas de cartas com as autoridades dos estúdios e das diretorias centrais da cinematografia soviética ao longo dos anos estivessem entre os materiais a serem incluídos no terceiro volume da série *Iz Nasliêdia*, “Cartas. Diários” (‘Písma. Dnevnikí’), cuja possível futura existência, como vimos, continua incerta.

sessão na presença de Dukélski; em segundo lugar, “o fato de o filme mostrar não apenas um mero acontecimento – um novo recorde mundial de distância sendo estabelecido –, mas o condicionar à preocupação de Stálin com as pessoas, ao trabalho da equipe de voo, da Comissão Diretora, do Comissariado do Povo das Comunicações e a todos os outros tipos de auxílio durante o voo e nos momentos difíceis (as buscas) é a segunda particularidade deste filme, que não se trata de um filme sobre um evento”⁸¹; em terceiro lugar, Viértov e Svílova destacam o uso do som direto, que os teria permitido “passar da filmagem de discursos de oradores à filmagem de pessoas agindo e falando em diferentes circunstâncias, nos aproximar enormemente da resolução da questão da filmagem do homem vivo em circunstâncias profissionais e domésticas”⁸².

Viértov, aliás, mencionaria brevemente o destino de *Três Heroínas* em seu artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”, escrito em 1940, precisamente em um parágrafo⁸³ que foi excluído na primeira publicação do texto na revista *Iskústvo Kinó* e em sua republicação em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Neste trecho, o cineasta diz não saber ao certo o motivo da interdição do filme: sem mencionar a sessão em que a obra teria sido exibida com o som abafado, Viértov afirma que a ausência de um narrador teria desagradado Dukélski: “[...] *Três Heroínas*, que por algum motivo incompreensível não foi lançado (o presidente do Comitê Cinematográfico, Dukélski, preferia a narração às filmagens em som direto, e *Três Heroínas*, com 50% de som direto, contrariava essa orientação)”⁸⁴.

No mesmo texto já citado anteriormente em que Viértov pondera se por acaso teria forças para uma “batalha” em prol do relançamento de *Canção de Ninar* e *Sergó Ordjonikídze*, o cineasta já fazia também um comentário a respeito das produções que acabavam esquecidas nas prateleiras, sem ter passado ainda pela experiência de *Três Heroínas*:

Terceira pergunta:

É correto fazer filmes documentários, gastar energias, tempo e dinheiro nisto, se já é sabido que eles permanecerão nos manuscritos e não serão lançados?

Resposta:

Me parece que nós não temos o direito de fazer filmes apenas para si mesmos. De se ocupar da “arte pela arte”. Esbanjar dinheiro do governo e gastar à toa a energia criativa dos autores.

É preciso fazer apenas aqueles filmes que forem ser lançados e apenas tantos filmes quanto forem ser lançados⁸⁵.

⁸¹ Ibidem, l.13.

⁸² Idem.

⁸³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.325.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Ibidem, p.317.

Em uma entrada de diário de 28 de março de 1939⁸⁶, Viértov comenta que *Três Heroínas* fora visto por algumas pessoas que teriam expressado sua “admiração pelo filme e indignação pela demora em seu lançamento. Reclamam de Viértov por ele não lutar, não reclamar, não ir tirar satisfações nas instâncias superiores”⁸⁷. O cineasta, como que dando prosseguimento ao raciocínio iniciado no texto de 1938, se pergunta, então, o que seria melhor: “vencer na batalha, gastando sua reserva de energias e temporariamente ficando fora de combate, ou começar um novo trabalho, conquistar um novo trabalho e mais uma vez criar – sem a certeza, é verdade, de que também o novo trabalho não será destruído com um simples movimento de mãos?...”⁸⁸

Ainda que Viértov tenha conseguido realizar alguns poucos projetos depois de 1938, o número de filmes que permaneceram apenas “nos manuscritos” seguiu aumentando até o final de sua vida. Como já vimos, alguns desses projetos não-realizados foram publicados em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e em alguns periódicos, mas a grande maioria permaneceu inédita, incluindo tanto textos escritos entre 1939 e a invasão da URSS pela Alemanha em junho de 1941 quanto projetos elaborados já depois do final deste ano, quando Viértov parte para a capital do Cazaquistão, Alma-Atá (atual Almáti), juntando-se aos profissionais evacuados para lá no inverno desse ano para proteger a indústria cinematográfica do avanço das tropas alemãs sobre o território soviético⁸⁹. As entradas de diário publicadas em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* são bastante ricas em informações sobre a atividade do cineasta nos anos anteriores à guerra e também durante sua estadia em Alma-

⁸⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.221.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem. Em outra entrada de diário, escrita pouco depois, Viértov diz: “É preciso ter nervos de aço e saúde de ferro. Só assim seria possível repetir uma batalha como aquela por *Três Cantos*. Mas já para *Canção de Ninar*, eu não tive forças. A história toda com o filme *Ordjonikídze*, com as modificações intermináveis, foi ainda mais exaustiva. Em *Três Heroínas*, deram um fim. E tudo por causa de algumas formalidades quaisquer e preconceitos burocráticos.” (VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.222)

⁸⁹ “É no início do inverno de 1941, quando o exército alemão já estava verdadeiramente às portas de Moscou, que o governo soviético ordena a evacuação dos estúdios de cinema. Isso foi efetuado com urgência e confusão. *Lenfilm* e *Mosfilm*, reunidos em um único estúdio, são transferidos para Alma-Atá e instalados nos prédios do palácio da cultura e do principal cinema da cidade. A maioria dos realizadores dos dois estúdios mais célebres do país são igualmente enviados à capital do Cazaquistão: Ermler, Eisenstein, Kôzinstev, L. Trauberg, G. e V. Vassíliev, G. V. Aleksándrov, Pudóvkin, Píriev, Ráizman, Rochál, Dzigan e Barnet [...] Até o meio de dezembro de 1941, 300 pessoas já haviam chegado a Alma-Atá e outras 200 eram esperadas”. LAURENT, Natacha. *L’Oeil du Kremlin: Cinema et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Éditions Privat, 2000, p.104. Outros estúdios foram espalhados pelas demais repúblicas: a produção de Odessa foi evacuada para Tachkent, no Uzbequistão; o estúdios de filmes infantis Soiuzdetfilm foi para Stalinabad (atual Duchambé, capital do Tajiquistão) e os estúdios de Kíev foram transferidos para Achkhabad, no Turcomenistão. É interessante notar a ausência do nome de Viértov nesta lista que Laurent elabora com as personalidades do “primeiro escalão” evacuadas para Alma-Atá e demais localidades.

Atá, inclusive com menções a alguns destes projetos que não foram realizados. Essas menções, no entanto, não substituem o acesso direto a esses materiais, que por sua vez foram incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, permitindo um estudo mais aprofundado de idéias para filmes que são por vezes mencionadas apenas de passagem por Viértov em seus diários. Além disso, o contato direto com estes materiais nos permite analisar como se modificou a escrita dramatúrgica do cineasta de acordo com as circunstâncias em que ele se encontrava – ou melhor, de acordo com os obstáculos que lhe era necessário contornar.

O ano de 1939 é exemplar desta “parte submersa do iceberg” da obra de Viértov: com exceção de algumas edições do cinejornal *SSSR na ekráne (URSS na tela)*, o cineasta não realizou nenhum filme, mas, em compensação, as propostas enviadas aos estúdios se acumulam, e em *Iz Nasliêdia. Tom 1* há nada menos que treze projetos escritos neste ano, sendo que em um deles há referência a pelo menos mais três propostas que teriam sido apresentadas (e que, aparentemente, não foram preservadas). Este é também um ano de deslocamentos institucionais para Viértov, em parte ligados a um processo mais longo e complexo de reformulação da própria indústria cinematográfica: em junho de 1936, o estúdio Mejrabpomfilm, que havia produzido filmes como *Tempestade Sobre a Ásia* – no original, “O descendente de Gengis-Khan” (*Potômok Tchinguiskhána*, 1928, dir. Vsiévolod Pudóvkin) – *Arrabalde (Okráina*, 1933, dir. Borís Bárnét), *O Grande Consolador (Velíki Utechítel*, 1933, dir. Liév Kulechóv) e *Três Cantos Sobre Lênin*, de Viértov, foi dissolvido⁹⁰. Viértov e Svílova, então trabalhando no estúdio em *Canção de Ninar*, se viram automaticamente transferidos – assim como todo o corpo de funcionários – para o Soiuzdetfilm, o novo estúdio criado a partir das instalações do Mejrabpomfilm, cujo foco seria a produção infanto-juvenil. Cerca de dois meses após essa mudança,

⁹⁰ O estúdio havia sido criado em 1924, ainda com o nome de Mejrabpom-Rús, como uma sociedade de economia mista entre o antigo e renomado estúdio privado Rús (existente desde antes da Revolução de Outubro) e a Internationale Arbeiter-Hilfe (em russo, *Mejdunarôdni Rabôtchi Komitiét Pômoschi Golodáiuschim Rossíi*, ou *Mejrabpom*), um braço da Internacional Comunista criado inicialmente para fornecer ajuda à população faminta na Rússia. Muitos dos principais cineastas do país, como Iákov Protazánov, Liév Kulechóv, Vsiévolod Pudóvkin, Borís Bárnét e o próprio Viértov tiveram filmes produzidos pelo estúdio. No início dos anos 1930, o estúdio produziu ainda importantes experimentos técnicos no campo do cinema sonoro e colorido, em produções de Nikolai Ekk como *O caminho para a vida* (*Putiôvka v jýzn*, 1931) e *Soloviêi-Solovúchka* (1936), ambos de Nikolai Ekk. Conforme Iekaterina Khokhóva: “No final dos anos 1920, o estúdio era frequentemente alvo de críticas da direção do Partido e do estado, que viam o nível ideológico de sua produção como insuficiente. Em 1928, o capital privado é definitivamente eliminado e o nome é modificado para Mejrabpomfilm. A partir de 1930, o estúdio se concentra em filmes que tratam da vida e da luta do proletariado internacional, filmes pacifistas e anti-fascistas, documentários e filmes de agitação sobre a construção do socialismo na URSS [...] Em 1935, o Internationale Arbeiter-Hilfe encerra suas atividades. A liquidação do Mejrabpomfilm vem a seguir, em junho de 1936. (KHOKHLÔVA, Iekaterina. “Mejrabpom-Rus – Mejrabpomfilm” in *Gels et Dégels: Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Organizado por Bernard Eisenschitz. Paris, Milão: Centre Pompidou; Mazzotta, 2002, p.96-98.

porém, os cineastas conseguiram passar a integrar a equipe do estúdio de documentários e atualidades, Soiuzkinokhrônika⁹¹, onde prosseguiram com os trabalhos de *Canção de Ninar* e realizaram os demais filmes discutidos até agora neste capítulo.

Já desde pelo menos o segundo semestre de 1936, Viértov buscava convencer as autoridades a lhe permitir organizar um “laboratório criativo” que correspondesse a seus métodos específicos de trabalho, assegurando também a integridade de seus filmes e dos materiais neles utilizados, que ficariam disponíveis em uma filmoteca. Diversas propostas e esquemas foram elaborados⁹² e enviados a diferentes autoridades entre 1936 e 1939; aqui, em uma nota anexada ao roteiro de *Quando você parte para a guerra*, escrito em 1938, o cineasta reforça seu pedido à diretoria do estúdio Soiuzkinokhrônika e deixa clara sua sensação de deslocamento, que o laboratório viria para eliminar:

Preciso reconhecer que, pessoalmente, como autor-diretor de *Três Cantos Sobre Lênin* e de muitos outros filmes poéticos, a forma poética de exposição é a mais próxima e compreensível para mim. Ela me é mais clara, me anima mais e me inspira. Minha situação, sendo o único autor-diretor de filmes poéticos, é excepcionalmente complicada. Nem o Mosfilm, nem o Detfilm, nem o Soiuzkinokhrônika se ocupam deste tipo de filme ou estão adequados à sua produção. Eu sempre considerei que a única maneira de sair desta situação seria a organização de um pequeno laboratório criativo sob minha direção. [...] Isso resolverá de uma vez por todas as minhas insuperáveis dificuldades e me dará a possibilidade de mostrar a quantidade e a qualidade do trabalho criativo de que sou capaz, caso meu trabalho seja organizado corretamente⁹³.

Num momento de censura cada vez mais severa e de uma concentração cada vez maior do poder de decisão sobre os rumos da cinematografia soviética nas mãos de algumas poucas figuras do Comitê Cinematográfico (encabeçado inicialmente por Semiôn Dukélski, depois por Ivan Bolchakóv) e da Direção de Propaganda e Agitação do Comitê Central do Partido Comunista (a qual a indústria cinematográfica estava então submetida), numa atmosfera em que os estúdios lutavam para conquistar alguma mínima autonomia decisória, a proposta de Viértov dificilmente encontraria espaço para ser concretizada. Uma das últimas tentativas do cineasta aconteceu no final de janeiro de 1939, quando ele apelou diretamente a Dukélski (de quem então dependia, ainda, o futuro de *Três Heroínas*) em uma carta pedindo que “se o senhor quiser ver o florescimento de meu trabalho, então me permita elaborar e apresentar o projeto deste pequeno laboratório que, diferentemente

⁹¹ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, l.43. Comunicado assinado por Viértov e Svílova endereçado ao estúdio Kino-Khrônika, em 9 de outubro de 1936.

⁹² Em *Statf. Dnevnikí. Zámisli*, escritos de Viértov sobre a organização do laboratório foram divididos entre as seções de artigos e de diários: “Ob organizátsi tvórtcheskoi laboratóri”, p.145-150, e entradas de diários nas páginas 205-210. Em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, esses materiais foram publicados como “Ob organizátsi tvórtcheskoi laboratóri. Predlojênie ávtora-rejissiôra D. Viértova”, p.304-310, “14 oktiabrái 1936 g. Skhiêma laboratóri”, p.310-311, e nas notas aos textos nas páginas 564-567.

⁹³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.264.

de outros laboratórios, conta com o sucesso de cem por cento de seus experimentos”⁹⁴. A contra-proposta de Dukélski veio na forma da sugestão para que Viértov fosse transferido para ainda outro estúdio, o Mostekhfilm (Estúdio de Filmes Técnicos de Moscou), responsável pela produção dos chamados “filmes de popularização científica” (‘naúchno-populiárnie fílmí’), para onde o cineasta foi realocado em 25 de março de 1939⁹⁵.

O descontentamento de Viértov com o novo local de trabalho, porém, não demorou a aparecer, e já nos meses de abril⁹⁶ e maio⁹⁷ ele escreve à diretoria responsável pelo estúdio reclamando das condições de sua transferência. O cineasta afirma que esta decisão teria sido tomada com base em uma resolução que determinaria que o estúdio Soiuzkinokhrônika faria apenas periódicos e que o estúdio Mostekhfilm ficaria responsável por filmes documentários, motivo pelo qual seriam transferidos “os trabalhadores mais qualificados”⁹⁸. No entanto, ele já se mostra cético quanto aos verdadeiros motivos e possíveis efeitos dessa transferência:

[...] De maneira alguma é possível permitir que minha transferência para o Mostekhfilm (honrosa, no discurso) leve, na realidade, a meu desarmamento de meios técnicos, organizacionais e informacionais, que me deixe severamente isolado de bases de material de arquivo, de som, de equipamentos especiais e etc., de bases informacionais,

que me leve a ficar isolado de meu grupo de trabalho, que leve à destruição de minhas reservas criativas etc., ou seja, a uma situação análoga à de uma pessoa de mãos e pés atados que, não obstante, tenta caminhar⁹⁹.

Neste momento, o que mais preocupava Viértov era o futuro de um ambicioso projeto que ele já havia apresentado, ao lado de *Quando você parte para a guerra*, ao estúdio Soiuzkinokhrônika: um filme dedicado a Stálin, descrito como “não um ensaio biográfico, mas precisamente um cine-retrato conceitual, ou seja, uma obra documentária artística de um novo tipo”¹⁰⁰. Segundo o cineasta, seu antigo estúdio estaria tentando reter seu projeto e passá-lo para outro diretor, sendo que, em sua opinião, “o filme *STÁLIN* deveria ter sido transferido junto comigo, ou não faria sentido me transferir”¹⁰¹. É

⁹⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, l.61. Carta de Viértov a Semiôn Dukélski, 28 de janeiro de 1939.

⁹⁵ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.220.

⁹⁶ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.431, l.1. Carta de Viértov a Agafôn (não consegui identificar seu nome e patronímico), então chefe da *Glávnoe Upravlênie Naúchno-Tekhnícheskikh Filmov* (Diretoria Central de Filmes Técnico-Científicos), 21 de abril de 1939.

⁹⁷ Ibidem, l.8. Carta de Viértov a Agafôn, 8 de maio de 1939.

⁹⁸ Ibidem, l.1.

⁹⁹ Ibidem, l.8.

¹⁰⁰ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.266. O projeto, intitulado *Portriêt Vojdiá (Retrato do Líder)*, foi anexado a um documento referente à proposta *Jênschina i oborôna straní (Mulheres e a defesa do país)*, uma primeira versão de *Quando você parte para a guerra*. Viértov aparentemente não chegou nem mesmo a desenvolver alguma versão inicial do roteiro do filme, tendo escrito apenas esta e outras versões de requerimentos preliminares ao estúdio.

¹⁰¹ Ibidem, l.1.

compreensível que Viértov buscasse talvez “reconquistar seu lugar ao sol” através de um retrato da mais importante figura política do país, e talvez lhe parecesse ainda que justamente ele, Viértov, autor da grande elegia documentária a Lênin, seria a escolha lógica para tal tarefa. Não seria impossível ainda que o cineasta encarasse o projeto como uma forma de compensar o fato de ter recusado, pouco menos de dois anos antes, no final de 1936, a proposta de participar da realização do filme sobre o VIII Congresso Extraordinário dos Sovietes, em que Stálin fez um importante pronunciamento sobre a nova constituição do país e sobre a guerra civil na Espanha. À época, Viértov escreveu a Borís Chumiátski¹⁰² dizendo que, nas condições dadas¹⁰³, ele não poderia se ocupar do filme e que, na realidade, estaria concentrado demais com a realização de *Canção de Ninar*, o que para Liév Rochál pode inclusive ter contribuído para “plantar as primeiras sementes de alerta na alma de alguns superiores: por acaso alguém recusa uma proposta dessas? Por acaso alguém a troca por algumas mulheres quaisquer?”¹⁰⁴

Ainda que Stálin esteja presente tanto em *Três Heroínas* quanto em *Canção de Ninar*, seu papel nestes filmes de fato não é o de protagonista, mas antes de figura inserida dentro da constelação de elementos que circundam o tema principal de cada uma das obras: no caso de *Três Heroínas*, as próprias aviadoras e a atenção dedicada a elas pelas diferentes instâncias do Estado soviético (incluindo o próprio Stálin); em *Canção de Ninar*, ele aparece como a personificação do Estado promotor da felicidade e liberdade feminina. Rochál sugere, aliás, que a inclusão de Stálin e da Guerra Civil Espanhola em *Canção de Ninar* também poderia ser, em parte, um reflexo da recusa de Viértov em participar do filme sobre o Congresso Extraordinário: ao invés de fazer vários filmes, o cineasta teria, antes, incluído “ [...] tudo em um único. E não apenas incluiu. Ele fundiu a ‘linha stalinista’ (assim como as cenas espanholas), e o fez com a virtuosidade plástica, musical e de montagem que lhe é particular, com o tema principal do filme. Ou, melhor dizendo,

¹⁰² A carta de Viértov a Chumiátski foi publicada por Aleksánder Deriábin em *Kinoviédcheskie Zapíski*, N°51, 2001, p.54-56.

¹⁰³ Em uma nota à carta (*Kinoviédcheskie Zapíski*, N°51, 2001, p.56, nota 2), Deriábin afirma que a proposta de L. S. Fiéldman, diretor do *Soiuzkinokhrônika*, teria sido de apenas incluir o nome de Viértov nos créditos do filme que estava então sendo feito sobre o evento por G. V. Aleksándrov, S. N. Gúrov e S. D. Búbrik. No texto, Viértov deixa claro que teria aceitado participar do filme caso o convite tivesse sido feito ainda no momento de planejamento da filmagem (p.55). Em uma carta posterior (p.56-58), porém, Viértov diz que, caso Chumiátski o tivesse chamado e explicado exatamente o que lhe seria exigido, ele não teria perdido “a grande honra de participar de um trabalho tão honroso” (p.57).

¹⁰⁴ ROCHÁL, Liév. “Viértov i Stálin”. *Iskússtvo Kinó*, 1994, N°1, p.108. De fato, na carta de Viértov mencionada na nota acima, o cineasta deixa clara a irritação que sua recusa causou no diretor do estúdio *Soiuzkinokhrônika*.

ele a *subordinou* ao tema principal – o tema da felicidade [...] ¹⁰⁵”. Em relação a *Três Heroínas*, poderíamos argumentar ainda que as inúmeras menções a Stálin nos discursos ao longo do filme nada mais são, afinal, do que um reflexo da realidade soviética retratada, então no auge do “culto à personalidade” do ditador: estranho seria se as aviadoras heroínas, filmadas quase sempre em eventos oficiais diante de grandes plateias, não expressassem sua efusiva gratidão ao líder.

Aleksandr Deriábin avalia que “Stálin, apesar do mais verdadeiro desejo de Viértov, nunca ocuparia no mundo vertoviano o espaço que fora reservado, para sempre, a Lênin” ¹⁰⁶, e Rochál comenta também que, se as relativamente frequentes menções a Lênin nos diários de Viértov “são sempre tingidas de sentimentos pessoais, o nome de Stálin quase não é mencionado ao longo dos anos 1930. E, quando é mencionado, isto é feito fora de quaisquer tons emotivos” ¹⁰⁷. Este projeto de “uma obra documentária artística de um novo tipo” sobre Stálin poderia ser visto, então, como o momento mais evidente deste “verdadeiro desejo de Viértov”, surgindo talvez para compensar o fato de o ditador não ocupar um lugar verdadeiramente central em seus últimos filmes ¹⁰⁸. A esperança do cineasta de realizar seu “Retrato do Líder”, porém, é ingênua: dificilmente algum estúdio se arriscaria a autorizar um filme sobre o “melhor amigo dos povos” nos moldes propostos por um cineasta que vinha de duas experiências relativamente mal-sucedidas e que, como Rochál sugere, provavelmente já era visto como alguém que não entregava exatamente aquilo que havia sido prometido ¹⁰⁹. O risco, obviamente, seria imenso: caso o próprio Iôsis Vissariônovitch não gostasse do resultado, a culpa não recairia apenas sobre o diretor, mas muito provavelmente também sobre os responsáveis por autorizar a produção.

¹⁰⁵ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.110.

¹⁰⁶ DERIÁBIN, Aleksandr. “Vvediênie v dramátúrguiu egó jízni” in *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.25. Rochál (Op. cit., p.110) comenta também que se as relativamente frequentes menções a Lênin nos diários de Viértov “são sempre tingidas de sentimentos pessoais, o nome de Stálin quase não é mencionado ao longo dos anos 1930. E, quando é mencionado, isto é feito fora de quaisquer tons emotivos. Até a anotação, até hoje não publicada, sobre uma proposta aparentemente surgida no estúdio de comissionar a ele, Viértov, um filme em homenagem aos sessenta anos (1939) do líder é de caráter apenas profissional”. O filme a que Rochál se refere é o mesmo que estamos discutindo aqui, que Viértov de fato pretendia lançar a tempo do aniversário de sessenta anos de Stálin (Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.443). Diz Viértov: “Estão enrolando com a proposta que eu e Svílova fizemos, mais de uma vez, de fazer um filme sobre o camarada Stálin. Nós não conseguimos conquistar o direito de começar o trabalho. Os filmes *As mulheres na defesa* e *Stálin* poderiam ser exibidos tanto no aniversário de sessenta anos do camarada Stálin quanto nas comemorações de vinte anos da cinematografia soviética.” (idem)

¹⁰⁷ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.110.

¹⁰⁸ Apesar deste “verdadeiro desejo de Viértov” que Deriábin aponta, é também verdade que, diferentemente de outros projetos e temáticas, a proposta de um filme sobre Stálin não seria recuperada pelo cineasta ao longo dos anos seguintes – com exceção do projeto *Dômik v Góri*, comentado logo a seguir neste texto, escrito ainda em 1939.

¹⁰⁹ ROCHÁL, Liév. “Viértov i Stálin”. Iskússtvo Kinó, 1994, Nº1, p.111.

No entanto, Viértov realmente se envolveu na realização de dois filmes sobre Stálin, ainda que sejam obras muito diferentes daquele que lhe interessaria fazer. Em um documento elaborado pelo cineasta em 1947 intitulado “Cartão de visitas do artista” (‘Tvórtcheskaia Kártochka’), a única menção de Viértov a seu período no Mostekhfilm diz respeito a seu “trabalho no roteiro de *Pelos lugares de Stálin* [*Pó stálinским mestám*] (em colaboração com o camarada Vladímirski e outros autores – 1939)”¹¹⁰, uma colaboração, porém, pela qual o cineasta não foi nem mesmo creditado no filme terminado. Em cartas enviadas à diretoria do Mostekhfilm pouco após sua chegada, fica claro que havia dois projetos paralelos no estúdio: de um lado, o próprio filme sobre Stálin proposto por Viértov e, de outro, *Pelos lugares de Stálin*, provavelmente então já em desenvolvimento antes de sua transferência. Viértov avalia que o ideal seria juntar as duas ideias em apenas um único filme, e ele aparentemente teria sido convidado a dirigi-lo, mas acabou recuando provavelmente por não estar de acordo com a proposta do estúdio¹¹¹. O filme tal como foi realizado realmente pouco tem a ver com o “documentário de um novo tipo” que Viértov pretendia fazer, sendo antes uma biografia de Stálin que acompanha sua vida e atividade política desde sua infância até a vitória da Revolução de Outubro, baseando-se em fotografias, documentos, pinturas e materiais filmados nos locais percorridos pelo futuro líder do país¹¹².

O grau de envolvimento de Viértov no outro filme sobre Stálin também é difícil de se precisar: neste mesmo ano de 1939, alguns meses mais tarde, já no estúdio Soiuzdetfilm (falaremos a respeito dessa transferência mais adiante), Viértov apresentou uma curta proposta de apenas uma linha: “*Uma casinha em Góri* [*Dômik v Góri*], onde nasceu o camarada Stálin, é um ensaio poético”¹¹³. Um curto filme de apenas um rolo, que mostra o museu-casa de Stálin em sua cidade natal e a peregrinação de turistas de toda a URSS para visitá-lo, *Uma casinha...* de fato foi produzido, mas não por Viértov e nem no estúdio em

¹¹⁰ VIÉRTOV, Dziga. “Künstlerische Visitenkarte/Artistic Calling Card” in TODE, Thomas; WURM, Barbara (org.). *Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Viena: SYNEMA, 2006, p.157.

¹¹¹ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.431, l.6: “Eu conseguiria ou não fazer um filme a partir do tema ‘Pelos lugares de Stálin?’ Conseguiria. Mas não a partir de qualquer roteiro. E não a partir de qualquer plano. Como qualquer artista honesto, eu posso ser útil apenas na esfera que amo e conheço bem. Apenas no determinado plano artístico que me é organicamente particular. Se for colocado em um lugar que corresponda à minha natureza artística, eu obviamente poderei superar quaisquer dificuldades”. Carta de Viértov à Diretoria Principal de Filmes Técnico-Científicos.

¹¹² Viértov menciona brevemente seu trabalho no roteiro deste filme também em um texto preparado em 1946 para uma fala pública sobre sua carreira, incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 2*: “Também não está claro se estavam corretos os redatores que concordaram em aprovar o roteiro de *Pelos lugares de Stálin* sob a condição da “exclusão do roteiro de todos os momentos emotivos”. Como se isso pudesse destruir seu caráter educativo!” (VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.448).

¹¹³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.285.

que ele então trabalhava: ele foi realizado por Elizaviêta Svílova, que então começava cada vez mais a trabalhar de maneira independente, em uma coprodução entre o setor de atualidades do estúdio de Tbilíssi e o estúdio Soiuzkinokhrônika¹¹⁴. Para Deriábin, é possível que o próprio Viértov tenha participado de alguma maneira e, talvez, tido a iniciativa de passar a responsabilidade pela realização à esposa, por ter “começado a entender que não o permitiriam fazer um filme sobre Stálin que não fosse lugar-comum”¹¹⁵. De fato, diferentemente do que acontece com outras temáticas recorrentes, o cineasta não voltaria a apresentar propostas de retratos do ditador nos anos seguintes¹¹⁶.

Paralelamente ao projeto sobre Stálin, em abril de 1939 Viértov apresentou à diretoria do Mostekhfilm um projeto modificado de seu filme sobre mulheres soviéticas: ao invés de um único “filme-poema” nos moldes de *Quando você parte para a guerra*, Viértov propõe uma *Galeria de mulheres soviéticas*¹¹⁷, uma série de retratos que, tendo cada um alguma figura de destaque como protagonista, formariam um mosaico da situação feminina na URSS.

A figura central do primeiro filme seria a mesma Marina Raskôva que fora uma das três protagonistas de *Três Heroínas*, mas desta vez ela deveria exceder seu papel de piloto, aparecendo também como mãe de uma filha pequena, como uma amiga fiel, uma amante da música e das crianças. Com suas “múltiplas qualidades”, ela seria não apenas a própria Marina Raskôva, mas “a imagem da mulher soviética que encontrou ‘a chave para a felicidade feminina, para nossa livre liberdade...’¹¹⁸ como resultado da Grande Revolução

¹¹⁴ Alguns dos planos que aparecem na curta-metragem ressurgem também em *Pelos lugares de Stálin*, lançado no ano seguinte.

¹¹⁵ DERIÁBIN, Aleksádr, op. cit., p.25.

¹¹⁶ É interessante notar, ainda, que em 1939 foi lançado uma pequena coletânea de artigos, organizada por N. Markóvin, intitulada *Óbraz Liênina i Stálin v kinó* (‘Imagens de Lênin e Stálin no cinema’. Moscou: Goskinoizdat, 1939). O foco principal dos artigos é a representação dos dois líderes soviéticos em trabalhos ficcionais; assim, há textos de diretores - como Serguei Iutkiévitch, Mikhail Tchiauxeli e Mikhail Romm - que fizeram filmes históricos em que ambos aparecem representados, e também um artigo de Maksím Chtráukh, um dos principais intérpretes de Lênin no cinema. Sobre registros de Lênin e Stálin em cinejornais, há dois artigos: “Vladímir Ilítch na ekráne” (‘Vladímir Ilítch na tela’), de P. Tikhonrávov e V. Leibov, e “Továrisch Stálin na ekráne” (‘O camarada Stálin na tela’), de P. Tikhonrávov. Curiosamente, ambos se atêm às memórias de cinegrafistas que os registraram em diferentes momentos, fornecendo informações sobre as circunstâncias de cada filmagem. Surpreende, porém, a falta de informações sobre a reutilização desses planos em filmes documentários, de Viértov ou de outros diretores. Assim, não há menções à “imagem de Lênin” na *Kino-Pravda Leninista* (*Liêninskaia Kino-Pravda*), de 1925, em *O Grande Caminho* (*Velíki Pút*, dir. Esfir Chub, 1927) ou em *Três Cantos Sobre Lênin* (1934). Da mesma forma, nada é dito sobre Stálin em *Canção de ninar*, por exemplo.

¹¹⁷ Ver: VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom I*, p.267-269.

¹¹⁸ Cf. VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.499, trata-se de uma citação do poema “Komú na Rúsi jít khorochó” (‘Para quem, na Rúss, viver é bom’) de N. A. Niekrásov.

de Outubro.”¹¹⁹ Não à toa, Viértov sugere que seria possível tanto fazer o filme como um retrato “de Marina Raskôva, uma das heroínas soviéticas, com seu nome, patronímico e sobrenome” ou como um filme menos individualizado, “um retrato de uma patriota da pátria socialista, como um substantivo comum, em que Marina Raskôva seria como que a protagonista”¹²⁰. Juntamente com este primeiro retrato, Viértov propõe ainda um filme sobre a situação das mulheres camponesas, partindo de um artigo escrito por Maksím Górkí¹²¹.

A ideia de uma série de filmes sobre mulheres acompanharia o cineasta até 1944, quando ele deixa de enviar novas propostas aos estúdios. De fato, os dois últimos roteiros incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 1* são retratos de figuras femininas: *Pequena Ánia* (‘Málenkaia Ánia’) – que, como vimos na primeira parte deste trabalho, foi publicado pela primeira vez na revista *Iskússtvo Kinó* em 1957, na edição da “reabilitação” de Viértov, e tomado como exemplo de um projeto “à frente de seu tempo” – e *Aleksandra Liúskova*, projeto sobre uma premiada criadora de porcos detentora do recorde mundial de produtividade na criação dos animais¹²². O roteiro *Pequena Ánia*, aliás, foi apresentado em 1944 em conjunto com o requerimento *Galeria de Cine-Retratos* como parte integrante de um ciclo de filmes intitulado “Filmes sobre a mulher”¹²³, em um claro prolongamento e retomada dos projetos escritos por Viértov não apenas em 1939, mas até mesmo antes disso: afinal, tanto *Três Heroínas* quanto *Canção de Ninar* e *Três Cantos Sobre Lênin* são, cada um a sua maneira, filmes “sobre a mulher”.

Deriábin utiliza dois termos interessantes para esboçar uma divisão entre duas “fases” na obra de Viértov, sendo que o ponto de transição seria *Três Cantos Sobre Lênin*: este filme assinalaria a passagem entre uma primeira etapa que teria sido dedicada à criação da imagem de um “Adão sintético” – o “homem perfeito do futuro comunista”, ou o “novo homem, libertado de seu peso e de sua maneira desajeitada”, mencionado já no manifesto “Nós”, publicado em 1922 – e o início de uma segunda etapa centrada em uma “Eva sintética”. O “Adão sintético” apareceria, por exemplo, na figura poética do “senhor do país dos soviets” criada em *A Sexta Parte do Mundo* (1926), e também nos operários e camponeses de *O décimo primeiro ano* (1928) ou no “homem com uma câmera” do filme homônimo de 1929. Mas a todos estes faltaria, segundo Deriábin, “aquela origem sagrada,

¹¹⁹ Ibidem, p.268.

¹²⁰ Ibidem, p.269.

¹²¹ “Kolkhóznitsi sielá Kandíbina” (‘As mulheres do *kolkhoz* da aldeia de Kandíbin’) in VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.270-272.

¹²² Ibidem, p.459-474.

¹²³ Ibidem, p.509.

religiosa, que corresponderia às pretensões sócio-utópicas de Viértov”¹²⁴ e que encontraria sua encarnação ideal apenas na figura do próprio Lênin em *Três Cantos Sobre Lênin*:

Três Cantos Sobre Lênin conclui a primeira etapa do desenvolvimento criativo de Viértov – antes de mais nada, porque, neste filme, o “Adão sintético” finalmente foi concretizado. Sem mais esperanças de construí-lo a partir de pessoas do presente ou do futuro [como fizera em *A Sexta Parte do Mundo*, por exemplo], Viértov se voltou para o passado. Sendo um verdadeiro adepto da “nova religiosidade comunista”, ele não podia imaginar um homem mais perfeito do que Lênin, *que já fora criado*, e no final das contas simplesmente o “revive”, abandonando as tentativas de *criar* um novo “Adão sintético”.¹²⁵

Ao mesmo tempo, a temática das transformações na vida das mulheres sob o regime soviético já ganha considerável destaque neste mesmo filme, especialmente em sua primeira parte, dedicada às mulheres do Leste. A partir de então, Viértov diversifica seus projetos e se aprofunda cada vez mais neste tema “constantemente enriquecido por novas matizes de sentido e reverberações – desde as utópicas até as profundamente pessoais, íntimas”¹²⁶, frequentemente identificando o “eu-lírico” de seus projetos com figuras femininas. Deriábin sugere ainda que parte da explicação para essa gradual mudança de foco poderia ser encontrada na vida pessoal do cineasta, sendo um dos possíveis motivos o estreitamento cada vez maior das relações não apenas pessoais, mas também profissionais entre Viértov e Elizaviêta Svílova, que por sua vez seria ela mesma – vinda de uma humilde família operária e tendo se tornado progressivamente uma respeitada cineasta – um protótipo desta nova “Eva sintética-soviética”.

No entanto, a identificação do eu-lírico vertoviano com figuras femininas e a presença cada vez maior de mulheres nos papéis centrais de seus filmes e projetos não é, no contexto do cinema soviético dos anos 1930 e 1940, um caso isolado. No cinema ficcional, por exemplo, esse período é marcado pela construção de novas estrelas, de novas “divas” soviéticas que se tornam protagonistas de grandes sucessos de bilheteria e que, tanto em sua imagem refletida na tela quanto em sua vida pessoal, deveriam corresponder às transformações em curso então na URSS:

Na realidade do lado de cá da tela, a política stalinista impôs ao país uma marcha forçada rumo à modernização cuja assimilação foi revestida de traços bastante particulares: por um lado, o ritmo da modernização sofreu uma aceleração radical, encarnada em planos de industrialização inverossímeis, propriamente feéricos; por outro lado, essa modernização foi forjada em formas patriarcais que repercutem, em primeiro lugar, sobre o papel da mulher. Indispensável no mercado de trabalho para suplantarmos o déficit de mão de obra, a mulher passa a ocupar um lugar equivalente ao do homem, o que significa, em primeiro lugar, que ela passa a ter direito aos mesmos penosos trabalhos físicos. Por outro lado, os modelos

¹²⁴ DERIÁBIN, Aleksáandr, op. cit., p.19-20.

¹²⁵ Idem, p.20.

¹²⁶ Ibidem, p.21.

comportamentais experimentados durante os anos 1920, que haviam revolucionado a família e as relações entre os sexos, e que haviam assegurado à mulher os mesmos direitos sexuais do homem, foram totalmente abandonados¹²⁷.

Para Oksana Bulgákova, é preciso considerar que, se, por um lado, o novo lugar assegurado à mulher no mercado de trabalho se refletiu em mudanças nas personagens femininas, a própria mudança na função principal atribuída pelo Estado ao cinema também exerceu influência sobre a forma como estas personagens foram construídas: sendo o cinema visto, principalmente a partir dos anos 1930, “como meio de difusão dos modelos comportamentais almejados”¹²⁸, como um meio sobretudo *educativo*¹²⁹, tal tarefa pedagógica teria sido confiada, segundo Bulgákova, às atrizes soviéticas. Particular a este momento seria também o fato de “mulheres terem sido encarregadas de propagar modelos comportamentais aplicáveis aos homens”, em um “exemplo bastante interessante de identificação transversal do ponto de vista sexual. O charme feminino é utilizado como meio de educação social”¹³⁰.

Basta pensarmos, por exemplo, em Tânia Morôzova (interpretada por Liubóv Orlôva), protagonista de *Um caminho iluminado* (*Sviétli pút*, 1940), comédia musical de Grigóri Aleksándrov cujo título de trabalho era, não por acaso, “Cinderela”¹³¹. Camponesa analfabeta no início do filme, Tânia recebe a oportunidade de estudar e em pouco tempo passa de uma operária comum em uma tecelagem a uma *udárnitsa*, uma trabalhadora-de-choque *stakhanovista*, condecorada, chegando finalmente ao posto de diretora da fábrica. Típica é também a figura de Mariana Baján (interpretada por Marina Ladínina) do filme *Tratoristas* (*Traktorísti*, 1939), de Ivan Píriev, espécie de contraparte camponesa da protagonista de *Um caminho iluminado* que, assim como esta, tem um momento de glória ao ver sua foto publicada no jornal *Pravda* como referência de trabalhadora exemplar¹³².

Entre 1939 e 1944, Viértov não escreverá projetos *apenas* sobre mulheres, mas personagens femininas – crianças, jovens adultas, mães, mulheres reais como Marina

¹²⁷ BOULGAKOVA, Oksana. “Les beautés et le pouvoir” in *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.96-109

¹²⁸ Ibidem, p.98.

¹²⁹ Ver, a esse respeito, o capítulo “Les ambiguïtés de la campagne idéologique de 1940”, in LAURENT, Natacha, op. cit., p.75-98.

¹³⁰ BOULGAKOVA, Oksana. Op. Cit, p.98.

¹³¹ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia*, Tom 2, p.570.

¹³² Uma análise mais extensa desses filmes não caberia aqui, mas as mudanças nas relações entre os sexos (ou, antes, o abandono das liberdades conquistadas na década de 1920) mencionadas por Bulgákova também podem ser percebidas nessas obras: em *Um caminho iluminado*, o encontro amoroso entre Tânia e o jovem engenheiro Liêbedev, que a conhecera ainda quando ela era uma pobre empregada doméstica, só se concretiza quando a protagonista “ascende socialmente”, tornando-se ela mesma uma engenheira; em *Tratoristas*, o casal Mariana Baján e Klim Iarkó parece esperar a aprovação da figura local de autoridade, o diretor da estação de tratores, para ser “oficializado”.

Raskôva e Aleksândra Liúskova ou ainda personagens simplesmente ficcionais – continuarão surgindo ao longo de todo este período. E se, de modo geral, a escolha destas personagens talvez não escape muito às normas da época, as formas dramatúrgicas e cinematográficas propostas por Viértov por vezes são bastante originais para o período – como demonstra, por exemplo, a rejeição do Estúdio Central de Documentários a *Pequena Ánia*, cujo foco no mundo íntimo de uma única personagem concreta foi considerado “mais adequado ao cinema ficcional”.

Em 14 de agosto de 1939, Viértov escreve em seu diário que não obteve ainda nenhuma resposta do estúdio Mostekhfilm em relação ao projeto da *Galeria de Mulheres Soviéticas* e que não teria mais forças para agüentar a situação em que se encontrava, sentindo-se enganado e deslocado¹³³. No final de julho, o cineasta pede ao Comitê de Assuntos Cinematográficos para ser desligado do estúdio, alegando que “apesar das boas relações da diretoria para conosco, nós não estaremos nunca no lugar certo. Nem em termos de especialidades. Nem em termos de estilo. Nem em termos de características do processo de produção [...] Este lugar não combina em nada conosco, autores-diretores de *Canção de Ninar* e *Três Cantos Sobre Lênin* [...]”¹³⁴. Na mesma carta, Viértov pede que ele e Svílova sejam transferidos de volta ao Soiuzdetfilm – o estúdio de filmes infantis criado a partir da base técnica do Mejrabpomfilm, de onde o casal havia saído em 1936 –, justificando a mudança como oportuna diante do processo então em curso de “reorganização da cinematografia infantil em uma mistura de filmes de ficção, de atualidades e técnicos”¹³⁵ e levando em consideração que no Detfilm eles iriam “se sentir completamente em casa, e poderemos desenvolver nossas habilidades e experiência na área que mais nos atrai e entusiasma”¹³⁶. Após cerca de um mês de espera, eles efetivamente são transferidos para o estúdio no início de setembro de 1939 e lá permaneceriam por quase dois anos, até julho de 1941.

É interessante notar que em uma de suas cartas sobre a proposta de seu laboratório criativo (mencionado algumas páginas atrás), Viértov já incluía o recém-criado estúdio de filmes infanto-juvenis Soiuzdetfilm dentre aqueles que seriam inadequados ao tipo de filme no qual ele havia se especializado. No entanto, os roteiros escritos por Viértov ao longo dos quase dois anos em que ele de fato esteve associado ao estúdio revelam o

¹³³ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.223.

¹³⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, l.65. Carta de Viértov e Svílova ao diretor do Comitê de Assuntos Cinematográficos, Ivan Bolchakóv, em 26/07/1939.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

quanto o cineasta não encarou sua nova transferência com frustração ou intransigência, tendo efetivamente procurado meios de se adaptar ao novo ambiente, tanto abrindo-se à possibilidade de realização de filmes puramente “atuados”, de maneira inédita desde suas experiências dramáticas do início da década de 1920, quanto tentando acomodar temas e interesses pessoais recentes à forma infanto-juvenil.

3.2 O (pretendido) cinema infanto-juvenil de Dziga Viértov

Muito pouco se fala sobre o cinema infanto-juvenil de Dziga Viértov porque, a rigor, este cinema não existe: o que resta é apenas a série de projetos escritos e não realizados pelo cineasta entre 1939 e 1941, durante sua passagem pelo estúdio Soiuzdetfilm.

Como vimos, o cineasta já havia progressivamente se afastado da ideia estrita de “vida tomada desprevenida” em seus últimos trabalhos, utilizando inclusive reencenações em estúdio em *Três Heroínas*. Filmes baseados em “grandes panoramas” também haviam deixado de lhe parecer interessantes, e já em 1936 ele havia escrito em seu diário que sua equipe havia decidido passar à realização de filmes “sobre o *comportamento das pessoas*”¹³⁷. Para alguns de seus projetos infanto-juvenis, no entanto, Viértov chega a renunciar inteiramente aos métodos habituais de realização documentária e até mesmo ao documentário como um todo. Mas esta renúncia é mais uma mudança de *método* de realização cinematográfica do que de *intenção*: os roteiros mais ambiciosos deste período, recheados de elementos à primeira vista fantásticos, poderiam ser interpretados como tentativas de concretização – em uma chave cinematográfica, sem dúvida, completamente nova – das pretensões “científico-experimentais” que Viértov já apontara nos anos 1920 como sendo uma das possíveis ramificações do Cine-Olho.

Ainda que este relativo (e, em alguns casos, total) afastamento do cineasta da forma documentária possa parecer, num primeiro momento, incoerente em relação à sua prática e seu discurso ao longo dos vinte anos anteriores, o próprio Viértov talvez não encarasse este seu novo campo de trabalho como contraditório, mas simplesmente como um novo território a ser explorado. Não podemos negar que, a rigor, seu trabalho no Soiuzdetfilm foi claramente o resultado de sua dificuldade em encontrar qualquer abertura para seus projetos nos espaços então dedicados ao cinema documentário. No entanto, Viértov talvez

¹³⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevníkí. Zámisli*, p.210.

tenha tentado encarar seu novo emprego como uma dupla oportunidade: por um lado, ele poderia se utilizar do momento de reestruturação da cinematografia infanto-juvenil para emplacar algumas de suas ideias recentes, adaptando-as a esse novo universo; por outro lado, ele poderia desenvolver “do zero” alguns novos projetos ligados a temas que marcam, de certa forma, um retorno à sua própria infância, quando escrevia pequenos romances fantásticos¹³⁸.

Alguns dos projetos apresentados pelo cineasta requeriam um trabalho de direção muito mais próximo daquele exigido por um filme ficcional, o que demandou que Viértov reafirmasse repetidas vezes às autoridades do estúdio estar, como realizador, à altura dos desafios propostos. Por outro lado, o fato de estes projetos causarem algum espanto talvez lhe parecesse, antes de mais nada, fruto de um mal-entendido quanto à sua própria trajetória. Afinal, já desde meados da década de 1920 o cineasta repetia não ser de modo algum contrário ao cinema de ficção *como um todo*, mas sim contrário a uma certa tendência “intermediária” que ele entendia como nociva tanto para o cinema atuado quanto para o não-atuado, tomando *A Greve*, de Serguei Eisenstein, como paradigma deste tipo de produção¹³⁹. Mas feitas as ressalvas às “tranqueiras ficcionais” herdeiras da cinematografia burguesa e a esses “filmes atuados travestidos de não-atuados”, Viértov saudava e escrevia sobre a necessidade do desenvolvimento de outras áreas da cinematografia para além das atualidades, tendo se dedicado igualmente à animação, ao cinema científico e ao filme publicitário.

Passados cerca de quinze anos, as circunstâncias em que o cineasta se encontra são radicalmente diferentes e ele não pode mais “expandir seus negócios”, tendo antes que lutar para “vender seu peixe”¹⁴⁰ em uma área em que possuía pouca ou nenhuma experiência. Mas será justamente buscando maneiras de conseguir filmar *qualquer coisa* que Viértov dará continuidade à sua tendência de exploração de novos territórios.

¹³⁸ A respeito disso, ver, por exemplo, o início do artigo “Como isto começou?” (‘Kak éto natchilós?’), de 1934: “Começou já nos primeiros anos vida. Com a escrita de diferentes romances fantásticos (‘A mão de ferro’, ‘Revolta no México’)” (*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.265). Em outro texto, intitulado “Um minuto”, Viértov fala sobre si mesmo na terceira pessoa: “Sua vida criativa começou muito cedo. Aos 7-8 anos ele começou a escrever diferentes obras. Aos 9 anos de idade ele leu para seus coetâneos e para seus pais seu primeiro romance, ‘A mão de ferro’, escrito sob a influência de Jules Verne, Amaird, Cooper, Mayne Reid. O romance seguinte foi ‘Revolta no México’, escrito aos dez anos.” (‘Odná Minúta’ in *Iz Nasliêdia*, Tom 2, p. 382).

¹³⁹ Ver, por exemplo, a polêmica em torno do “documentarismo”: Capítulo 2.5 da Parte I, p.102-108. Poderíamos notar ainda que um dos primeiros roteiros ficcionais escritos por Viértov, o *Projeto a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”* (traduzido na íntegra no Vol.2 deste trabalho, p.306-310), caso tivesse sido realizado, provavelmente figuraria entre os exemplos dessa produção “intermediária”

¹⁴⁰ “‘É preciso saber vender seu produto’” – me repreende S. Iutkiêvitch.” Entrada de diário de 18 de outubro de 1939 in *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.226.

O cineasta Serguei Iutkiêvitch¹⁴¹, nomeado diretor artístico do Soiuzdetfilm pouco antes do retorno de Viértov, comenta sua chegada à função em um texto incluído no volume *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos*:

Como herança do Mejrabpomfilm [...], “recebi”, entre outros diretores, dois mestres da geração mais velha: Liév Kulechóv e Dziga Viértov. Eles de certa forma já haviam passado por sua “era de ouro”; Kulechóv havia silenciado depois de seu excelente *O Grande Consolador* e Viértov não havia filmado nada mais notável que *Três Cantos Sobre Lênin*.

Senti que minha primeira obrigação deveria ser criar no estúdio as condições organizacionais e técnicas para que estes dois artistas, que eu considerava meus professores, pudessem novamente encontrar a si mesmos e continuar a trabalhar normalmente. Claro, esta não era uma tarefa das mais fáceis. Eu sabia que qualquer intromissão no mundo interior destes artistas já tão complexos teria que ser feita com tato e delicadeza especiais, ainda mais pelo fato de que entre nós havia não apenas uma diferença de idade, mas também algumas diferenças artísticas bastante significativas¹⁴².

Antes de nos atermos apenas a Viértov, pode ser interessante fazer uma breve comparação entre suas diversas tentativas de levar adiante algum projeto no Soiuzdetfilm – apenas no período de quatro meses entre setembro e dezembro de 1939, ele apresenta cerca de doze propostas – e a trajetória de Liév Kulechóv no mesmo estúdio. Iutkiêvitch afirma no trecho reproduzido acima que Kulechóv havia “silenciado” depois de realizar *O Grande Consolador* em 1933, e Jay Leyda, falando sobre a situação da indústria cinematográfica em 1939, reformada após a saída de Borís Chumiátski, afirma que “de todos os criadores originais que haviam dado forma ao cinema soviético moderno, os únicos que não estavam devidamente empregados neste período eram Viértov, cujas dificuldades posteriores eu nunca compreendi, Kulechóv, que, seis anos após *O Grande Consolador*, seguia trabalhando como professor, e Kôzintsev e Trauberg”¹⁴³. Kulechóv, no entanto, não havia “silenciado” voluntariamente e tampouco havia decidido se dedicar exclusivamente ao ensino no GIK, o Instituto Estatal de Cinema: entre 1935 e 1936, ele

¹⁴¹ Serguei Iutkiêvitch (1904-1985), natural de São Petersburgo, foi um dos autores do manifesto “Excentrismo” (‘Eksentrízm’), de 1922, da FEKS – a Fábrica do Ator Excêntrico (‘Fábrica Eksentrícheski Aktiôr’) –, cujos expoentes mais famosos são a dupla de diretores Grigóri Kôzintsev e Leonid Trauberg. Tendo atuado intensivamente no teatro e na imprensa durante a década de 1920, Iutkiêvitch se tornou reconhecido como cineasta principalmente a partir de 1932 com o filme *Contraplano* (‘Vstriétchni’), co-dirigido com Fridrikh Êrmler, considerado uma espécie de filme-modelo *avant la lettre* do cinema do Realismo Socialista. Além de sua adaptação de *Othello* (1955), que lhe rendeu o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes de 1956, as produções mais conhecidas de Iutkiêvitch são seus filmes ficcionais que trazem Lênin como personagem, como *Um homem com uma arma* (‘Tcheloviék s ruziôm’, 1939), *Contos sobre Lênin* (‘Rasskázi o Liênine’, 1957), *Lênin na Polônia* (‘Liênin v Pólche’, 1965) e *Lênin em Paris* (‘Liênin v Paríje’, 1981). Em 1968, ele realizaria também, em parceria com Naum Kleiman, uma versão em foto-montagem de *O prado de Bejín* (Bejín lug, 1935) com os fotogramas remanescentes do filme perdido de Serguei Eisenstein.

¹⁴² IUTKIÊVITCH, Serguei. “Um desbravador” (‘Pervoprokhôdets’) in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov*, p.271.

¹⁴³ LEYDA, Kino, op. cit., p.355.

realizou aquele que teria sido o primeiro filme sonoro do Tadjiquistão, *Dokhunda*, baseado no romance homônimo do autor tadjique Saddridín Ainí, que permaneceu incompleto apenas devido ao confisco do material pelas autoridades, possivelmente por conta de uma simples confusão¹⁴⁴. O “silêncio” de Kulechóv teria sido, portanto, não intencional, mas consequência deste caso e de demais suspeitas de que ele ainda seria um “formalista”¹⁴⁵.

Essa situação parece a princípio similar à de Serguei Eisenstein, cujo *O Prado de Bejín* (*Bejín Lug*, 1936) teve seu material bruto destruído após a violenta campanha de Borís Chumiátski contra o filme, ou ainda à de Viértov, que teria seu filme *Três heroínas* deixado na prateleira. No entanto – sem querer aqui minimizar as pressões sofridas e os danos infligidos sobre estes artistas –, tanto Eisenstein quanto Kulechóv mantiveram, para além de suas atividades como cineastas, importantes papéis no ensino formal de cinema, o que lhes garantia prestígio e ao menos algum trânsito com as autoridades. Kulechóv ressalta a importância que sua atividade como professor teve para garantir seu retorno à prática cinematográfica, ainda que tenha sido necessário apelar a seus bons contatos nas instâncias superiores:

A razão para a atitude reservada do setor de produção para conosco era a mesma de antes – alguém ainda continuava considerando Kulechóv um formalista. Mas nós garantimos nosso sustento com o trabalho no VGIK (na época ele ainda era simplesmente GIK – sem o V) e em cursos do tipo “Academia”, e nos dedicamos integralmente a essa atividade de que gostávamos muito.

Além disso, algumas autoridades da cinematografia começaram a tomar lições de mim, vindo à minha casa e assistindo às aulas com afimco. (Na época, foi criada uma elevação obrigatória de qualificação para os trabalhadores das diretorias de todas as especialidades, para a qual era possível frequentar cursos individuais.) Nessas aulas, meus ouvintes se convenceram de que eu era um artista honrado como qualquer outro e de que eu não sofria de nenhuma “doença” formalista.

Mas, apesar disso, não nos davam filmes para fazer!

[...] No fim das contas, eu e Khokhlôva escrevemos uma carta a Ivan Mikháilovitch Mosvkín, artista nacional e deputado do Soviete Supremo.

Os cuidados de I. M. Moskvín e minhas aulas aos trabalhadores das diretorias deram resultados. Me ofereceram filmar um roteiro de A. Vitenzon sobre a vida de crianças de uma aldeia siberiana: *Siberianos* [*Sibiriaki*]¹⁴⁶.

Viértov, por sua vez, não podia contar com o auxílio de algum conhecido nas instâncias superiores nem com o prestígio advindo da carreira docente, uma vez que, neste

¹⁴⁴ Segundo Kulechóv narra em seu livro de memórias *50 liét v kinó* (*50 anos no cinema*), quando o material bruto filmado em Moscou e no Tadjiquistão chegou a Stalinabad para ser montado, ele foi exibido em uma reunião com autoridades do estúdio que, pouco familiarizados com os processos cinematográficos, imaginaram estar vendo a obra finalizada. Sem compreender o que se passava na tela e assustados, os funcionários informaram Moscou, que decidiu pelo confisco do material. Ver: KHOKHLÔVA, Aleksándra; KULECHÓV, Liév. *50 liét v kinó*. Moscou: Iskússtvo, 1975, p.166

¹⁴⁵ Ibidem, p.169. É interessante notar como “formalismo” era um termo que comportava propostas estéticas tão distintas quanto às de Kulechóv e Viértov.

¹⁴⁶ Idem.

período, não chegou a ser convidado a ensinar no VGIK ou em cursos mais livres como os organizados por Kulechóv fora do instituto estatal; assim, ele chega ao Soiuzdetfilm tendo atrás de si uma experiência infrutífera em outro estúdio e um último longa-metragem que não havia sido considerado bom o suficiente para ser lançado. Apesar das dificuldades narradas em suas memórias, parece claro que Kulechóv retorna à produção cinematográfica em condições ao menos um pouco mais confortáveis que Viértov, e sua trajetória no Soiuzdetfilm mostra que de fato ainda havia pessoas dispostas a lhe confiar novas produções: ele ingressa já com um projeto definido, *Siberianos*¹⁴⁷ (*Sibiriakí*, 1940), que logo é filmado e chega às telas em dezembro de 1940; antes mesmo de concluir o filme, ele e sua esposa, a atriz e diretora Aleksándra Khokhlôva, já recebem outra incumbência da diretoria do estúdio, tendo de auxiliar no término de *Incidente no vulcão* (*Slútchai v vulkánie*, 1940, dir. Evguêni Chnêider), um filme de aventuras repleto de efeitos especiais que acompanha uma equipe de cientistas sendo resgatada no meio de um vulcão em violenta erupção. O filme atravessara um problemático processo de produção, passando pelas mãos de duas equipes de filmagem que não conseguiram chegar a resultados satisfatórios; em suas memórias, Kulechóv comenta como ele e seu grupo foram obrigados a aceitar esse “exaustivo e triste trabalho”¹⁴⁸ ao invés de descansar após o término de *Siberianos* (o contraste com Viértov, que se desesperava por não receber nem mesmo uma tarefa enfadonha como essa, é evidente) e conta como foi necessário refazer parte considerável do filme, passando por todo o processo de filmagens complementares, montagem e sonorização em apenas dezessete dias, “salvando” assim o longa-metragem e recebendo de Ivan Bolchakóv, diretor do Comitê Cinematográfico, uma atenciosa carta de agradecimento “pela condução hábil e diligente do trabalho”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Siberianos* (*Sibiriakí*, 1940) narra as aventuras de três jovens colegas de classe em uma aldeia na Sibéria. Após ouvirem de um velho caçador uma lenda sobre um cachimbo que Stálin teria dado em sua juventude a um guerrilheiro local, os meninos Piêtká e Seriôja começam a procurar pela lendária relíquia por entre os antigos habitantes do vilarejo, sendo auxiliados também pela colega de classe Vália, que por fim consegue encontrar um cachimbo que parece ser o de Stálin. Paralelamente, a professora da escola avisa aos alunos que, caso a classe obtenha um bom desempenho nos exames finais, dois alunos ganharão uma viagem a Moscou no final do ano; os meninos se esforçam para serem escolhidos para a viagem, a fim de aproveitar a ida a Moscou para entregar o cachimbo pessoalmente a Stálin. Vália, a melhor aluna da sala, decide tirar de propósito uma nota baixa no exame para dar seu lugar a um dos colegas, que de fato partem para Moscou. A menina, entristecida pelo que fizera, sonha então que Piêtká e Seriôja são recebidos pessoalmente no Krêmlin por Stálin – interpretado por Mikhail Gelovani, o mais conhecido intérprete do líder soviético no cinema –, que paternalmente recebe o cachimbo, faz a própria menina aparecer no Krêmlin, saúda suas boas intenções mas repreende o método escolhido para auxiliar os amigos. Despertando, Vália descobre que seu sonho se tornará realidade: ela de fato recebe um convite para se juntar aos amigos em uma recepção no Krêmlin, na presença de Stálin.

¹⁴⁸ KHOKHLÔVA; KULECHÓV, op. cit., p.172.

¹⁴⁹ Ibidem, p.177.

Em seguida, Kulechóv pôs-se a trabalhar em parceria com o escritor de livros infanto-juvenis Arkádi Gaidár em um projeto que acabou interrompido devido ao início do conflito com a Alemanha em junho de 1941; com a guerra, porém, o cineasta logo recebeu a tarefa de filmar *O juramento de Timúr* (*Kliátva Timúra*, 1942, co-direção com Aleksándra Khokhlôva), continuação das aventuras de um jovem pioneiro iniciadas no filme *Timúr e seu destacamento* (*Timúr i egó komanda*, dir. Aleksánder Razúmni, 1940) e, terminado este trabalho, passou ainda à realização de *Nós, dos Urais* (*My s Urala*, 1943, também em co-direção com Aleksándra Khokhlôva), filmado já no período de evacuação do estúdio em Stalinabad, no Tadjiquistão. Por fim, Kulechóv filmou ainda um curta-metragem intitulado *Professora Kartachova* para aquela que seria a décima terceira e última “Coletânea Cinematográfica de Combate” – *Boievói kinosbórník*¹⁵⁰ –, intitulada *Jovens Guerrilheiros* (*Iúnie Partizáni*), e que acabou não lançada à época.

A passagem pelo Soiuzdetfilm, portanto, de fato deu a Liév Kulechóv a oportunidade de realizar ao menos três longas-metragens em um período de cerca de quatro anos. A passagem de Viértov pelo estúdio, por sua vez, resultou apenas em idéias rejeitadas ainda no papel e em um projeto interrompido pouco antes de ser aprovado definitivamente, já em avançado estágio de pré-produção. Contratado sem que nenhum projeto específico tenha lhe sido oferecido diretamente, Viértov passa o segundo semestre de 1939 elaborando diferentes propostas que acabam rejeitadas até que finalmente consegue a aprovação para seguir em frente com uma delas. São essas primeiras propostas rejeitadas, porém – as primeiras elaboradas pelo cineasta – que nos permitem perceber de maneira mais clara como se deu o processo de adaptação do cineasta ao novo ambiente.

Um projeto datado de 21 de setembro¹⁵¹, apresentado por Viértov pouco depois de sua chegada ao estúdio, é aquele que mais retém traços de seus métodos habituais de realização documentária, tratando-se de um projeto também com uma profunda motivação pessoal: o cineasta propôs que ele e sua equipe de trabalho se dirigissem à região leste da

¹⁵⁰ As *Boievói Kinosbórník* foram a primeira resposta mais imediata dos realizadores do cinema ficcional ao início da guerra, lançadas entre agosto de 1941 e agosto de 1942. Inicialmente o resultado espontâneo de produções curtas de agitação realizadas pelos estúdios nos dois primeiros meses do conflito, logo foi criado um comitê responsável pelo planejamento e organização do lançamento de coletâneas mensais de curtas-metragens: “Essas estavam abertas para curtas-metragens de qualquer forma e em qualquer estilo, desde que dissessem algo útil a respeito de alguma fase da guerra contra o fascismo. Eles chegaram aos montes, de Moscou e de Leningrado, de Kíev e de Odessa – farsa, fantasia, comédia, tragédia.” (LEYDA, Jay, op. cit., p.366-367) Contribuíram para as doze diferentes coletâneas cineastas como Serguei Guerássimov, Grigóri Kôzintsev, Leonid Trauberg, Grigóri Aleksándrov, Borís Bárnét, Vsievolod Pudóvkin, Serguei Iutkiêvitch, Mark Donskói e Ígor Savtchêenko, entre outros.

¹⁵¹ VIÉRTOV, Dziga. “[Bielostók]” in *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.275-276.

Polônia que acabara de ser ocupada pelo Exército Vermelho¹⁵² – que incluía Białystok, sua cidade natal – para registrar as diferenças de qualidade de vida entre o território soviético e o território polonês (obviamente saudando os méritos do primeiro) e as transformações já em curso nas cidades anexadas, colocando as mudanças na vida das crianças no centro destas observações. A partir disso, seria produzida, “partindo da vida real, uma série de cine-artigos, cine-poemas, cine-canções e cine-novelas que, juntos, reunidos de determinada maneira, irão compor um programa cinematográfico completo”¹⁵³.

Em paralelo a isso, Viértov propõe que sejam feitas “cine-observações em um dado povoado ucraniano ou bielorusso que adquira, desde o minuto da chegada do poder soviético, dia após dia, mais e mais traços externos e internos novos”¹⁵⁴, observações que resultariam em mais um longa-metragem. De maneira até mais enfática do que fizera em projetos anteriores recentes, Viértov ressalta a importância dessas filmagens como registro histórico do momento:

O mais importante aqui, claro, não são estas propostas feitas entre quatro paredes. O filme será baseado em materiais da realidade viva. E a vida inventa melhor do que nós. É preciso apenas saber ver, saber escolher entre a imensidão do visível. E nisso nos auxiliarão nossas experiências passadas. Como resultado deste trabalho, nós teremos um filme de longa-metragem excepcional, cujo valor será dado não apenas por termos construído uma obra de arte única, muito acima dos padrões, mas também pelo fato de o filme ao mesmo tempo ser um documento histórico, um documento exemplar sobre a metamorfose de uma aldeia oprimida pelos *pans*¹⁵⁵ em um próspero e livre kolkhoz soviético; ou seja, será um documento não apenas temporário, mas de eterno valor histórico¹⁵⁶.

Viértov faz questão de enumerar também os ganhos que o projeto poderia trazer tanto para seu grupo de trabalho quanto para o próprio estúdio a que acabara de chegar:

- a) dois programas cinematográficos completos, feitos pelos esforços de um único grupo de trabalho no espaço de menos de um ano, incluindo aqui prazos de roteirização, processos de preparação e de montagem, uma vez que nossa proposta pressupõe que todos os processos de produção corram em paralelo;
- b) a ausência de quaisquer períodos procedimentais ociosos e o caráter ininterrupto do processo produtivo, o que seria de especial valor para o moral de nosso grupo de trabalho e, consequentemente, como resultado final, para a melhoria da qualidade de nossos próximos filmes;
- c) uma economia muito grande nos gastos financeiros normalmente necessários para a realização de dois programas de longa-metragem;
- d) um grande alívio para o estúdio sobrecarregado e para as seções auxiliares, caso dois filmes sejam feitos fora do estúdio;

¹⁵² A data do início da invasão soviética sobre os territórios poloneses é 17 de setembro de 1939, o que significa que Viértov teria escrito sua proposta apenas quatro dias após o início do processo de anexação.

¹⁵³ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.275.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ *Pan*, em polonês, significa “senhor”.

¹⁵⁶ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.276.

e) e, por fim, não menos importante do que todas estas considerações é o fato de que um trabalho como este corresponde inteiramente àquilo de que precisa agora o Soiuzdetfilm, no sentido de penetração em novas áreas da mais importante das artes, em novos gêneros, e este trabalho, indispensável ao país, ao mesmo tempo corresponde à natureza criativa e às capacidades criativas do presente grupo de trabalho¹⁵⁷.

O projeto de Viértov, no entanto, não foi realizado. Ou melhor, não foi realizado nem por ele, nem pelo Soiuzdetfilm: Aleksándr Dovjênko visitou a mesma região ocupada pelo Exército Vermelho e filmou o documentário *Libertação* ('Osvobojdîenie', 1940, co-dirigido por Iúlia Sôlntseva), cuja cartela de abertura poderia perfeitamente figurar no hipotético filme de Viértov: "Libertação das terras ucranianas e bielorrussas do jugo dos *pans* poloneses e a reunião dos povos-irmãos em uma única família". Poderíamos dividir o filme de Dovjênko, de uma hora de duração, em duas partes bastante distintas: a primeira meia hora se inicia mostrando o "antes" das regiões ainda sob o poder polonês, de maneira similar à proposta por Viértov, e logo passa aos registros dos "momentos históricos" da ocupação, com cenas da chegada das tropas soviéticas em diversas cidades, acenos entusiasmados da população, expropriações, palestras dadas pelos ocupantes (incluindo aqui discursos do próprio Dovjênko às populações ucranianas¹⁵⁸) e as eleições para as Assembléias Populares. Nesta primeira parte, praticamente não há som direto, predominando uma narração *over* escrita por Dovjênko, e o aspecto mais interessante desta estratégia de construção é o fato de que, uma vez que o cineasta participava ativamente da ocupação, a narração em diversos momentos passa para a primeira pessoa ('O povo nos escutava como que enfeitado'), aproximando o filme, ainda que apenas um pouco, da ideia de um registro pessoal da experiência mostrada. A segunda parte do filme, por outro lado, é construída praticamente apenas a partir de discursos, captados em som direto, de deputados recém-eleitos das novas regiões e de diferentes autoridades soviéticas, incluindo uma sessão de boas-vindas do Soviete Supremo aos novos povos, com a presença de figuras como Mólotov, Vorochílov, Kalínin e Stálin.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ "Depois da invasão da Polônia em 17 de setembro de 1939 e da ocupação de suas terras ocupadas por bielorrussos e ucranianos, ele [Dovjênko] viajou para os territórios a serem anexados para fazer palestras para as populações ucranianas locais. Ele começou a documentar em filme a reunificação desses territórios sob um único governo. [...] ele capturou os episódios históricos: a partida dos desempregados de Lviv em direção ao trabalho nas minas de Donbass, as eleições para as Assembléias Populares em Lviv e em Bialystok, os discursos dos delegados da Ucrânia Ocidental e da Bielorrússia Ocidental em uma sessão do Soviete Supremo de toda a União no Kremlin e o aplauso entusiasmado destes parlamentares recém-eleitos diante de Stálin. A crítica do [jornal] *Izvestia* declarou que *Libertação*, 'um trabalho talentoso, rico e persuasivo, fornece uma excelente descrição da opressão nacional, política e social sofrida por bielorrussos e ucranianos sob o jugo polonês'. LIBER, George O. *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. Londres: BFI Publishing, 2002, p.191.

Ainda que bastante diferentes entre si, as duas metades do documentário giram em torno de registros de “rituais do poder”, sejam eles o discurso de uma das mais altas autoridades da URSS ou uma parada militar em uma pequena aldeia – e nisto está a principal diferença em relação à proposta de Viértov. Poderíamos dizer que Dovjênko cumpre a missão de documentação de um momento histórico privilegiando quase que exclusivamente os “grandes momentos” normalmente presentes em cinejornais. O projeto de Viértov (que também incluiria estes registros de ‘importância histórica’) parece mais interessado na exploração dos reflexos destas grandes transformações no cotidiano de indivíduos:

Tendo como pano de fundo todas essas transformações que acontecem na aldeia, esse caminho que vai das amargas lágrimas da opressão às lágrimas de alegria e felicidade, acompanhamos uma pequena menina, que no início não entende o que se passa, depois conhece o destacamento de pioneiros, visita a escola, estuda bastante e vai parar no Artek [famoso acampamento de pioneiros localizado na península da Criméia¹⁵⁹], onde ela entra em contato com crianças de todas as nacionalidades da União Soviética¹⁶⁰.

Ao mesmo tempo em que desenvolvia este projeto sobre a anexação dos territórios, Viértov escreve uma outra proposta exemplar da maneira como ele parece ter tentado adaptar à forma infanto-juvenil projetos que ele já apresentara anteriormente: *A mamãe, a mamãe está caindo do céu*¹⁶¹ (‘Máma, máma pádaet s niéba’), além de ter por título o texto de uma das cartelas presentes em *Canção de Ninar*¹⁶², é também, essencialmente, uma versão de *Quando você parte para a guerra* vista pelos olhos de uma criança. Uma menina-narradora observa sua mãe, professora de piano, que vai a um aeródromo dar seu primeiro salto de pára-quedas¹⁶³; ao voltarem para casa, alegres, a mãe canta uma canção

¹⁵⁹ Neste mesmo ano de 1939 foi realizado pelo Soiuzdetfilm um curta-metragem documentário intitulado *Um dia no Artek* (*Dién v Artiéke*), dirigido por Josef Martôv, fotógrafo que trabalhara em todos os principais filmes dirigidos ao longo da década de 1930 por Serguei Iutkêvitch, então diretor artístico do Soiuzdetfilm. O filme descreve a rotina dos jovens no mais prestigiado campo de pioneiros da União Soviética, localizado às margens do Mar Negro: o despertar, o trabalho dos funcionários que preparam as refeições, os exercícios matinais, excursões, gincanas, etc. É interessante comparar a simplicidade da montagem da sequência de hasteamento da bandeira neste filme com a complexa estrutura desenvolvida por Viértov na decupagem desta mesma ação em uma das mais famosas cenas de *Cine-Olho: A vida tomada desprevenida* (1925). A respeito da montagem desta sequência, ver “Dziga Vertov’s Montage Tables of the Flag-Raising Sequence in *Kino-Eye*” em *Lines of Resistance*, p.109-114.

¹⁶⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.276.

¹⁶¹ Ibidem, p.273-274.

¹⁶² O intertítulo “Máma!.. máma pádaet s niéba”! aparece durante a sequência em que crianças observam saltos de diversas paraquedistas.

¹⁶³ Sheila Fitzpatrick escreve sobre a popularidade do paraquedismo na União Soviética em meados da década de 1930: “No campo do esporte amador, as atividades que recebiam maior publicidade eram o paraquedismo e a ginástica. O paraquedismo surgia por todos os lados: em exhibições de profissionais em shows aéreos, no treinamento paramilitar conduzido no programa “Pronto para o Trabalho e para a Defesa”, em fotografias e desenhos nos jornais e revistas, nos currículos de *stakhanovistas* e em torres de paraquedismo recreativo armadas em parques de cultura e lazer. Esse esporte representava, sem

sobre todas as mulheres que desempenham os mais diversos papéis na URSS, do trabalho na tecelagem à artilharia, do trabalho nas escolas à organização de grupos de defesa anti-aérea, tudo isso enquanto a menina vê o rosto da mãe reproduzido em todos os “mil milhares de amigas lutadoras, milhões de ajudantes na luta pela felicidade de todos”¹⁶⁴ apresentadas na canção.

É interessante comparar a sequência em que a menina reconhece a mãe em todas as diferentes figuras femininas com uma das sinopses elaboradas por Viértov para o filme *Quando Você Parte Para a Guerra*, mencionada anteriormente neste capítulo¹⁶⁵. Podemos perceber como o cineasta parece de fato ter retrabalhado um mesmo texto e um mesmo esquema de construção narrativa baseado na enumeração de diferentes postos de trabalho ocupados por mulheres (grande parte dos quais, aliás, se repete nos dois projetos), apenas alterando um pouco sua ordem e adicionando o tom subjetivo da jovem menina:

A mamãe cantou sobre moças que estudam e nadam, que trabalham bem e atiram bem, sobre mamães que sabem defender sua tecelagem, sua fábrica, sua casa. E eu vi de repente muitas moças com máscaras de gás. Alerta militar. Sirene. A mamãe no abrigo à prova de gás explica como devo me comportar. Mas acabou o alerta. As operárias nas máquinas tiraram as máscaras. Mas, que estranho: todas as operárias têm o rosto da mamãe. E eu não sei qual delas é minha mamãe. Mas aí de repente entrou na fábrica uma engenheira. E a engenheira também tinha o rosto da mamãe. Eu gritei: “Mamãe, mamãe”. Mas a fábrica de repente desapareceu e virou uma escola. A professora veio até mim. E a professora também tinha o rosto da mamãe. “Taniazinha – disse a professora – todos os papais estão agora no front, e todas as mamães os substituíram nos seus postos na retaguarda”. [...] Aonde quer que eu vá parar, encontro o rosto corajoso e aberto da mamãe¹⁶⁶.

Alguns motivos que aparecem neste projeto irão se repetir e ser desenvolvidos em outros argumentos enviados ao estúdio, como a imagem de uma menina tocando piano (presente também já em *Canção de Ninar*), a menina Tânia¹⁶⁷ e sua mãe. Estas, aliás, ainda que isto não fique totalmente claro em *A mamãe, a mamãe está caindo do céu*, são indubitavelmente inspiradas na piloto Marina Raskôva e sua filha, a quem Viértov dedicaria ainda mais dois projetos: *A mamãe da Tânia*¹⁶⁸ (‘Tânina Máma’) e outro intitulado simplesmente *Marina Raskôva*¹⁶⁹, ambos exemplos de uma espécie de “ficcionalização com pessoas reais”, ou de um tratamento ficcionalizado de figuras

dúvida, a ousadia soviética e seu domínio do ar (ou, em outras palavras, a propensão soviética, da população e do governo, a correr riscos). (*Everyday Stalinism*, p.94).

¹⁶⁴ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.274.

¹⁶⁵ Ver p.142-143.

¹⁶⁶ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., loc. cit.

¹⁶⁷ Em russo, Tânia é apelido de Tatiana.

¹⁶⁸ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.285 (apenas uma nota de Viértov ao estúdio indicando ter enviado o projeto “‘A mamãe da Tânia’ – sobre Marina Raskôva e sua filhinha”), p.289-292 (incluindo dois tratamentos do argumento). O projeto foi escrito “não antes de outubro de 1939”.

¹⁶⁹ Ibidem, p.293-297. Também neste caso há dois tratamentos do argumento, datados de dezembro de 1939.

“documentais”. No primeiro, Raskôva e Tânia servem de motivo para um filme educativo a respeito dos antepassados do homem: a aviadora e sua filha estão de férias em um balneário e, em uma visita ao zoológico, Tânia tem sua boina roubada por um bando de macacos; um grupo de pioneiros (a ‘versão soviética’ de escoteiros) consegue pegar o chapéu de volta e uma jovem explica para a menina que “há muito, muito tempo” também Tânia fora uma macaca. Intrigada, a menina pergunta para sua mãe se a afirmação é verdadeira e Raskôva dá prosseguimento à explicação sobre como se deu o processo evolutivo da espécie humana.

Já *Marina Raskôva* cria uma moldura ficcional para um retrato da aviadora a princípio similar, em termos de escopo, ao pretendido para a *Galeria de mulheres soviéticas*, também já mencionada anteriormente neste capítulo. A ficção criada gira em torno de uma jovem estudante que recebe a incumbência de escrever uma matéria sobre Raskôva para o jornal de sua escola e vai até a casa da piloto para entrevistá-la. Raskôva, no entanto, precisa sair às pressas e a deixa esperando no apartamento; a jovem jornalista então passeia pela sala, observa o piano (‘Quer dizer então que ela também é musicista, pensa Nina’¹⁷⁰) e se detém em alguns álbuns de fotografia, momento a partir do qual “diante dela, mentalmente, ganham vida a sala, as fotografias, os modelos de avião, o mapa, as cartas, os desenhos de criança... As paredes do quarto se afastam e Nina acompanha de perto sua heroína¹⁷¹”.

O que se segue é uma série de momentos da vida de Raskôva, em larga medida baseados em trechos de seu livro autobiográfico *Notas de uma aviadora*¹⁷², como o dia em que ela ensinou a colega piloto Polina Osipiênko a nadar ou o encontro com Stálin na cerimônia de sua condecoração como heroína da União Soviética. Curiosamente, além de situações perfeitamente compatíveis com uma filmagem documental tradicional – como Raskôva dando aula para jovens pilotos, ajudando a filha nos estudos, encontrando-se com pioneiros, conversando com os demais deputados da câmara municipal de Moscou –, Viértov inclui também momentos que não poderiam ser mostrados na tela de outra maneira que não através de reencenações que, por sua vez, parecem complementar as situações que já haviam sido reencenadas em *Três Heroínas*. Se no longa-metragem ele e Svílova recriam principalmente o ambiente dos centros de comando que buscavam pelas aviadoras desaparecidas, contornando com o uso de mapas animados e outros recursos a

¹⁷⁰ Ibidem, p.295.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² RASKÔVA, Marina. *Zapíski Chtúrmana* [‘Notas de uma aviadora’]. Moscou: TsK VLKSM “Molodáia Gvárdia”, 1939.

falta de material gravado no momento do vôo e do acidente, em *Marina Raskôva* o cineasta coloca a jornalista Nina ao lado da personagem-título até mesmo na própria viagem Moscou-Extremo Oriente:

As aviadoras já retornam, voando em direção a Komsomôlsk. Mas Nina vê que uma pequena lâmpada vermelha se acendeu. A gasolina está acabando, e Marina, cumprindo a ordem da comandante do avião, se prepara para saltar. Ela abre o chão da cabine. Lança um olhar em direção ao relógio. E se separa do avião. Cai como uma pedra. Depois puxa o anel e volta à posição normal.

Nina vê Raskôva, que desceu na taiga.

Juntas, elas abrem caminho por entre o denso matagal¹⁷³.

Pelo tratamento entregue por Viértov ao estúdio, não é possível saber exatamente como ele pretendia realizar cenas como essa: haveria uma atriz interpretando Raskôva? Seria ela mesma a refazer suas próprias ações? O argumento parece sugerir que tanto um caso quanto o outro seriam possíveis. Afinal, essas cenas se passam na imaginação da jovem jornalista Nina que passeia sozinha pelo apartamento da piloto e que apenas ao final encontra “não a imagem de Marina, mas a Marina Raskôva em carne e osso¹⁷⁴,” que retorna ao apartamento e, ao piano, acompanha a jornalista em algumas canções, incluindo “a canção favorita de Stálin, ‘Zakuvala’¹⁷⁵”. É interessante notar também que a jornalista, ao se deparar com a Raskôva verdadeira, explica não precisar mais realizar a entrevista por já ter, sozinha, compreendido tudo sobre ela: “Durante todo o tempo em que a senhora esteve fora – respondeu Nina – eu fiquei conversando mentalmente com você. Agora tudo pra mim ficou claro e não sinto necessidade de perguntar mais nada. Amanhã mesmo sentarei para escrever¹⁷⁶.” Considerando a vontade latente de Viértov de desenvolver ainda mais seu trabalho com depoimentos gravados em som direto, presentes em seus três últimos longas-metragens, não deixa de ser surpreendente a maneira pela qual, neste roteiro, ele parece abrir mão voluntariamente deste recurso, substituindo o depoimento do “homem vivo” em primeira pessoa (como aquele da operária em *Três Cantos Sobre Lênin* ou da paraquedista em *Canção de Ninar*) por uma simples reencenação de suas ações. Assumindo um afastamento ainda maior da forma documental, a fala direta deixa de ser necessária, bastando a recriação, a fabulação.

Escrito no início de outubro de 1939, o primeiro projeto mais ambicioso de Viértov para o Soiuzdetfilm, inclusive em termos de distanciamento do cinema documentário, é *Uma menina está tocando piano* (‘Diévuchka igráet na roiále’), um dos dois únicos

¹⁷³ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.296.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Ibidem, p.297.

roteiros deste período incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*¹⁷⁷. Nele, o cineasta realiza a mistura entre filme musical, filme fantástico e educação científica que caracterizaria também o projeto proposto ao Soiuzdetfilm que mais perto chegou de ser concretizado, intitulado *Um conto sobre um gigante* ('Skázka o velikáne'). Em *Uma menina está tocando piano*, uma jovem estudante adormece e sonha com uma série de situações que a permitem observar as propriedades físicas da Terra e do sistema solar, imaginado como seria a vida em nosso planeta caso não houvesse atrito ou gravidade, caso a força gravitacional fosse a mesma do Sol ou de Marte e assim por diante. Depois de passar por uma série destas situações inusitadas, a menina assume o papel de professora diante de uma sala repleta de alunos e faz uma defesa da curiosidade e da imaginação como instrumentos importantes para o conhecimento do mundo e desenvolvimento científico. Viértov descreve o argumento apresentado como “musical-poético e ao mesmo tempo educativo”¹⁷⁸, afirmando que gostaria de fazer “uma série de filmes precisamente com esta combinação da forma musical-poética com o educativo-fantástico”¹⁷⁹ e que, uma vez aprovado este primeiro rascunho, poderia começar a trabalhar imediatamente. No entanto, também esta proposta permaneceu sem resposta.

Diante das muitas negativas (ou, antes, silêncios e ausência de retornos) do estúdio, tornam-se especialmente interessantes também as notas à administração que o cineasta acrescenta aos requerimentos enviados, através das quais fica clara a crescente impaciência do diretor. Em 16 de outubro, por exemplo, ele escreve:

Aos temas que propus até agora ('Concerto', 'Viveiro de macacos', 'Sobre uma pequena menina da Bielorrússia Ocidental que, graças a seu sucesso nos estudos, vai parar no Artek', o filme fantástico-educativo 'Uma menina está tocando piano', a história de um filhote de urso, a partir de materiais de Chaplin¹⁸⁰), pode-se acrescentar ainda algumas propostas [...] Me parece que é plenamente possível escolher pelo menos dois de todos os temas propostos e encomendar roteiros a partir deles. Se isso dependesse de mim, eu encomendaria até mais, para que eu não tivesse mais intervalos entre o término de um filme e o início de um outro. [...] O tempo urge. E de fato é muito difícil e desgastante esperar por temas quando há tantos quanto se quiser. É preciso apenas que alguma decisão seja tomada. Peço que isso seja feito. *Nota:* É possível que o estúdio tenha para mim propostas ainda mais interessantes. Mas acontece que até o momento eu não recebi nem uma única contraproposta¹⁸¹.

¹⁷⁷ Ver: “Diévuchka igráet na roiále” in *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.288-297. O outro roteiro incluído é “Pismó traktorístki” ('Carta de uma tratorista'), p.297-299.

¹⁷⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.277

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ Reproduzo aqui a nota da edição *Iz Nasliêdia. Tom 1*: “As propostas dos filmes *Concerto*, *Sobre uma pequena menina...* e sobre o filhote de urso não foram preservadas no arquivo de Viértov. O projeto “Viveiro de macacos” entrou como parte da proposta *A mamãe da Tânia*” (p.500). A proposta a respeito da jovem menina da Bielorrússia é, muito provavelmente, o projeto já discutido anteriormente neste capítulo ou algum desdobramento da ideia inicial de um ciclo de filmes a ser realizado na região recém-ocupada pelo Exército Vermelho.

¹⁸¹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.285-286.

Esses comentários coincidem em teor com o que o cineasta escreve em seu diário¹⁸² ao reclamar concretamente de Leon Saakóv, vice-diretor da seção de roteiros de ficção do estúdio, que teria prometido lhe apresentar alguma contraproposta e não o teria feito. Essa situação se mantém praticamente inalterada até dezembro de 1939, quando Viértov escreve em seu diário que Saakóv teria aceitado um de seus projetos, sem dar grandes garantias, ao mesmo tempo pedindo para que não fossem enviados novos requerimentos¹⁸³. Apesar de narrar esta vitória, o cineasta não deixa de mencionar ainda mais uma proposta que fora recusada:

Lênin disse que é preciso escrever sobre aquilo que conhecemos bem. Eu então propus: deixe que eu faça para os senhores um filme sobre a cidade de Bielostók, sobre minha cidade natal. “Não – disse Saakóv – nós estamos pensando em encarregar o senhor de uma reportagem sobre os Cárpatos”, ou seja, sobre um lugar sobre o qual eu não sei nada.

Quão mais profundo e interessante seria fazer uma reportagem sobre o local onde eu nasci e cresci. Mas Saakóv ameaça: o senhor vai fazer aquilo que lhe dizem, ou simplesmente não vai trabalhar no cinema¹⁸⁴.

O filme sobre Bielostók mencionado nesta entrada de diário de 25 de dezembro de 1939 parece ser um desenvolvimento da ideia apresentada por Viértov em setembro para o ciclo de filmes sobre as regiões recentemente ocupadas pelo Exército Vermelho, mas desta vez com um acento mais explicitamente pessoal. A conversa mencionada neste trecho, porém, deve ter acontecido ao menos alguns dias antes do indicado no diário pessoal do cineasta, uma vez que um primeiro rascunho desta nova proposta sobre Bielostók, datado de 23 de dezembro¹⁸⁵, já traz uma curiosa versão paródica do diálogo com Saakóv mencionado acima, funcionando como prólogo ao projeto:

Sagóv, o editor-chefe do cine-almanaque, chamou o diretor Viérin a seu escritório e disse: “Enquanto está sendo escrito o roteiro de seu longa-metragem, será que o senhor não poderia fazer uma pequena reportagem para nosso almanaque?” Viérin pensou um pouco e respondeu: “Se a ideia for uma reportagem sobre pessoas ou sobre um lugar que conheço bem, ela poderia ser feita não de maneira superficial, mas de modo mais ou menos profundo. O que você diria, por exemplo, de uma viagem à minha cidade natal? Há mais de vinte anos não vou para lá. Como tudo deve ter mudado durante minha ausência... O que aconteceu com a cidade, com os colegas de escola, com meus pais, com as crianças pequenas...”

– Ótima ideia – comentou o editor – Quando o senhor poderia partir?

– Agora mesmo. Já vou planejar tudo e convocar um cinegrafista¹⁸⁶.

Os pseudônimos indiscretos não escondem a brincadeira amarga de Viértov: escrevendo este rascunho provavelmente depois de já ter discutido sua ideia com Saakóv ao menos de maneira informal – e, portanto, provavelmente já ciente de sua recusa –, ele

¹⁸² _____, *Statí. Dnevnikí. Zámisli.*, p.225-226, entrada de 18 de outubro de 1939.

¹⁸³ Ibidem, p.227-228, entrada de 25 de dezembro de 1939.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia, Tom I*, p.300-301.

¹⁸⁶ Idem.

inverte o resultado das negociações para poder entrever, ao menos no papel, como poderia ser este reencontro com seus pais, parentes e lugares de sua infância. Viértov nota ao final da proposta que apenas a própria viagem à cidade poderia determinar precisamente o roteiro da reportagem, mas para a construção deste primeiro esboço o cineasta se baseou na experiência de seu próprio irmão, Mikhail Kaufman, que estivera em Bialystok filmando a ocupação pelo Exército Vermelho em setembro de 1939 e conseguira visitar os pais¹⁸⁷. Viértov não teve a mesma sorte e, alguns anos mais tarde, o desinteresse do estúdio por sua proposta de certo se tornaria ainda mais doloroso para ele: por volta de 1943, sem ter conseguido retornar à cidade natal, o cineasta soube que todos os seus parentes haviam sido executados pelo regime nazista, muito provavelmente no massacre do gueto de Bialystok.

De todo modo, o final de 1939 trouxe a Viértov a possibilidade de conseguir se dedicar a um novo projeto que recebera sinal verde para ao menos começar a ser desenvolvido: o longa-metragem cujo roteiro estava sendo escrito, mencionado no trecho citado acima. Por volta do outono, Viértov e um funcionário do departamento de roteiros do estúdio foram até a casa do casal de autores de livros infanto-juvenis Elena Segal e Iliá Marchák – mais conhecido por seu pseudônimo literário Mikhail Ilín, irmão do também autor e editor de obras para crianças Samuíl Marchák, um dos mais renomados da URSS – para propor que trabalhassem juntos no roteiro de um novo filme que deveria ser “ao mesmo tempo educativo e artístico”¹⁸⁸.

O convite para que escritores colaborassem em roteiros não era nada incomum nesta época em que se tornavam cada vez mais raros os casos em que um diretor acumulava também a função de roteirista sem ter pelo menos algum co-autor responsável pelo primeiro “roteiro literário” (‘literatúrni stsenári’) do filme¹⁸⁹. Nesse sentido, parece natural

¹⁸⁷ O último trabalho de Viértov em que Mikhail Kaufman atuou como fotógrafo foi *Um homem com uma câmera*, em 1929. Depois disso, por desavenças estéticas, os irmãos decidiram não mais trabalhar juntos. Em 1929, Kaufman dirigiu *Na primavera* (*Vesnôi*, 1929), documentário bastante elogiado à época e visto como sua “resposta” à *Um homem com uma câmera*. Ao longo da década de 1930, Kaufman atuaria como cinegrafista para o estúdio Soiuzkinokhrônika e dirigiria alguns curtas metragens, como *Aviamárch* (1934). A partir de 1941, passou a trabalhar principalmente como diretor de filmes educativos.

¹⁸⁸ SEGAL-MARCHÁK, Elena. “Aquilo que ficou na memória” (‘To, chto sokhranilos v pámiati’) in *Dziga Viértov v vospominâniakh sovremiennikov*, p.244.

¹⁸⁹ A respeito da importância central atribuída aos roteiristas pelas instâncias decisórias, ver o capítulo “Le déclenchement de la campagne: l’interdiction du film *La Loi de la vie*” in LAURENT, Natacha, op. cit., p.75-81. Em uma reunião especial do Comitê Central de Propaganda e Agitação ocorrida em 9 de setembro de 1940 em presença inclusive de Stálin, foram discutidos os motivos que levaram à interdição do filme *A lei da vida* (‘Zakôn jízni’), dirigido por Aleksándr Stólper e Borís Ivánov, e elaborado pelo escritor, então em ascensão, Aleksándr Avdêienko. Como indica Laurent, as críticas dos representantes do governo se concentraram totalmente sobre o roteirista que é considerado, a rigor, o

que os mais conhecidos autores infanto-juvenis fossem procurados pelo recém-criado Soiuzdetfilm para auxiliar na criação dos argumentos¹⁹⁰ e, no caso de Viértov, diretor iniciante no campo do cinema ficcional, não surpreende que o estúdio o tenha aproximado de escritores experientes (ainda que também novatos no campo cinematográfico) e dado seu aval inicial apenas a esse projeto fruto da parceria do cineasta com os autores. Por outro lado, isto não invalida as queixas de Viértov, anexadas a algumas das propostas enviadas, quanto à demora do estúdio em lhe dar algum posicionamento em relação aos demais projetos enviados ou mesmo à demora em apresentar idéias vindas do próprio departamento de roteiros. Como vimos, a resposta do cineasta a esse silêncio foi enviar projetos escritos por conta própria, ainda que eventualmente se desculpando pela liberdade tomada¹⁹¹.

A parceria com Elena Segal e Iliá Marchák de fato deu bons resultados para além deste envolvimento profissional momentâneo, e eles se tornariam dois dos amigos mais íntimos do cineasta até o final de sua vida¹⁹². Serguei Iutkiêvitch comenta como se deu essa aproximação:

único responsável pelo que foi caracterizado como uma representação equivocada da juventude comunista e dos valores que ela deveria cultivar. “Os realizadores do filme, Stólper e Ivánov, estão presentes, mas não intervêm até perto do final da sessão, quando fazem sua autocrítica dentro das regras da arte. Antes de eles tomarem a palavra, ao longo da reunião não é levantada nenhuma questão a seu respeito. Isto indica até que ponto o papel dos realizadores era marginal para Stálin e para os secretários do Comitê Central.” (p.79) Como resultado da campanha contra *A Lei da Vida*, Avdêienko foi excluído do partido e da União dos Escritores.

¹⁹⁰ Iutkiêvitch fala sobre essa aproximação com os autores: “[...] o que esse público precisava era, antes de mais nada, de uma verdadeira arte, o que já havia sido provado na literatura infantil através da experiência de muitos escritores, a começar por Tchukóvski, Marchák, Gaidár, Svietlôv. Por isso, os contatos logos foram feitos.” (IUTKIÊVITCH, Serguei, op. cit., p.271).

¹⁹¹ Ver, por exemplo, uma nota ao projeto *Cine-correspondente* (‘Kinokorrespondiént’) in *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.357: “O texto acima foi escrito por mim em poucos dias, uma vez que o tema “Um homem com uma câmera” é de fato muito próximo de mim. Desculpo-me antecipadamente por não poder mais esperar os roteiros prometidos e ter sido obrigado a acelerar as coisas eu mesmo.” Ou ainda, na introdução de *Carta de uma tratorista* (‘Pismó traktorístki’), in *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.361: “Não recebi de forma passiva o fato de as novelas encomendadas por mim ao comitê de roteiros do estúdio não terem sido entregues no prazo. Correndo atrás do tempo perdido, escrevi eu mesmo mais dois curtas-metragens.”

¹⁹² O texto de Elena Segal-Marchák em *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov* contém um dos mais detalhados e íntimos retratos dos últimos anos da vida de Viértov, descrevendo não apenas suas aflições profissionais como também momentos alegres de sua vida privada, com encontros entre amigos, momentos de descanso no campo, etc. O escritor Iliá Marchák, marido de Segal e um dos mais próximos amigos do cineasta, faleceu em decorrência de uma operação menos de dois meses antes da morte do próprio Viértov, que visitou o amigo no hospital quando já estava também gravemente doente. Em uma carta a Svílova citada por Segal-Marchák, o cineasta comenta o impacto da morte de seu grande amigo sobre sua decisão de não se operar do câncer de estômago que o afligia: “Talvez pareça estranho, mas o trauma decorrente do trágico acontecimento com I. I. [Marchák] tem se mostrado longo. E até agora eu não consigo não ver diante de mim a imagem do meu melhor amigo e escutar não apenas suas palavras, mas também as idéias que não foram ditas em voz alta em nosso último encontro. Para mim, são no mínimo indispensáveis o seu sorriso e a confiança que tinha no sucesso, sem a qual nenhum cirurgião conseguirá me reerguer (apesar de outras pessoas, parentes e

Para Viértov, me parecia importante utilizar sua afeição às capacidades da câmera cinematográfica ligando-as, desta vez, a algo como a espontaneidade do olhar infantil, para olhar as maravilhas da realidade que nos cerca.

Por esses anos havia saído um livrinho notável sobre o plano quinquenal, do escritor Ilín, e me veio a ideia de que uma cooperação de Viértov com ele poderia dar resultados ótimos e inesperados. E foi o que aconteceu¹⁹³.

Após passarem algum tempo discutindo idéias que pareceram a Viértov serem por demais literárias, de difícil transposição para o meio cinematográfico¹⁹⁴, os três colaboradores chegaram a um conceito que agradou a todos. Incluindo alguns elementos trabalhados pelo cineasta em outros projetos recentes enviados ao Soiuzdetfilm, mas ultrapassando quaisquer propostas anteriores em termos de escopo e complexidade cinematográfica, Viértov e o casal de escritores elaboraram um “conto de fadas¹⁹⁵ sem fadas” que teria como objetivo “[...] mostrar na tela ‘a Terra, desde o fundo do oceano até as próprias estrelas’, mostrar que o reino das florestas sem silvanos¹⁹⁶, o mundo submarino sem um senhor dos mares e sem sereias são mais mágicos que os mais mágicos contos de fadas – foi esta tarefa que cativou Denís Arkádievitch¹⁹⁷”.

O roteiro literário de *Um conto sobre um gigante* (incluído na íntegra, traduzido, na terceira parte deste trabalho) acompanha uma pequena menina que, com um livrinho em mãos, observa o pai que compõe ao piano uma peça cujo título é, precisamente, “Um conto sobre um gigante”. A menina, curiosa, pergunta ao pai sobre o conteúdo da composição, ao que ele começa a contar a história de um gigante com “pernas tão grandes que poderiam percorrer mil quilômetros em um dia”¹⁹⁸, “olhos que conseguem ver o invisível e ouvidos tais que conseguem ouvir o que estão falando do outro lado do país”¹⁹⁹. Todo o filme transcorre em uma mistura entre a imaginação do próprio pai, que compõe a peça tentando transpor as ações do gigante para a música, e da menina, que mistura a música composta e executada pelo pai com as figuras do livrinho que tem em mãos, imagens que vão desde ilustrações de barcos e de animais no fundo do oceano a representações de fósseis de dinossauros e de animais e homens pré-históricos.

amigos, confiarem em sua capacidade). Eu tinha essa confiança, mas ela desapareceu naqueles trágicos dias.” (SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.260).

¹⁹³ IUTKIÉVITCH, Serguei, op. cit., p.271.

¹⁹⁴ Cf. SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.244-245.

¹⁹⁵ Em russo, a expressão utilizada é *skázka*, que pode ser traduzida também como “conto maravilhoso”.

¹⁹⁶ No original, *liéchi*: nome dado a espíritos masculinos habitantes das florestas e bosques na mitologia eslava. Utilizo aqui a tradução do termo feita por Tatiana Lárkina para a peça “Liéchi” de Anton Tchekhov: *O Silvano* (São Paulo: Editora Globo, 2005).

¹⁹⁷ SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.246.

¹⁹⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia, Tom I*, p.304.

¹⁹⁹ Idem.

Influenciada pela história do pai, a menina vê as diferentes figuras do livro ganharem vida e se vê ela mesma inserida nas situações mostradas:

A menina escuta pensativa, olhando para uma grande figura no livro. Na figura, vê-se o mar, navios.

A figura ganha vida. Diante dos olhos da menina, surge o mar e, além dele, montanhas. Sobre as montanhas está o gigante. Os traços de seu rosto são familiares...

Na música, novamente soam os passos do gigante. Ao piano, junta-se uma orquestra²⁰⁰...

Repetindo algumas vezes essa estrutura de inserção da menina em uma ilustração do livro que “ganha vida”, o roteiro conduz o espectador por cenas que mostram a vida no fundo do mar, o cotidiano de insetos e pássaros ao redor de um açude (seqüência que levou Jeremy Hicks a descrever o filme como ‘uma espécie de *Querida, encolhi as crianças* educativo²⁰¹’), a vida de organismos microscópicos em uma gota d’água, as diferentes eras geológicas que podem ser observadas através das camadas sedimentares do solo, os dinossauros e mamíferos que habitavam a Terra antes do surgimento do homem e até os próprios homens das cavernas. Em todos os casos, a menina é colocada nas situações pelas mãos do gigante, que por vezes também a auxiliam quando ela se vê em apuros, ou ainda direcionam sua atenção para determinados elementos:

A sombra de uma imensa mão cobre o prado rapidamente. Uma revoada de pássaros passa voando, assustada, por cima da cabeça da menina.

A palma da mão do gigante se apóia no prado. Sob a pressão da mão do gigante, a clareira em que está a menina é empurrada para baixo, como se fosse a cabine de um elevador.

Passam por cima da menina, como se fossem andares, camadas sedimentares.

A clareira para. Os dedos do gigante tiram um crânio humano do meio dos sedimentos quebradiços e o colocam na clareira. A menina observa com curiosidade o que se passa.

A clareira mais uma vez começa a descer. Pelo caminho, o gigante passa os dedos por uma camada de giz e mostra o dedo sujo de giz à menina:

A menina dá risada:

– Giz!²⁰²

O caráter educativo destas seqüências é reforçado no roteiro pelo detalhamento das ações dos elementos da natureza ou dos seres vivos que a menina encontra pelo caminho, um pouco como em um breve filme científico:

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ HICKS, Jeremy, op. cit., p.118. Esta é a única breve menção ao filme feita por Hicks em seu livro, feita em um sub-capítulo sobre os trabalhos realizados por Viértov depois de *Canção de Ninar*: “Nos anos anteriores à invasão da União Soviética pelos nazistas em 1941, Vertov continuou a submeter roteiros para diversos filmes sobre mulheres e crianças, e sobre aviação. O mais colorido destes foi *Um Conto Sobre Um Gigante*, uma espécie de *Querida, Encolhi As Crianças* educativo. Esses temas acabaram sendo reunidos em *Três Heroínas*”. A descrição de Hicks é divertida, ainda que não dê conta de todo o filme; no entanto, a maneira como é feita esta menção ao filme e aos demais projetos “sobre mulheres e crianças, e sobre aviação” dá a entender que estas propostas foram submetidas *antes* da realização de *Três Heroínas*. Como vimos, a grande maioria delas foi elaborada *depois* da conclusão e arquivamento do filme.

²⁰² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.312.

Por todos os lados, monstruosidades a observam: logo diante dela há a gigantesca cabeça de um besouro. Ele move suas antenas claviformes. Sob as antenas estão os olhos de muitas faces – os olhos compostos.

A menina se surpreende:

– Ele é grande ou eu é que sou pequena?²⁰³

[...] Passam rotíferos com cílios que se movem tão rápido que parecem uma roda a girar. Com os cílios, o rotífero atrai as algas para sua boca. Uma hidra caça e engole um paramécio com cílios ao redor do corpo. O paramécio se divide, transformando-se em dois, em quatro, em oito.

Um cochicho maravilhado da menina.

– É como no microscópio!

Uma ameba se arrasta lentamente, jogando seu pseudópode para frente e transferindo para ele todo o conteúdo gelatinoso de seu corpo. A ameba envolve e absorve uma alga redonda como uma esfera²⁰⁴.

Após um assustador “encontro” com um homem das cavernas, a menina grita e é reconfortada pelo pai, que garante a ela que o livro não está vivo e que os homens pré-históricos viveram “há muitos milhares de anos” (‘No tempo do tsar?! Muito antes! Naquele tempo não havia nem o vovô e nem o vovô do seu vovô. Naquele tempo nada era como hoje.’). Eles travam um diálogo sobre a evolução do homem que lembra o projeto *A mamãe da Tânia*, enviado por Viértov meses antes ao Soiuzdetfilm, e que aqui serve também de introdução à última parte do filme, sobre as conquistas recentes da humanidade e, especificamente, da sociedade soviética:

O pai olha pensativo para as teclas, para suas mãos.

– Sim... O homem agora tem mãos que podem fazer tudo... Mãos tão...

Ele pára, como que procurando palavras para a explicação.

[...]

– O gigante se ergueu por sobre o país e o observou com seu olhar penetrante. Ele vê que há montanhas lá longe. É impossível passar por elas, impossível atravessá-las...²⁰⁵

[...]

Fusão entre planos. A mão do gigante passa pelo país, que, visto de cima, parece um mapa de relevo.

Nós vemos a sinuosidade do Volga perto de Kúibichev. A mão do gigante passa por cima dele. E imediatamente o Volga se transforma: transversalmente ao rio surge a parede branca de uma barragem. O rio se espalha como um grande lago por cima da barragem e prados, ilhas e bancos de areia nos arredores são cobertos pela água. Cruzeiros de três conveses passam pela ampla superfície lisa da água.

A mão avança pelo mapa de relevo, passando por uma estepe, que se ergue cada vez mais, formando colinas. No declive suave da encosta da montanha crescem as fornalhas, torres, e plataformas da fábrica de Magnitogórk²⁰⁶.

Nesse passeio das mãos sobre o mapa do território soviético, o espectador vê diferentes ações do gigante pelo país: a construção da usina metalúrgica de Magnitogórk e da cidade de Komsomôlsk, a exploração de áreas remotas – geleiras vencidas por navios

²⁰³ Ibidem, p.308.

²⁰⁴ Ibidem, p.310.

²⁰⁵ Ibidem, p.315.

²⁰⁶ Ibidem, p.316.

quebra-gelos que surgem com um aceno do gigante – e o desenvolvimento do poderio militar com a poderosa frota naval no Mar Negro, “ameaçadoras fortalezas marinhas sobre as ondas” por cima das quais tremula a bandeira soviética. Essa idéia de conexão das diferentes regiões da URSS por meio de um símbolo poético é recorrente na cinematografia de Viértov: basta pensarmos em *Três Cantos Sobre Lênin*, nas figuras maternas de *Canção de Ninar* ou ainda no filme *A Sexta Parte do Mundo* como um todo, que mostra a integração de todas as repúblicas da União através do comércio. Nesse sentido, o gigante, que até este ponto do filme permanecia uma figura um tanto misteriosa, aqui começa a ganhar contornos um pouco mais nítidos, desenvolvidos ainda mais na cena seguinte:

E mais uma vez a mão passa pelo mapa de relevo. Em algum ponto entre o Volga e o Don, a mão traça a rota de um canal. Ela pára por um instante...
Fusão entre planos. Surge um pedaço de uma escrivaninha...
Nós vemos uma mão que anota algo na planta de uma construção.
Sobre a planta, inclina-se Stálin.
Ele levanta a cabeça, pensa e olha para frente.
A menina segue por uma estradinha por entre as laranjeiras. Ela olha na direção de Stálin e para, surpresa.
– De onde você saiu? – pergunta Stálin, sorrindo²⁰⁷.

Vendo-se repentinamente no gabinete do líder soviético, a jovem protagonista conta a ele ter sido trazida pelo gigante “do conto do papai”. Stálin, de maneira paternal, pede então que ela recite alguns versos sobre esse tal gigante:

A menina começa a ler tão baixo que não se pode ouvir nada.
– Ora, assim eu não consigo ouvir nada. Venha, pare aqui e fale de modo que todos possam te ouvir.
A menina ajeita o vestido e levanta a cabeça. Seu rosto se aproxima de nós.
A menina diz:
– De Moscou a Magadan
De Kolkhída aos brancos Cárpato
Transformaremos, com mãos de gigante,
Todo o país em um jardim florido.
Nossos braços são guias e guindastes,
Nossas pernas são os trens.
Criaremos, com mãos de gigante,
Minas, fornalhas, cidades.
Nós mediremos a profundidade do oceano,
Penetraremos em uma gotinha d’água,
Examinaremos, com olhos de gigante,
O mundo dos astros desconhecidos...²⁰⁸

Após declamar o poema, a menina aparecerá novamente em casa, ao lado do pai, e assim se encerrará a participação de Stálin no roteiro. Ainda que sua identificação com a

²⁰⁷ Ibidem, p.318.

²⁰⁸ Idem.

figura do gigante seja clara e inevitável no início da cena – afinal, são suas as mãos que percorrem o mapa da URSS – o poema declamado pela menina e a canção-tema do filme, anexada ao final do roteiro, além de não fazerem nenhuma referência direta ao ditador, sugerem antes que o gigante seria uma metáfora para o povo soviético como um todo, responsável por transformar, “com mãos de gigante”, o país inteiro. Nesse sentido, talvez as mãos do gigante sejam *também* as mãos de Stálin, mas não *apenas*. Neste filme em que a figura do gigante representa uma última forma de “Adão sintético” (para utilizar a expressão de Deriábin), Iôsis Vissariônovitch surge indubitavelmente em um momento crucial, mas não se torna, de fato, o protagonista: ele é parte essencial da construção do país, mas, ainda assim, uma *parte*.

O filme se encerra com um majestoso passeio pelo “mundo dos astros desconhecidos” mencionado no poema declamado pela menina: já quase adormecida, ela imagina que sua casa é uma nave especial que viaja até as estrelas e vê desfilarem diante de si diferentes astros: a lua “passa e desaparece”, Saturno se aproxima, um cometa corta o céu, a nebulosa de uma constelação surge “como se alguém tivesse batido uma nuvem luminosa com uma colher gigantesca”; por fim, o pai encerra sua composição ao piano e, carregando a filha no colo, coloca-a para dormir.

Por esta breve descrição do roteiro, é possível perceber o quão amplo e complexo se tornara o projeto de Viértov, especialmente em termos técnicos (a proposta, afinal, é para um filme com atores, e não para uma animação), e não é à toa que parte considerável da longa batalha por sua realização se centrou justamente na busca por soluções técnicas para as filmagens previstas. Entre o término do roteiro, experimentos iniciais, reuniões com o conselho artístico e modificações no projeto, Viértov passaria todo o ano de 1940 ocupado com *Um conto sobre um gigante*, que só teria seu destino selado de vez em fevereiro de 1941.

Como comentamos anteriormente, os diários de Viértov publicados em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* referentes a este período já traziam algumas informações sobre o percurso do filme pela burocracia do cinema soviético; a estas, podemos agora somar mais algumas anotações pessoais incluídas na edição alemã de seus diários, *Tagebücher/Arbeitshefte*, os já mencionados relatos de Elena Segal-Marchák e Serguei Iutkiêvitch em *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos*, as informações trazidas por Liév Rochál em seu ensaio *Dziga Viértov*, o roteiro literário incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 1* e dois documentos incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 2*: um fragmento de um estenograma de uma reunião do Conselho Artístico do estúdio em setembro de 1940 e

o manuscrito de Viértov para sua fala em uma outra reunião do conselho alguns meses mais tarde, em janeiro de 1941. Lidos em conjunto, esses materiais nos permitem reconstruir a trajetória desse ambicioso projeto e compreender um pouco do complexo funcionamento das instâncias decisórias do cinema soviético no início dos anos 1940²⁰⁹.

No início de abril de 1940, Viértov e o casal Segal-Marchák chegaram a uma versão do roteiro que os agradou e que foi encaminhada ao departamento de roteiros do estúdio, que por sua vez emitiu um parecer bastante elogioso, afirmando que a experiência dos autores teria dado “um resultado deveras positivo. Os autores conseguiram criar uma obra completa em termos de forma e única em termos de gênero que cumpre os objetivos que haviam sido colocados”²¹⁰. Indo além, a resolução destacava ainda o caráter experimental do filme, que deveria ser o primeiro de seu gênero, e o quanto o roteiro “seria digno” da prática cinematográfica de Viértov:

Um conto sobre um gigante é um filme introdutório a uma série de trabalhos artísticos-educativos sobre diferentes campos da ciência, da técnica e da cultura. Esta obra, sendo uma primeira experiência, será experimental. A direção do camarada Viértov, para qual o roteiro foi feito, garantirá a concretização deste trabalho na tela. Desde o lançamento de *Três Cantos Sobre Lênin* não se havia conseguido criar um roteiro que correspondesse ao gênero particular em que trabalha este mestre da cinematografia soviética. *Um conto sobre um gigante* possibilitará que sejam continuadas as corajosas buscas em novas áreas da arte cinematográfica, que sejam aperfeiçoados e assimilados (tanto de um ponto de vista criativo quanto tecnológico) novos recursos do cinema²¹¹.

Tendo sido aprovado pelo departamento de roteiros, o trabalho dos autores teria então que ser apresentado ao conselho artístico do estúdio Soiuzdetfilm²¹². Os conselhos artísticos, compostos fundamentalmente por profissionais do cinema, haviam sido criados em janeiro de 1940 como resultado de demandas por mais autonomia nas questões relativas ao trabalho interno dos principais estúdios da URSS, visando agilizar o distendido processo de produção pelo qual passavam os filmes. A estes conselhos cabia “seguir e discutir os planos temáticos dos estúdios, as escolhas de *mise en scène* dos realizadores, fotógrafos, diretores de arte e engenheiros de som, as maquetes e os cenários; [...] assistir aos copiões e estudá-los, [...] fornecer a ajuda necessária às equipes de filmagem e [...] assistir a todos os filmes terminados antes de os remeter ao Comitê

²⁰⁹ As informações dessa narrativa sobre o percurso do filme pelas instâncias decisórias foram obtidas principalmente a partir das publicações mencionadas neste parágrafo, mas consultei também os documentos relativos a *Um conto sobre um gigante* disponíveis no RGALI (f.2091, op.2, ed. khr.83-91; ed. khr.392, ed. khr.429) para esclarecer alguns pontos.

²¹⁰ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.429, l.7. “Zakliutchénie Stsenárnogo otdiela k/s. “SOIUZDETFILM” po literatúrnomu stsenáriu “SKAZKA O VELIKÁNIE”. Documento assinado por Frôlov, diretor do estúdio, e Tokariêva, chefe do departamento de roteiros, em 17 de abril de 1940.

²¹¹ Ibidem, l.8.

²¹² Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.229-230. Entrada de diário de 17 de junho.

Cinematográfico”²¹³. Para Natacha Laurent, “as hesitações do Comitê Central entre centralização e descentralização são indicativos da importância da crise que atravessava então o cinema soviético”²¹⁴ e, nesse contexto, a criação dos conselhos pode ser vista como um exemplo das poucas medidas que iam na contramão da onda de reformas majoritariamente centralizadoras então em curso.

Viértov, então, esperava a reunião de um conselho que deveria avaliar seu trabalho tanto em termos artísticos mais gerais quanto do ponto de vista de sua realização prática. Em seu diário, no entanto, ele se mostra cético em relação à utilidade das observações dos integrantes do conselho, notando que eles estariam “tão ocupados e interessados agora em seus próprios assuntos, em seus próprios filmes e em outras questões pessoais que, na melhor das hipóteses, vão ler o roteiro apenas superficialmente”²¹⁵. Depois de uma espera de mais de um mês, a reunião do conselho finalmente foi marcada para o dia 3 de setembro, mas acabou adiada para o dia 28, um atraso que Viértov encarou como “muito prejudicial”²¹⁶, uma vez que ele imaginava receber ainda no começo de setembro “todas as recomendações indispensáveis, feitas com base em indicações concretas”²¹⁷. Afinal, já haviam se passado cinco meses desde a aprovação do roteiro.

Se a reunião confirmou parte das suspeitas iniciais de Viértov – de fato, alguns membros do conselho não haviam lido todos os materiais enviados por ele, nem pareciam estar a par do projeto como um todo –, o resultado acabou sendo mais uma vez positivo. Participaram da discussão os cineastas Mark Donskói, Aleksándr Razúmni, Liév Kulechóv, Iákov Protazánov, o fotógrafo Aleksándr Chelenkôv, o roteirista Leon Saakóv e, por fim, o diretor de produção do estúdio, Konstantin Frôlov²¹⁸. De maneira geral, as críticas se concentraram no potencial altíssimo custo do filme por conta dos efeitos especiais e no suposto longo tempo de produção que ele requeria (Viértov comenta em sua fala que um dos presentes teria suposto que o filme levaria ao menos dois anos para

²¹³ BOLCHAKÓV apud LAURENT, Op. cit., p.70.

²¹⁴ LAURENT, Natacha, op. cit., p.71.

²¹⁵ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.229-230.

²¹⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.330.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Em suas memórias, Kulechóv escreve o seguinte a respeito de Konstantin Frôlov: “Ele começou sua carreira cinematográfica trabalhando no laboratório. Os trabalhadores confiaram a ele o comando do estúdio e ele fez jus a essa confiança. Sabiam que ele não possuía nenhuma preparação específica, mas sabiam também de sua inclinação ao autodidatismo. Frôlov se mostrou uma pessoa inteligente e cheia de tato, que sabia encontrar um idioma comum com qualquer um. Além disso, ele manteve com dignidade a simplicidade de um operário.” in KHOKHLÔVA, Aleksandra; KULECHÓV, Liev, op. cit., p.180.

ser terminado²¹⁹), além de notarem certa falta de clareza quanto ao conceito do gigante. A sugestão de que o filme talvez pudesse ser realizado mais facilmente como uma animação foi também trazida à tona pelo cineasta Razúmni.

Em sua fala, Viértov procurou responder ponto a ponto de maneira bastante detalhada, demonstrando ter consciência da dificuldade do projeto – ele diz saber que “este roteiro assusta à primeira vista”²²⁰ – e, ao mesmo tempo, buscando tranquilizar aqueles que consideravam que ele seria inexecutável. Abordando a questão da complexidade dos efeitos especiais, o cineasta diz não concordar com a opinião de que transformar o filme em uma animação facilitaria o processo:

Do ponto de vista técnico, o cinema de animação ainda é muito mais frágil do que nossa técnica tradicional. A técnica existente hoje no cinema tradicional permite que este filme seja realizado e exibido nas telas. [...]

[...] Nós já temos algumas experiências pontuais, feitas por diferentes pessoas que encontram poesia nos novos aparatos e meios de filmagem que elas inventam. Num lugar, o camarada Kariúkov²²¹ está trabalhando por conta própria. Noutro, Aleksándrov trabalha em *Cinderela*²²². A ausência de oportunidades para se desenvolver a técnica se explica principalmente pelo fato de os inventores [...] não terem oportunidade de aplicar aquilo que eles já têm pronto. Não têm essas oportunidades porque apenas de vez em quando surge a necessidade de fazer algum plano [cinematográfico] técnico. Um plano só não faz verão para a técnica. Realmente, com um plano só a galinha não enche o papo.

É por isso que os inventores dizem que não conseguem fazer nada, porque nós freamos artificialmente a técnica, nos amparamos em nosso atraso técnico e continuamos a nos fazer de coitados.

Eu considero que é justamente por ser um filme tecnicamente difícil, justamente por tratarmos de coisas que ainda não foram solucionadas, que nós devemos nos dedicar particularmente a elas, para as resolver.

Este será nosso mérito duplo e triplo. Se nós dermos esse decisivo passo adiante, não nos dirão nada além de obrigado²²³.

A linha de argumentação de Viértov neste trecho evoca, de certa forma, batalhas anteriores do cineasta: assim como *Entusiasmo* teria sido o primeiro filme a provar a possibilidade de se fazer registros sonoros fora de estúdios, *Um conto sobre um gigante* mereceria ser realizado justamente por apresentar desafios técnicos no campo dos efeitos especiais que, se superados, trariam benefícios à cinematografia soviética como um todo. Por mais ousado e arriscado que pareça esse argumento, o cinema soviético de fato já

²¹⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.331.

²²⁰ Idem.

²²¹ Mikhail Fiódorovitch Kariúkov foi um fotógrafo especialista em efeitos especiais. Em 1939, foi publicado seu livro *Nôvie spôsobi kombinírovannikh siômok* ('Novos métodos de filmagens com efeitos especiais').

²²² *Cinderela* era o título de trabalho do filme *Sviétli Pút* (*Um caminho iluminado*) de Grigóri Aleksándrov, lançado em 1940. Uma de suas mais famosas cenas possui uma série de efeitos especiais: primeiro, a protagonista Tânia Morôzova interage com diferentes “versões” suas do passado que aparecem refletidas em um espelho e se colocam lado a lado; depois, ela embarca em um automóvel que magicamente sobrevoa a cidade de Moscou.

²²³ Ibidem, p.330.

havia produzido recentemente algumas obras de razoável elaboração do ponto de vista técnico que misturavam cinema de animação em *stop-motion* com tomadas em *live-action*, como *O Novo Gulliver* (*Nóvi Gullivér*, 1935), de Aleksándr Ptúchko, e *A chave dourada* (*Zolotõi Kliútchek*, 1939), do mesmo diretor. O primeiro filme conta a história de um jovem pioneiro que, passando uma temporada no famoso campo Artek, adormece enquanto lê o livro de Jonathan Swift e sonha com uma revolução nos moldes soviéticos na ilha de Liliput, durante a qual o rei é deposto e os trabalhadores tomam o poder com a ajuda do menino “gigante”; o segundo é uma adaptação da história do boneco Pinóquio (lançada, aliás, antes da animação de Walt Disney). Em ambos há cenas que misturam de tomadas em *live action* com animação em *stop-motion* e com outras técnicas de efeitos especiais que figuravam dentre as que Viértov pretendia utilizar em seu filme, como a combinação de elementos em diferentes escalas em um mesmo quadro. Ainda que *O Novo Gulliver* tenha causado uma sensação maior ao ser lançado (em parte, devido ao fato de alguns fragmentos terem sido exibidos no segundo festival de Veneza, em 1934, onde despertaram considerável interesse²²⁴), o salto técnico de *A chave dourada* em relação a seu antecessor, realizado poucos anos antes, é notável. Além disso, durante o período em que Viértov esteve associado ao Soiuzdetfilm, o estúdio abrigava os experimentos de Semiôn Ivánov, inventor que desenvolvera uma técnica de exibição de filmes em 3-D que não exigia o uso de óculos pelos espectadores – o chamado *stereokinó* que, segundo Jay Leyda, teria sido “a invenção cinematográfica soviética que mais atraiu publicidade” à época²²⁵.

Ainda que Viértov não mencione os filmes de Ptúchko em suas falas, é muito provável que ele os tenha visto, e não é surpresa alguma que Viértov também conhecesse os experimentos com o *stereokinó* e se mostrasse entusiasmado com eles, possivelmente esperando que essa recente experiência de pesquisa no campo técnico (ainda em desenvolvimento no momento em que Viértov apresenta seu projeto) lhe garantisse um apoio similar para a realização de seu longa-metragem²²⁶. Assim, o cineasta prossegue sua

²²⁴ Cf. LEYDA, Jay, op. cit., p.309

²²⁵ Ibidem, p.363. Um primeiro programa experimental de filmes realizados com a técnica foi exibido em fevereiro de 1941.

²²⁶ Está preservado no Österreichische Filmmuseum um curto manuscrito, sem data – possivelmente escrito depois da primeira exibição pública dos experimentos do *stereokinó*, em fevereiro de 1941 - em que Viértov saúda o inventor da técnica e o diretor responsável pelos primeiros filmes realizados com ela: “Uma imagem tridimensional, o rompimento da fronteira entre a sala de cinema e a tela, a noção de planos próximos, médios e gerais, as novas possibilidades para o roteirista, para o diretor, o fotógrafo, o diretor de arte – tudo isso atíça fortemente nossa imaginação quando pensamos no futuro do cinema sintético. É impossível não sentir gratidão pelo invento de S. I. Ivánov, pelo diretor A.

fala no sentido de tranquilizar os presentes por meio de dados concretos sobre o andamento dos trabalhos de pesquisa para o filme, indicando, entre outras coisas, já estar em contato com especialistas de diferentes áreas que iriam se ocupar dos muitos “mundos” (submarino, fossilizado, microscópico, sideral, etc.) mostrados na história. Viértov diz também que pretende filmar o máximo possível – ele prevê cerca de 85% do filme – em locações externas, o que implicaria em um gasto não tão elevado na construção de cenários, e diz ainda ser preciso apenas “reservar tempo para um período de experimentações. É preciso escolher três ou quatro dos planos mais difíceis, filmá-los e só depois disso encerrar a discussão”²²⁷. Apenas conversas e especulações, sem testes concretos, não resolveriam nada.

Apesar disso, Viértov considera que a questão de como organizar a produção de todas essas diferentes sequências seria ainda mais importante do que a resolução dos problemas técnicos em si que, ao que lhe parece, seriam solucionados sem grandes dificuldades: “Tudo vai depender de termos um ótimo organizador deste negócio. É preciso prestar atenção sobretudo no lado organizacional, porque ele ajudará também o lado técnico. Nós frequentemente prejudicamos a técnica por conta da falta de organização”²²⁸.

Quanto à questão da imagem do gigante, Viértov diz ser intencional a relativa indefinição que prevalece no início do filme:

Se desde o primeiro momento for dito que o gigante é o povo, então não há motivo para se narrar o conto. Se for assim, não pode haver filme. Nós mostramos todas as capacidades do homem, mostramos todos os seus feitos gigantescos, e a ideia toda disso é contar apenas no final que o gigante é o povo, e contar apenas àqueles que, por conta de suas próprias limitações, não conseguiram compreender isso sozinhos no decorrer de todo o filme²²⁹.

Por último, Viértov procura mostrar que, ao contrário do que teria sugerido Kulechóv²³⁰, não faria sentido transformar o filme em um trabalho puramente educativo ou científico – o que justificaria inclusive sua transferência para o estúdio Mostekhfilm, de onde Viértov saía há cerca de um ano –, uma vez que ele seria, antes de mais nada, um trabalho “essencialmente poético”:

Andrêievski e pelo fotógrafo Suriênski por esse primeiro difícil passo deste recém-nascido [...]”. O manuscrito pode ser acessado, em baixa resolução, aqui: <http://goo.gl/OcvgNL> (Último acesso: 15/08/2016)

²²⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.330.

²²⁸ Ibidem, p.332.

²²⁹ Idem.

²³⁰ “O diretor Kulechóv disse que a ciência é maravilhosa e que por isso não há porquê fazer um filme poético. É preciso fazer um filme técnico. Ele não pode dar nenhum conselho e nem ninguém pode, porque é preciso primeiro escutar o relatório técnico, assistir às filmagens experimentais etc. Em uma palavra, também ele, no fim, evitou dar qualquer declaração.” in VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.231.

Se eu fizesse um filme apenas sobre o mundo submarino, os protagonistas poderiam ser feitos de outra maneira. Mas nosso tema é a introdução à ciência. Nós temos toda a possibilidade de criar um conto de fadas em que o próprio conto é o mundo científico. Se a criança gostar das estrelas, que ela estude no futuro o céu estrelado. Se gostar do reino submarino, que estude no futuro o reino submarino.

É evidente que não haveria poesia alguma se transformássemos um filme poético em um filme técnico.

Ao contrário: neste filme, em que nós queremos transmitir a poesia da ciência, mostrar a poesia da própria realidade, nós devemos retirar tudo aquilo que poderia atrapalhar a apreensão poética daquilo que nos cerca.

[...] Se o filme for tão atraente que as crianças decidam partir em busca de aventuras nesta direção, o objetivo terá sido alcançado. E isto é o principal, o mais importante²³¹.

Apesar das ressalvas feitas pelo conselho, Frôlov anunciou que o filme seguiria para a fase de experimentos técnicos, depois dos quais haveria outra reunião do conselho artístico. Em seu diário, Viértov escreve que tanto Frôlov quanto Iutkiêvitch estariam bastante otimistas em relação à aprovação final do projeto e que “não esperam que o Comitê faça quaisquer ressalvas”²³². De fato, em uma entrevista concedida ao jornal *Kinó* dois meses após a reunião, em 29 de novembro de 1940, Iutkiêvitch se mostra bastante confiante:

Nos perguntam com frequência [...] por que Dziga Viértov trabalha no Soiuzdetfilm. Dizem, o que há em comum entre o Soiuzdetfilm e ele, que durante toda sua vida foi um antípoda da cinematografia ficcional-atuada? Isso não é verdade. Dziga Viértov é um artista talentoso. O que Dziga Viértov criou com os escritores M. Ilín e Elena Segal (‘Um conto sobre um gigante’) é muito interessante. No campo do cinema educativo, é preciso que haja muita experimentação, e de modo algum necessariamente calcada na expressividade dos atores²³³.

Sendo assim, entre o final de setembro de 1940 e janeiro de 1941 Viértov conduziu diferentes testes e fez as alterações exigidas pelo conselho artístico, e a pré-produção do filme chegou a estágios bastante avançados: foi traçado um detalhado plano de produção e filmagem (incluindo indicações de locações, número de diárias em cada uma, diárias necessárias com cada um dos atores, etc.²³⁴), realizados testes para o papel da protagonista²³⁵ (como podemos ver, por exemplo, em uma fotografia incluída em *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos* que mostra Viértov e sua equipe tirando fotos de uma menina²³⁶), um *storyboard* completo (alguns dos desenhos foram incluídos

²³¹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.333

²³² _____. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.231.

²³³ IUTKIÊVITCH apud ROCHÁL, Liév, op. cit., p.248.

²³⁴ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.429, ll.46-48.

²³⁵ Ibidem, ll.34-35.

²³⁶ VIÉRTOVA-SVÍLOVA, E. I.; VINOGRÁDOVA, A. L. (orgs.). *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov*, p.37.

em *Iz Nasliêdia, Tom 1*²³⁷) e, mais importante, diversos experimentos fotográficos. O responsável pela fotografia do filme seria Nikolai Uchakov, cinegrafista a quem Viértov se refere de maneira extremamente elogiosa tanto em seu diário pessoal²³⁸ quanto em um texto preparado para a reunião seguinte do conselho artístico, em 4 de janeiro de 1941. Nele, Viértov expõe sistematicamente de que maneira ele e sua equipe teriam conseguido eliminar os “doze perigos” existentes para a produção do filme, apontados pelo conselho na reunião anterior.

Os “perigos” aos quais o cineasta responde são tanto de ordem conceitual quanto prática. Em primeiro lugar, o roteiro como um todo teve sua linha narrativa bastante simplificada na nova versão apresentada, intitulada “A menina e o gigante” (*‘Diévotchka i Velikán’*²³⁹), feita “em perfeita união entre os autores e o diretor e sem quaisquer atritos”²⁴⁰. O número de “mundos” percorridos pela menina foi reduzido, a passagem entre uma seqüência e outra se tornou mais “bloqueada”, sendo cada mundo tratado como uma cena diferente do conto narrado pelo pai à filha, e a nova forma de condução da narrativa, segundo Viértov, não deveria deixar margem para dúvidas: “As perguntas ‘é um sonho? realidade? conto?’ não surgem mais. Simplesmente: um conto musical”²⁴¹. Em resposta às dúvidas quanto à figura do gigante, Viértov e os roteiristas elaboraram trechos complementares que ajudariam a expor de maneira mais clara sua personalidade, caracterizando-o como “saudável, cheio de alegria de viver, contente, curioso, sério, corajoso, decidido, sem se perder frente ao perigo, humilde”²⁴². O caráter metafórico da figura também recebeu um tratamento mais explícito, com uma fala da mãe da menina (personagem inexistente na primeira versão do roteiro) na última cena do filme que explica literalmente aquilo que, para o conselho artístico, não havia ficado claro até então:

²³⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.302-317, em meio ao texto do roteiro literário escrito por Viértov, Ilín e Segal.

²³⁸ Cf. VÉRTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.101. Entrada de diário de 31 de dezembro de 1940.

²³⁹ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.90, ll.1-80, contém na íntegra o roteiro de direção apresentado por Viértov nesta fase do projeto, já com este novo título. Apesar disso, ele continuaria a se referir ao filme como *Um conto sobre um gigante* em cartas e diários posteriores.

²⁴⁰ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.334.

²⁴¹ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.90, l.3.

²⁴² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.323. Alguns dos trechos reescritos parecem indicar que foram levantadas dúvidas quanto à “bondade” do gigante: em uma cena em que ele caminha sobre uma praia cheia de banhistas – que poderiam eventualmente acabar esmagados, por exemplo – foi adicionada a informação de que ele indica aos presentes que gostaria de apoiar seu pé na areia e que ele pisa só depois de se certificar que todos saíram, ainda assim com muito cuidado “para não estragar nada”. (Ibidem, p.320).

Fig. 5 Esquema circular elaborado por Viértov durante a produção de *Um conto sobre um gigante*. Nas laterais, lê-se, na vertical: “Simultaneidade de todos os trabalhos” (do lado esquerdo) e “Paralelismo dos trabalhos” (do lado direito). As seis fatias do gráfico circular representam diferentes frentes de trabalho, com as primeiras etapas mais afastadas do centro e os estágios finais se aproximando do núcleo, onde está o “DIRETOR [SÍNTESE]”, com os “Assistentes” acima e o “Assistente de direção” abaixo. As seis frentes, com seus respectivos trabalhos, são:

- Especialista: análise científica do roteiro -> preparação para experimentos científicos [adestramento] -> organização de experimentos para a filmagem -> consultas antes e depois da montagem preliminar;
- Organizador: escolha da equipe -> organização das condições para a simultaneidade dos trabalhos -> verificação do cumprimento dos prazos -> auxílio administrativo -> plano de prestação de contas;
- Cinegrafista [com uma marcação indicando: ‘O mesmo para o operador de som’]: projeto de cinematografia -> obtenção dos equipamentos -> solução das questões dos efeitos especiais -> filmagem -> laboratório;
- Diretor de arte: projeto visual -> primeiros esboços -> roteiro desenhado [storyboard – L.F. Labaki] -> construção de maquetes e cenários -> planos com efeitos especiais;
- Compositor: projeto musical -> primeiros esboços -> roteiro musical -> consultas -> sonorização;
- Montador: análise do roteiro do ponto de vista da montagem -> seleção, registro e sistematização do material filmado -> solução de tarefas específicas de montagem, experimentos de montagem -> primeira versão da montagem (som e imagem) -> montagem sintética.

Ao redor do círculo principal há quatro círculos menores: eles representam os personagens do filme. No lado superior esquerdo, está o personagem de Stálin; do lado superior direito, o Gigante; do lado inferior esquerdo, a menina. Todos esses trazem escrito, do lado de fora do círculo, “preparação do ator”. No lado inferior direito, estão os “insetos, peixes, pássaros etc.”, com a indicação de “adestramento” do lado de fora.

(Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.429, l.31. As folhas l.30, l.32 e l.33 também contêm outros esquemas elaborados por Viértov durante a preparação para o filme.

– E o gigante? – ela perguntou, sussurrando – Quer dizer então que existem gigantes?
 – O gigante? – repetiu a mãe, parando e olhando pensativa para a menina.
 – O gigante, Liênotchka, não é uma pessoa só... o gigante é...
 A mãe ergueu a cabeça e se pôs a pensar, procurando uma explicação. Mentalmente, uma fileira de imagens se desenrola instantaneamente diante dela.
 ... um professor velhinho inclinado sobre um microscópio...
 ...uma jovem geóloga com um teodolito...
 [...]
 ... um georgiano com um cesto de limões por entre limoeiros...
 ... um operário girando a lança de um guindaste...
 [...]
 ... um avião olhando para fora da cabine de seu avião em pleno voo...
 ... um guarda de fronteira em seu posto com sua arma...
 ... e, finalmente,
 STÁLIN, inclinado sobre o mapa do país.
 Todas essas imagens cintilaram diante da mãe e desapareceram.
 – Veja, Liênotchka – disse a mãe, emocionada – quando nós ficamos todos juntos... todo o país, como uma só pessoa... é isso que é um gigante!²⁴³

Este novo final mais uma vez indica o quanto Stálin, ao invés de ser identificado monoliticamente como o próprio gigante, seria apenas parte de “todo o país, como uma só pessoa”, e a sequência de planos dos diferentes trabalhadores talvez tornasse a cena ainda mais próxima, conceitualmente, de *A Sexta Parte do Mundo* (‘Vocês/Na taiga siberiana/[...]/Vocês/Tártaros/Vocês/Buriates/Uzbeques/[...]/Vocês/Com água até os joelhos/E vocês, fiando o linho no vilarejo/Vocês, fiando a lã nas montanhas/Vocês/Todos/São senhores/Da terra/Soviética [...],’²⁴⁴).

Em relação às dificuldades técnicas, Viértov informa que dos 752 planos previstos anteriormente restaram apenas 452, e que consultores de cada área científica abordada no filme foram ouvidos e teriam considerado que “dentro dos limites de um único filme [...] em que nós queremos atrair as crianças, mostrar a elas as maravilhas reais que as cercam, o material foi selecionado de maneira correta”²⁴⁵; quanto à filmagem destes diferentes “mundos”, profissionais especializados em cada um dos diferentes tipos de registro requeridos já teriam sido contatados e faltaria apenas formalizar a relação já estabelecida com eles.

Viértov saúda ainda o trabalho do fotógrafo Uchakóv, afirmando ter “colocado diante dele as mais difíceis tarefas técnicas e artísticas. E ele as resolveu. A essas tarefas, eu somei circunstâncias difíceis de produção, limitei o tempo, os recursos financeiros... E ele infalivelmente conseguiu sair dos apuros sem perder em qualidade artística”²⁴⁶.

²⁴³ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.90, ll.79-80.

²⁴⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.108-109. Lista de intertítulos de *A Sexta Parte do Mundo*.

²⁴⁵ _____. *Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.334.

²⁴⁶ Ibidem, p.335.

Paralelamente, já estaria quase pronto um aparelho, encomendado por Uchakóv à oficina do estúdio, que permitiria a realização de testes fotográficos em que o próprio Viértov seria filmado por Uchakóv e, se tudo desse certo, poderia ser “diminuído até ficar do tamanho de uma mosca ou aumentado até proporções de gigante”. O número de filmagens em *rear projection* – técnica na qual atores são filmados em estúdio contra uma tela na qual é projetado um outro cenário – também teria sido reduzido drasticamente, “baseando-se não em Hollywood e nem no Mosfilm, mas nas nossas próprias capacidades, nas capacidades do Detfilm”. Nesse sentido, Viértov e Uchakóv teriam chegado também à conclusão de que seria possível “renunciar totalmente ao uso de estúdios, com exceção feita ao terraço da casa de campo e a alguns planos de montagem”, o que permitiria que outras produções do Soiuzdetfilm ocupassem os pavilhões de filmagem. Mesmo levando em conta possíveis imprevistos nas filmagens externas (‘De todo modo, é muito difícil planejar com a natureza. E com formigas, passarinhos, tempestade, girinos etc.’²⁴⁷), o cineasta prevê que o custo total do filme será consideravelmente menor do que o estimado inicialmente e que os trabalhos devem estar concluídos no máximo até o final do ano.

Ao final, Viértov comenta o “perigo” de que o filme poderia resultar apenas em um remendo de efeitos especiais:

Sobre se é possível, partindo desse roteiro e de um material filmado em condições tão diferentes entre si, montar um filme completo, organizado de maneira cristalina.

[...] Nós já organizamos bons filmes tanto sem qualquer roteiro quanto a partir de materiais absolutamente aleatórios. Nós simplesmente não conseguimos imaginar uma situação em que não seja possível organizar um bom filme a partir de material fixado na película, não importa quão complexo seja esse material e por quantas modificações ao longo da produção esse filme não tenha passado.

A única coisa que pediríamos, com base nas especificidades do roteiro, seria a permissão para filmar de 200 a 300 metros complementares de “vitaminas”. Chamo aqui de “vitaminas” algumas observações ao ar livre que não podem ser previstas no roteiro, mas que inevitavelmente nos serão impostas pela própria natureza maravilhosa.

[...] Nós estamos convencidos de que tanto o conselho artístico quanto o diretor do nosso estúdio, camarada Frôlov, nosso diretor artístico, camarada Iutkiêvitch, o camarada Romm, o camarada Bolchakóv e o Comitê Central da Juventude Comunista irão nos fornecer o auxílio necessário caso haja quaisquer complicações²⁴⁸.

O parecer do conselho artístico do estúdio nesta reunião em janeiro de fato foi positivo, mas, como já está sugerido nesta última fala de Viértov, a decisão final não cabia inteiramente a ele: apesar da pretendida autonomia operacional oferecida aos estúdios, as decisões finais quanto à aprovação ou não de um determinado projeto ainda cabiam ao Comitê de Assuntos Cinematográficos, órgão encabeçado por Ivan Bolchakóv; a este, por

²⁴⁷ Ibidem, p.336-337.

²⁴⁸ Ibidem, p.338-339.

sua vez, estavam submetidas diretorias responsáveis pelos diferentes setores da cinematografia, que também emitiam seu parecer sobre os projetos. No caso, tratando-se de um filme ficcional, o projeto de Viértov foi avaliado pela Diretoria Principal de Produção de Filmes de Ficção (*Glávnoe Upravliénie po proizvôdstvu khudôjestvennikh fílmov*), cujo diretor era então o cineasta Mikhail Romm.

Liév Rochál pondera o quanto Romm talvez tenha guardado na memória o fato de ter sido ele - que anos mais tarde filmaria *O fascismo de todos os dias* (*Obiknoviènni fachízm*, 1966), um dos mais importantes documentários soviéticos da década de 1960, e que faria comentários elogiosos, ainda que moderados, ao legado de Viértov²⁴⁹ – talvez o principal responsável pela interdição de “uma das últimas tentativas de Viértov de fazer algo novo”²⁵⁰. No cargo de chefia da Diretoria Principal de Produção de Filmes de Ficção, Romm emitiu um parecer desfavorável ao roteiro e disse que o filme “seria feito para professores da Sorbonne, estetas do cinema, e não para crianças em idade escolar. Há muito de Viértov que atrapalha Ilín”²⁵¹.

Em 8 de janeiro, quatro dias após a última reunião do conselho artístico, Viértov escreve em seu diário que está em curso uma reunião, com a presença de Romm, em que o plano de produção do ano está sendo discutido. Mais tarde no mesmo dia, o diretor do estúdio, Frôlov, informa a Viértov que Bolchakóv pediu para ler o roteiro e que há rumores de que gostariam de transferir o filme para o estúdio Mostekhfilm. A reação de Viértov, compreensivelmente, é alarmada: “a destruição de todo o trabalho insano que fizemos eu, Ilín e toda a equipe [...] Mais um ano perdido. Mais uma esperança destruída. Mais uma confirmação de que nada experimental passa.”²⁵² Dois dias mais tarde, Frôlov diz que o impasse entre o estúdio e a Diretoria de Filmes de Ficção continua e que a decisão caberá finalmente a Bolchakóv. Com esta informação em mãos e cientes da gravidade da situação do projeto, Viértov e Ilín conseguem que Nikolai Mikhalkóv,

²⁴⁹ Em 1971, a revista *Iskússtvo Kinó*, Nº2, dedicou uma seção ao aniversário de 75 anos de Viértov, apresentando uma série de perguntas sobre o cineasta e a importância de seu legado a alguns profissionais, dentre os quais Mikhail Romm. Entre outras considerações, Romm afirma que “já no final dos anos 1930, ninguém mais queria saber de Viértov. Já havia se estabelecido uma firme reputação de Viértov como um formalista incorrigível que não se arrependeria. Mas o mais triste era que ele estava praticamente privado de trabalhos. Em 1948, trabalhando no estúdio de atualidades, eu vi com meus próprios olhos como de vez em quando davam alguma seqüência para Viértov montar no cinejornal. Não confiavam a ele mais do que isso. E isso doía. E eu não sei, quem era então culpado por isso? [...] E depois ele morreu e novamente se tornou Grande. Isso, é claro, está certo: ele é Grande. Mas isso de modo algum quer dizer que seus filmes representem o único caminho possível para o cinema documentário. O cinema documentário vai se desenvolver com sucesso tanto de acordo com os princípios vertovianos como polemizando com eles [...]”. (*Iskússtvo Kinó*, 1971, Nº2, p.108)

²⁵⁰ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.252.

²⁵¹ Ibidem, p.249.

²⁵² VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevníkí. Zámisli*, p.232.

secretário do Comitê Central da Juventude Comunista, telefone para Bolchakóv a fim de expressar seu apoio ao projeto e, em 21 de janeiro, Ilín e Segal publicam ainda um artigo no jornal *Kinó* falando de seu trabalho no roteiro e defendendo a necessidade de que ele seja realizado como um filme ficcional e não como um “mero” filme científico-educativo²⁵³.

Em 27 de janeiro, Viértov e o fotógrafo Uchakóv enviaram ainda a Bolchakóv um documento intitulado “Uma proposta multilateral” (‘Mnogostorônnee predlojênie’²⁵⁴) que ressaltava o quanto a realização de *Um conto sobre um gigante*, para além do filme em si, seria significativa pelo trabalho de racionalização e planejamento requerido pelo projeto, em uma proposta que poderia ser benéfica para a indústria cinematográfica como um todo. Justamente por conta de todo o trabalho organizacional e preparatório já realizado, o cineasta reafirma que seria impossível transferir o filme para outro estúdio sem que fosse necessário recomençar os preparativos praticamente do zero. No entanto, quando o diretor do Comitê Cinematográfico finalmente os recebe para uma reunião, em primeiro de fevereiro, ele parece já ter tomado sua decisão: Bolchakóv argumenta que o tipo de filmagem planejada (‘passarinhos, borboletas...’²⁵⁵) é realizado facilmente no estúdio de filmes científico-educativos e que “eles podem fazer algo meio parecido em um mês a partir de materiais de arquivo”²⁵⁶. Quando Viértov e Ilín argumentam que o filme não se resume a isso, Bolchakóv retruca que, apesar de o roteiro em si ser bom, ele não seria “atual”: “Ele não é atual no momento, mas nunca vai envelhecer. Deixe que ele espere um pouco, em algum momento nós o filmaremos”²⁵⁷. Viértov reclama do ano perdido e dos recursos já gastos; Ilín pergunta se todo seu trabalho teria sido em vão. Bolchakóv responde que “nem todos os livros escritos acabam sendo publicados”²⁵⁸, encerrando a discussão em torno de *Um conto sobre um gigante*²⁵⁹.

Em contrapartida, no entanto, o diretor do Comitê Cinematográfico sugere que os três se dediquem a um outro tema “mais atual”: um filme sobre a história da aviação. E, de

²⁵³ “[...] A realização de filmes educativos é uma tarefa extremamente importante, mas nós não nos lançamos a ela. É impossível transmitir um conhecimento enciclopédico em duas horas de projeção. Mas durante essas mesmas duas horas é possível e necessário atrair o espectador para o maravilhoso panorama do mundo que a ciência desvela para nós”. MARCHÁK, ILIÁ e SEGAL-MARCHÁK, Elena apud SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.252.

²⁵⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.429, ll.22-23.

²⁵⁵ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.234.

²⁵⁶ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.249.

²⁵⁷ BOLCHAKÓV apud ROCHÁL, Liév, op. cit., p.250.

²⁵⁸ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.234.

²⁵⁹ Elena Segal-Marchák encerra seu relato sobre a trajetória do filme contando que, já durante a guerra, Viértov teria por acaso dividido um vagão de trem com Bolchakóv, que lhe teria dito: “E que pena que não fizemos o conto do senhor”. Cf. SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.252-254.

fato, este será o principal projeto a que Viértov se dedicará – sem muito entusiasmo, como sugerem seus diários²⁶⁰ – no primeiro semestre de 1941, lançando-se ao estudo do tema e escrevendo uma primeira versão do roteiro literário com Ilín e Segal²⁶¹. O trabalho neste projeto, no entanto, seria interrompido pelo início da guerra em junho de 1941, que mais uma vez pediria temas ainda “mais atuais”.

Antes disso, porém, poucos dias após a reunião com Bolchakóv sobre *Um conto sobre um gigante*, Viértov envia ao estúdio mais uma proposta: adaptar um conto recém-publicado do escritor e roteirista Valentin Kataiev intitulado *Tsviétik-Semitsviétik* (que poderíamos traduzir por ‘A florzinha das sete cores’). É interessante notar que, a rigor, nada é dito sobre o filme no documento para além do fato de que ele seria uma adaptação da obra; quase todo o texto do projeto diz respeito à própria situação desesperada em que Viértov se encontrava:

Ao diretor do estúdio, camarada FRÔLOV
É possível morrer não apenas de fome física, mas também de fome criativa.
O conto de V. Kataiev (‘Tsviétik-Semitsviétik’) irá me livrar deste perigo.
Esta não é mais uma possibilidade condicional, perspectiva, mas uma possibilidade perfeitamente real e, mais importante, imediata de me lançar à produção.
É exatamente assim, e não “repetindo o que já foi feito” e nem “inventando o que já foi inventado”, que eu devo humildemente iniciar uma nova etapa de minha atividade cinematográfica.
Uma heroína jovem, um projeto poético, a clareza e transparência da coisa toda – tudo isto não poderia estar mais de acordo com as minhas particularidades criativas e com minhas intenções para esta dada etapa.
Resta apenas a anuência da direção²⁶².

Em seguida, o cineasta adiciona um comentário que dá a entender que, apesar da decisão de Bolchakóv tê-lo feito escrever em seu diário que tudo já estaria “acabado” em relação a *Um conto sobre um gigante*²⁶³, talvez ele ainda nutrisse alguma esperança de retomar o projeto mais adiante:

²⁶⁰ “Horrorizado com a quantidade de material exigido pelo filme. Invejo os temas simples, limitados em tempo e espaço, para os quais bastam alguns episódios potentes para caracterizar o herói. [...] Mais uma vez é preciso não um episódio, mas o episódio dos episódios. Não um herói, mas o herói dos heróis, não o documento, mas o documento dos documentos, não o poema, mas o poema dos poemas. Ninguém compreende toda a dificuldade desta tarefa das tarefas.” VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.237. Entrada de diário de 24 de março de 1941.

²⁶¹ Em *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.328-351, há três textos relacionados a este projeto: uma primeira proposta intitulada “Nos aviões! Páginas da história da nossa aviação” (‘Po samoliôtam! Stranítsi iz istóri náchei aviátsi’, p.328-329), outra intitulada “O homem voador. Da história da aviação russa” (‘Letáiuschi tcheloviék. Iz istóri rússkoi aviátsi’, p.329-332) e o roteiro literário, datado de 31 de junho de 1941, intitulado “O homem voador. Páginas da história da aviação russa.” (‘Letáiuschi tcheloviék. Stranítsi iz istóri rússkoi aviátsi.’, p.332-351).

²⁶² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.327. O projeto é datado de 11 de fevereiro de 1941.

²⁶³ “Já faz alguns dias que tudo ligado a *Um conto sobre um gigante* acabou. Reação fortíssima do organismo. De repente, comecei a sentir um cansaço terrível. Não consigo dormir.” VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.235). Entrada de diário de 7 de fevereiro de 1941, ou seja, quatro dias antes da escrita da proposta *Tsviétik-Semitsviétik*.

Indo além.

Ao término desta primeira produção, será, obviamente, o momento de passar à seguinte. Tenho em vista o roteiro “Homem-Gigante”, consideravelmente mais difícil e complexo. Depois que ele passar por todas as instâncias e modificações e atingir um grau de clareza similar ao do conto supracitado, eu poderei imediatamente me lançar a esta minha segunda produção.

É simples assim resolver minha questão.

Uma rara chance de encerrar minha fome criativa com uma única canetada.

Peço que, descartando quaisquer dúvidas, meu singelo pedido seja atendido. Permita-me iniciar com o conto de V. Katáiev a minha atividade no cinema infantil²⁶⁴.

Apesar do apelo, também esta proposta foi recusada²⁶⁵ e Viértov passaria uma temporada de cerca de duas semanas em uma estação de águas para recuperar sua já fragilizada saúde do desgaste decorrente do fracasso de seu último projeto. O restante do semestre seria ocupado pelo trabalho no roteiro sobre a história da aviação e em experimentos técnicos para o filme – realizados pelo mesmo fotógrafo Uchakóv que trabalhara em *Um conto sobre um gigante* – até que, com a invasão da União Soviética pela Alemanha em 22 de junho de 1941, também este tema deixaria de ser considerado atual e o cineasta logo passaria a elaborar propostas ligadas à guerra. A primeira das últimas três ideias que Viértov ainda iria apresentar ao Soiuzdetfilm – o filme-canção *Êh, poliúchko-pôle*²⁶⁶, título de uma canção então muito popular na União Soviética, cuja letra fala das moças que olham seus amados partindo para a guerra iminente – foi escrito, aliás, no dia seguinte à invasão, em 23 de junho de 1941²⁶⁷. Os dois outros projetos, ambos escritos em julho, são *Carta de uma tratorista*²⁶⁸ (‘Pismó traktorístki’), também um filme-canção baseado em um tema popular, e *Cinecorrespondente*²⁶⁹ (‘Kinokorrespondent’), que de certa forma prenuncia o retorno de Viértov ao cinema documentário. Escrito a partir de uma sugestão de Serguei Iutkiêvitch²⁷⁰, este último projeto, marcado por uma interessante autorreferencialidade, deveria ser uma série de episódios que mostrariam os bastidores de um estúdio de atualidades preparando os filmes sobre o conflito, protagonizada pelos diferentes profissionais envolvidos: a montadora, o fotógrafo – chamado, no roteiro, de “o

²⁶⁴ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.327.

²⁶⁵ O próprio autor do conto, Valentin Katáiev, roteirizaria mais tarde uma animação baseada neste mesmo texto que seria produzida alguns anos mais tarde pelo estúdio de animações da URSS, Soiuzmultfilm: lançado em 1948, o curta-metragem *Tsviétik-Semitsviétik* foi dirigido por Mikhail Tsekhanovski.

²⁶⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.352-354.

²⁶⁷ Ibidem, p.504. Viértov já havia incluído esta canção em uma das primeiras versões do roteiro de *Canção de Ninar*. Ver: *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.206-207.

²⁶⁸ Ibidem, p.361-363

²⁶⁹ Ibidem, p.355-360.

²⁷⁰ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.239.

Homem com a câmera” –, o diretor do estúdio etc²⁷¹. O primeiro episódio mostraria o momento em que, tendo acabado de receber a notícia sobre a guerra, os funcionários se lançam às novas tarefas que se impõem:

Mas a tensão já roubou a alegria do feriado pacífico. O rádio acabou de avisar sobre o pronunciamento extraordinário do camarada Môlotov que deve acontecer dali a dois ou três minutos.

Todos ficam sabendo pelo pronunciamento do camarada Môlotov sobre o pérfido ataque de Hitler à União Soviética.

– Vamos! – diz o Homem com a câmera²⁷².

O segundo episódio mostraria o “Homem com uma câmera” percorrendo a cidade para registrar seus diferentes habitantes, de diferentes profissões, se preparando para o combate. O principal traço comum destes três projetos apresentados por Viértov ao Soiuzdetfilm pouco depois do início da guerra é o fato de o cineasta ressaltar que ao menos parte significativa do material utilizado seria oriundo de arquivos já existentes, reduzindo assim os custos e limitando o trabalho de filmagem a algumas sequências complementares. Ao final deste segundo episódio de *Cinecorrespondente*, por exemplo, ele afirma que “o filme será construído a partir de material de arquivo, de material feito para o filme e de trechos selecionados do material vindo do front”²⁷³; em *Carta de uma tratorista*, é dito que “no seu plano de produção, este filme se baseia em materiais realmente existentes [...] a filmagem de duas cenas com atores não deve causar nenhuma complicação excepcional”²⁷⁴ e, em *Eh, poliúchko-pôle*, as três etapas de produção do filme seriam “1. Seleção de material documental em algumas filmotecas; 2. Seleção de parte do material a partir dos últimos acontecimentos; 3. Filmagem da sequência unificadora – a cavalaria em marcha”²⁷⁵.

Depois da complexidade assumida de *Um conto sobre um gigante* e ciente da excepcionalidade da situação de guerra, Viértov simplifica seus projetos, mas mesmo assim não é atendido em nenhum dos pedidos. Em seu diário, ele comenta que a reação de Bolchakóv à ideia de *Cinecorrespondente* teria sido completamente oposta à de

²⁷¹ O volume *Iz Nasliêdia. Tom 1* traz um outro rascunho de roteiro não-realizado que também retrataria o cotidiano de uma equipe de filmagem documentária, intitulado “Zasedânie soviéta ‘Kino-Glaza’” (‘Reunião do conselho do ‘Cine-Olho’”). Nele, três fotógrafos comparam seus planos de filmagem para um determinado tema enquanto o espectador é levado pelos espaços a serem percorridos pelas câmeras dos *kinocs*. Este rascunho, no entanto, foi escrito por Viértov muitos anos antes, ainda por volta de 1925, em mais uma evidência do interesse de longa data do cineasta pela experimentação metalinguística. Ver: VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.92-93.

²⁷² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.356.

²⁷³ Ibidem, p.360.

²⁷⁴ Ibidem, p.361

²⁷⁵ Ibidem, p.353.

Iutkiêvitch: “Não. Nós precisamos de cenas de guerra. O que acontece em Moscou, nas casas etc. será interessante como material histórico”²⁷⁶. No mesmo encontro, Bolchakóv teria sugerido que Viértov se dirigisse a Fiódor Vasilchêenko, o responsável pelo departamento de atualidades e documentários.

Ao fazê-lo, o cineasta ouve do diretor que ele “há muito tempo gostaria de vê-lo trabalhando nas atualidades” e que gostaria de ter podido oferecer a ele um dos muitos filmes comemorativos que estavam sendo preparados. Viértov ouve também que todos os curtas metragens planejados já haviam sido distribuídos entre os demais diretores e que seria ainda cedo para fazer um longa-metragem a partir do material que chegava do front. Tendo de certa maneira “chegado atrasado”, resta a Viértov ser designado para “melhorar a qualidade” do cinejornal *SSSR na ekráne*.

E assim, pouco menos de dois anos depois de chegar ao Soiuzdetfilm e sem ter conseguido concretizar nenhum de seus projetos infanto-juvenis, Viértov retorna ao cinema documentário.

²⁷⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.239.

Capítulo 4

1942-1944: Viértov na Grande Guerra Patriótica

O retorno de Viértov ao cinema documentário acontece em um momento em que, em decorrência do início da guerra, a produção não-ficcional toma a frente da indústria cinematográfica. Ao longo da segunda metade de 1941, os principais estúdios de ficção continuam a funcionar de maneira mais ou menos regular, mas o processo de evacuação iniciado nos últimos meses do ano e concluído apenas no início de 1942 – e que provocaria mudanças nas relações entre as instâncias decisórias centrais (o Comitê Cinematográfico e a Direção de Propaganda e Agitação) e os estúdios agora espalhados por diferentes repúblicas da Ásia Central¹ – iria frear significativamente a produção de ficções até pelo menos a metade de 1942. Em contrapartida, no mesmo período, a produção de atualidades e documentários é intensificada, com novas edições do cinejornal *Soiuzkinojurnal* sendo exibidas nos cinemas a cada três dias, fornecendo as primeiras imagens das diferentes frentes de batalha.

Segundo Valérie Pozner, três semanas após o início do conflito já havia 89 “realizadores, cinegrafistas e assistentes”² no front e, até o final do ano, seriam 129 cinegrafistas trabalhando permanentemente nos locais de combate. Até o final da guerra, teriam sido filmadas cerca de 3000 horas de material bruto, utilizadas em edições regulares dos cinejornais, em curtas-metragens lançados como “edições especiais” e também nos diversos longas-metragens sobre o conflito realizados tanto durante a guerra quanto depois. Natacha Laurent indica ainda que “[...] a União Soviética produziu, de 1941 a 1945, 34 filmes documentários de longa-metragem e 67 de curta-metragem que obtiveram grande sucesso de público”³. Neste contexto, talvez não seja surpreendente que Viértov também tenha conseguido, em alguma medida, retomar sua produção – fato notado com alegria por Jay Leyda ao comentar que “[...] É bom ver que o Cinejornal [Soiuzkinojurnal] Setenta e Sete, sobre a ação no front em agosto, foi editado por Viértov”⁴. No entanto, se analisarmos os cinejornais e filmes realizados pelo cineasta – incluindo aquele que viria a ser seu último longa-metragem, *É para você, front!* (1942) –

¹ Sobre o processo de evacuação dos estúdios, ver nota 89 na p.158.

² POZNER, Valérie. “Les actualités soviétiques de la seconde guerre mondiale” in *Le Cinéma “stalinien”: questions d’histoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p.124-125.

³ LAURENT, Natacha, op. cit., p.108.

⁴ LEYDA, Jay, op. cit., p.369.

no contexto mais amplo dos documentários produzidos durante a guerra, torna-se evidente o quanto Viértov estava distante de qualquer protagonismo real no front do cinema não-atuado.

O filme a que Leyda se refere é *Na linha de fogo: Cinegrafistas das Atualidades. Uma cine-reportagem dos fronts da Guerra Patriótica (Na línii ogníá: Operátóri Kinokrhôniki. Kinoreportáj s frôntov Otiêtchestvennoi Voiní)*, a primeira edição do Soiuzkinojurnal a ser editada por Viértov e Svílova (edição N°77, lançada em 19 de agosto de 1941), que foi seguida por *Na região da elevação “A” (V raiône visotí “A”, Soiuzkinojurnal N°87)*, lançada em 8 de setembro, e *Sangue por sangue, morte por morte: atrocidades dos usurpadores alemães-fascistas no território da URSS (Krôv za krôv, smiért za smiért: zlodeiânia nemiétsko-fachístskikh zakhvátchikov na territoríi SSSR)*, um curta-metragem que aparentemente não chegou a ser exibido em função dos bombardeios alemães sobre Moscou em outubro de 1941⁵. A média de um curta-metragem por mês é alta para os padrões então recentes de Viértov, mas ainda assim é menor do que a dos principais realizadores trabalhando então no cinejornal: do final de junho até o início de novembro, por exemplo, Irina Siêtkina assinou dez edições do *Soiuzkinojurnal*; Marianna Fidiêleva, nove; Serguei Gúrov, sete; Iliá Posiêlski, seis⁶.

É interessante notar também que dentre os cinegrafistas e realizadores que mais se destacaram na produção documental do período da guerra misturam-se figuras de diferentes gerações: há cineastas contemporâneas de Viértov, há “discípulos diretos” da escola dos *kinocs* e há também realizadores mais jovens que iniciaram sua atividade já nos anos 1930 ou que partiram para a frente de batalha assim que concluíram seus estudos no VGIK⁷. Dos contemporâneos de Viértov, o maior exemplo é o cineasta Aleksandr Dovjênko: um dos mais célebres diretores de ficções dos anos 1920 e 1930 e principal representante da Ucrânia na cinematografia soviética, Dovjênko fez questão de permanecer próximo às frentes de batalha mesmo contra recomendações das autoridades, chegando ao posto de coronel em 1943⁸. Dedicando-se com igual afinco também à escrita – ele participou de maneira bastante ativa na imprensa através da publicação de artigos e

⁵ Cf. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.238. Ainda segundo a filmografia deste volume, o filme teria sido preservado apenas de forma incompleta, uma vez que parte de seu material teria sido usado no filme *A batalha por nossa Ucrânia soviética (Bítva za náchu soviétskuiu Ukraínu, 1943)*, de Aleksandr Dovjênko e Iúlia Solntseva.

⁶ Ver a relação de cinejornais editados durante a guerra disponível em: <http://voxdocx.com/?p=351>.

⁷ Cf. LEYDA, Jay, op. cit., p.369.

⁸ LIBER, George, op. cit., p.191. O capítulo “Dovzhenko’s War” (p.186-212) traz um detalhado relato das atividades do cineasta e escritor durante o conflito.

contos sobre a guerra em diferentes jornais –, Dovjênko faria em parceria com Iúlia Sôlntseva, famosa atriz e sua esposa, os dois principais documentários sobre o conflito na Ucrânia: *A batalha por nossa Ucrânia soviética* (*Bítva za náchu soviétskuiu Ukraínu*, 1943) e *Vitória na Ucrânia da margem direita* (*Pobiêda na pravoberiêjnoi Ukraïne*, 1945)⁹.

Dos “discípulos” de Viértov, dois antigos *kinocs* também ganharam importância neste período: o fotógrafo Ivan Beliakov tornaria-se um dos poucos autorizados “a filmar personalidades de alta patente”¹⁰ e o diretor Iliá Kopálin realizaria um dos primeiros e mais famosos longas-metragens feitos com imagens do conflito: filmado entre outubro de 1941 e janeiro de 1942, rapidamente montado e lançado nas telas soviéticas já em fevereiro do mesmo ano, *A derrota das tropas alemães nas cercanias de Moscou* (*Razgróm nemiétskikh vôisk pod Mosvkôi*) seria distribuído nos Estados Unidos sob o título de *Moscow Strikes Back* e ganharia o Oscar de Melhor Documentário em 1943. Leonid Varlâmov, parceiro de Kopálin na realização, também se destacaria nos anos seguintes com mais filmes a respeito das batalhas travadas pelos soviéticos¹¹.

Como já mencionamos anteriormente, também Elizaviêta Svílova, esposa de Viértov, participaria de algumas importantes produções do período, como o filme *Berlim* (1945), de Iúli Raizman, que mostra a chegada do Exército Vermelho à capital nazista, montado por Svílova em parceria com Irina Siêtkina e Tatiana Likhatchiôva. No mesmo ano, Svílova realiza *Auschwitz* (no original, *Osviêntsim* – versão russa do nome da cidade polonesa), filme de cerca de vinte minutos que talvez seja um dos primeiros a mostrar imagens da libertação dos prisioneiros do campo de concentração nazista pelas tropas

⁹ Em seu artigo “Les actualités soviétiques...” (ver nota 2 deste capítulo), Valérie Pozner analisa brevemente as diferenças de tratamento dos mesmos materiais fílmicos nos longas de Dovjênko e nas edições do *Soiuzkinojurnal*, observando que a guerra mostrada pelo cineasta parece consideravelmente mais brutal e sanguinária do que aquela exibida nas atualidades regulares. Ver: POZNER, Valérie, op. cit., p.124.

¹⁰ Cf. POZNER, Valérie, op. cit., p.127.

¹¹ Um desses filmes é *Stalingrad*, sobre uma das mais famosas batalhas da Guerra Patriótica, realizado em 1943 e vencedor de um Prêmio Stálin. É interessante notar que o texto da narração é do escritor Vassíli Grossman, que esteve presente durante toda a luta na cidade e escreveu uma série de obras sobre o combate, dentre elas o díptico de romances *Por uma causa justa* (*Za právoe diélo*, 1952) e *Vida e destino* (*Jízn i sudbá*, 1959). O primeiro foi elogiado ao ser publicado nas páginas da revista literária *Nôvi mír*, mas recebeu ataques violentos no ano seguinte em meio à campanha antissemita articulada em torno do “complô dos médicos” de Stálin. *Vida e Destino*, por sua vez – que, apenas se iniciando com cenas da batalha de Stalingrado, aborda uma série de temas extremamente sensíveis à época, como a violência das coletivizações forçadas e o latente antissemitismo na URSS – teria que aguardar até 1988 para ser publicado em território soviético. Ver a introdução de Irineu Franco Perpétuo à sua tradução da obra in: GROSSMAN, Vassili. *Vida e Destino*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p.7-15.

soviéticas; no ano seguinte, ela co-dirige com Roman Karmén o longa *O tribunal dos povos* (*Sud narôdov*), sobre o Julgamento de Nuremberg.

Roman Karmén, por sua vez, provavelmente é o cineasta que melhor representa o prestígio adquirido pelos cinegrafistas que participaram da guerra atuando nas frentes de batalha: já tendo passado pela experiência da Guerra Civil Espanhola¹², ele comandaria batalhões de fotógrafos, presenciaria e registraria diversos momentos-chave da Guerra Patriótica, como o cerco de Leningrado, a Batalha de Stalingrado e a chegada dos soviéticos a Berlim. Durante a guerra, foi co-realizador – ao lado de Nikolai Komariévsev, Valiêri Solôvtsev e Efím Utchítel – de *Batalha em Leningrado* (*Borbá v Leningráde*, 1942) longa filmado e lançado ainda durante o cerco à cidade¹³, e, no pós-guerra, além de uma extensa filmografia que inclui documentários rodados em países como China, Vietnã, Cuba e Chile, Karmén coordenaria uma famosa série televisiva de documentários sobre a Guerra Patriótica, intitulada *A guerra desconhecida* (*Neisvêstnaia Voiná*, 1978).

A produção de Viértov durante a guerra, por sua vez, se manteve distante de filmes sobre os “grandes acontecimentos” do período. Se vinte anos antes ele havia realizado importantes obras que sintetizavam acontecimentos da Revolução e da Guerra Civil – *O aniversário da revolução* (*Godovschína revoliútsi*, 1918), *Batalha nas cercanias de Tsarítsin* (*Bôi pod Tsarítsinom*, 1920) e, principalmente, *História da Guerra Civil* (*Istória grajdânskoi voiní*, 1921), que de certa maneira antecipa o tipo de documentário feito a partir de materiais de arquivo que se tornaria célebre com o filme *A queda da dinastia Románov* (*Padênie dinásti Románovikh*, 1927), realizado por Esfir Chub – a maior dificuldade de Viértov durante a Segunda Guerra consistiu no fato de que filmes deste porte simplesmente não mais eram confiados a ele. São muitos os fatores que podem ter contribuído para isso: a desconfiança de longa data em relação à “regeneração” de Viértov depois de seu período de “paixões formalistas”, desavenças pontuais com autoridades do estúdio de documentários, talvez algo da onda de antissemitismo ocorrida entre 1942-1943 na URSS (nas palavras de Natacha Laurent¹⁴, onda ainda relativamente difusa, muito

¹² Roman Karmén e Borís Makasêiev foram os fotógrafos principais do célebre documentário *Espanha* (*Ispânia*, 1939), de Esfir Chub, que contém também imagens filmadas por cinegrafistas espanhóis. Viértov escreveu palavras muito elogiosas ao trabalho da dupla em seu artigo “A verdade sobre a luta dos heróis” (‘Pravda o borbiê gueróiev’), publicado no jornal *Kinó* em 7 de novembro de 1936.

¹³ Román Karmén, no capítulo “Viagem pelo Ládoga” (‘Pút tcherez Ládogu’) de seu livro *No pasaran!* (Moscou: Soviétkaia Rossia, 1972, p.107-128), narra sua experiência de visita ao cerco, das filmagens realizadas na cidade e de preparação do filme, finalizado em condições extremamente precárias.

¹⁴ Ver LAURENT, Natacha, op. cit., p.109. Ainda que tenha se tratado de um movimento difuso, o antissemitismo parece ter atingido diversas figuras da indústria cinematográfica, tendo levado Mikhail

menos direta do que a campanha anti-cosmopolita do pós-guerra, que atingiria Viértov em cheio) ou ainda o mero surgimento de novos realizadores no cenário do cinema não-atuado. Seja como for, ele continuaria enviando propostas de novos filmes até o final de 1944, mas elas seriam, em sua imensa maioria, rejeitadas.

No segundo semestre de 1941, ainda antes da evacuação para a capital do Cazaquistão, Viértov envia uma proposta de filme intitulada *Sobre os heróis feridos e suas amigas (O ránienikh guerôiaxh i ikh družíákh)*¹⁵. Uma vez mais colocando personagens femininas no centro do argumento, o filme mostraria o trabalho de três jovens representantes de um *sovkhöz* escolhidas para levar presentes e provisões a soldados feridos em um hospital e acompanhar o tratamento. Em um segundo momento, as jovens literalmente dão o próprio sangue para ajudar um comandante gravemente ferido que precisa de uma transfusão; depois, o filme acompanharia uma das garotas em seu treinamento para se tornar enfermeira, sequência que serviria para familiarizar o público com a rotina dos cursos de enfermagem e dos hospitais. Por último, seria mostrado o final da recuperação do comandante e de outros feridos enviados ao próprio *sovkhöz* para repouso, em um encerramento que traz novamente ecos da proposta *Quando você parte para a guerra*, de 1938:

A ação novamente se transfere para o *sovkhöz*. Aqui nós encontramos nosso comandante e outros feridos no momento em que eles já se encontram recuperados, radiantes, cercados de cuidados maternos de toda a aldeia.

As jovens do *sovkhöz*, as jovens do *kolkhoz* e as esposas dos comandantes evacuados disputam lugares para cuidar dos convidados de honra.

O filme se encerra com uma festa, desfiles solenes de combatentes que restauraram suas forças.

Sarados, descansados e vigorosos, eles retornam à linha de fogo.

Nossa jovem também parte com eles, no posto de enfermeira. Nós já a conhecemos muito bem. Excelente no front de trabalho, ela será também excelente no front da guerra¹⁶.

Viértov não indica na proposta se esse filme seria feito com base em tomadas documentais a serem registradas em algum *sovkhöz* que recebesse feridos do front ou se a

Romm, ele mesmo judeu, a incluir o seguinte comentário em uma carta de janeiro de 1943 dirigida a Stálin: “Nos últimos meses, houve de 15 a 20 mudanças e destituições de trabalhadores de alto escalão no cinema (diretores artísticos, membros do colegiado de redação do estúdio de roteiros, vice-diretores de estúdios, chefes de departamentos de roteiros etc.). Nenhuma dessas mudanças e destituições pode ser explicada por quaisquer raciocínios políticos ou administrativos. E como todos os trabalhadores destituídos são judeus e seus substitutos, não, certas pessoas, depois de um primeiro período de perplexidade, começaram a explicar essas mudanças como sendo fruto de tendências antisemitas da diretoria do Comitê de Assuntos Cinematográficos. Por mais que isso soe monstruoso, cada vez mais ordens do Comitê alimentam diariamente essas conversas que se tornaram difíceis de se contestar.” ROMM, Mikhail. “Carta a I. V. Stálin” (‘Pismo I. V. Stálinu’) in *Kak v kinó. Dúbl-2. Ústnie rasskází*, p.147-148. No capítulo seguinte, comentarei também brevemente o antisemitismo no pós-guerra da URSS.

¹⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 1*, p.364-365.

¹⁶ Ibidem, p.365.

ação toda seria encenada. Seja como for, o documento incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 1* inclui a decisão tomada pela diretoria do estúdio, na forma de uma nota de Fiódor Vasilchênko no topo da primeira página: “Em acordo com o camarada Bolchakóv, tal filme não deve ser feito; é necessário incluir algumas sequências sobre esse tema no cinejornal. Peço que Viértov seja informado disso. 28/VIII-41”¹⁷.

Pelos materiais de *Iz Nasliêdia. Tom 1*, essa teria sido a última proposta enviada por Viértov antes de sua transferência para Alma-Atá em outubro. Na coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, as entradas de diário do período do cineasta no Cazaquistão se iniciam já em 1942, com anotações a respeito do filme *É para você, front!* – anotações que, em outros tempos, provavelmente teriam tomado a forma de um artigo na imprensa sobre seu mais novo trabalho. Está ausente da coletânea dos anos 1960, porém, o detalhado relato que Viértov faz de sua partida de Moscou e da tumultuada chegada em Alma-Atá, publicado apenas recentemente na edição alemã *Tagebücher/Arbeitshefte*; além de esclarecimentos sobre a penosa situação do casal Viértov-Svílova, o texto inclui uma sistematização dos primeiros projetos apresentados pelo cineasta já no Cazaquistão, muitos dos quais aparentemente não foram preservados ou, ao menos, não foram localizados para a edição *Iz Nasliêdia. Tom 1*.

Em uma entrevista concedida pela documentarista Semiramida Pumpiânskaia, assistente de Viértov em *É para você, front!*, ao pesquisador e cineasta Evguêni Tsímbal em 2002¹⁸, encontramos algumas outras informações não mencionadas por Viértov em seus diários a respeito de sua partida de Moscou:

Eles [Viértov e Svílova] viajaram por bastante tempo, mais de três semanas. Pelo caminho, pararam em Kúibichev, em Orenburg e em mais algum lugar. Denís Arkádievitch definitivamente não queria deixar Moscou, ele dizia “Eu não irei a lugar algum”. Bolchakóv, ministro da cinematografia¹⁹ o telefonou algumas vezes, pedindo-o para partir, mas ele se negava. Todos já haviam partido, e ele havia ficado. Bolchakóv então mandou comprarem passagens, entregou-as a Viértov e Svílova e de maneira bastante dura ordenou-os que partissem. Isso foi em 17 de outubro de 1941²⁰.

¹⁷ Ibidem, p.504.

¹⁸ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida. “Iá metchtála rabotát na kinostúdi (Besiêdu vediôt Evguêni Tsímbal)” in *Kinoviêdtcheskie Zapíski*, Nº62, 2003. Acessado via: <http://goo.gl/IPNf2w>. Pumpiânskaia (1919-2014) foi assistente de Viértov e Svílova no filme *É para você, front!*, fotografado por seu marido Borís Pumpiânski, morto no front antes do final da guerra. Pumpiânskaia se tornaria amiga do casal, permanecendo bastante próxima até o final da vida de Viértov e participando, ao lado de Svílova e Iliá Kopálin, do processo de restauro de *Três Cantos Sobre Lênin* entre 1968 e 1970. Em *Dziga Viértov v vospominániakh...*, p.225-227, foi incluído um texto seu intitulado “Stchastlívi slútchai” (‘Um alegre acaso’).

¹⁹ Na realidade, Bolchakóv ainda ocupava o cargo de presidente do Comitê de Assuntos Cinematográficos; o cargo de ministro da cinematografia seria criado apenas em 1946.

²⁰ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, Op. cit. Ainda a esse respeito, Jay Leyda indica que a grande operação de evacuação da indústria cinematográfica (e de prédios administrativos, consulados,

Já nos diários de Viértov, há uma informação especialmente interessante em seu relato sobre a evacuação: o cineasta afirma que, em algum ponto da longa viagem de trem até o Cazaquistão, Bolchakóv – o diretor do Comitê Cinematográfico – teria dito que o apontaria para o cargo de diretor artístico do estúdio de atualidades em Alma-Atá. Nas palavras de Viértov, o roteirista Mark Tsêitlin teria ficado sabendo de sua nomeação e, de alguma maneira, teria conseguido reverter a decisão de modo a chegar a Alma-Atá já com um documento indicando que *ele próprio* deveria ocupar o cargo²¹. Ao chegar, Viértov reclama, mas explicações “prolixas e confusas” teriam sido dadas, Tsêitlin foi mantido no cargo e, a julgar por toda uma série de comentários feitos por Viértov em seus diários, se tornaria seu principal “inimigo” nos primeiros meses da estadia²².

Mais complicações burocráticas que se seguiram apontam para a desorganização da indústria nestes momentos iniciais na Ásia Central: por um lado, Tsêitlin afirma que Viértov ainda não poderia trabalhar porque Bolchakóv não teria aprovado o plano de produção do estúdio de atualidades; por outro, o mesmo Tsêitlin afirma que o plano já existiria, mas que o diretor executivo do estúdio, Akhmiêdov, estaria exigindo que os trabalhadores recém-chegados primeiro conseguissem um visto de permanência e residência fixa antes de poderem começar a trabalhar. Viértov e Svílova (que, segundo Pumpiânskaia, estiveram entre os últimos a chegar a Alma-Atá²³) teriam conseguido um apartamento apenas após uma demorada procura, alongada ainda mais pelo fato de Tsêitlin, segundo o cineasta, ter conseguido interferir até mesmo na questão de sua moradia, apropriando-se – ele, solteiro, ‘nem cineasta, nem condecorado’ – do apartamento que teria sido destinado ao casal²⁴. Isso tudo teria acontecido enquanto, ainda segundo Pumpiânskaia, os principais nomes do cinema ficcional recebiam um tratamento bastante diferente:

Quando chegaram os realizadores do cinema atuado vindos de Moscou, de Leningrado e de outras cidades, em uma parte completamente diferente de Alma-Atá fizeram um grande estúdio interrepublicano e os colocaram em uma casa que chamavam de “lar dos laureados”. Lá viviam muitos cineastas notáveis: Serguei Eisenstein, Eduard Tissé, Nikolai Tcherkássov,

embaixadas etc.) de Moscou teria sido realizada “em vinte e quatro horas – em 16 de outubro -, mas não sem certo grau de confusão que incluía até mesmo pânico” (*Kino*, p.369).

²¹ Cf. VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.119.

²² Não é impossível que essas passagens em que Viértov critica Mark Tsêitlin de maneira bastante severa tenham sido excluídas pelo fato de o roteirista ainda estar vivo em 1966, quando *Statí. Dnevnikí. Zámisli* foi publicado. Este seria um tipo de omissão similar à que parece acontecer no caso das menções ao crítico Nikolai Liêbedev, comentadas no capítulo 2.5 da Parte I deste trabalho (ver p.100-104).

²³ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, Op. cit.

²⁴ VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.120.

Leonid Trauberg, Iákov Posiêlski com Irina Venjer e muitos outros, via de regra, do cinema ficcional²⁵.

Pumpiânskaia nota também que “durante o período da guerra havia em Alma-Atá um antissemitismo assustador”²⁶, o que pode, de alguma maneira, ter contribuído para a atmosfera hostil que Viértov descreve (ainda que seu ‘algoz’ em seu período de chegada, Mark Tsêitlin, também fosse de origem judaica). O cineasta se sente pessoalmente perseguido no estúdio, acusando Tsêitlin de recusar suas propostas “mecanicamente” sob o pretexto de que elas não estariam contidas no plano de trabalho ou que atenderiam apenas aos interesses pessoais do cineasta²⁷.

Apesar de todas as dificuldades iniciais, o cineasta logo escreve em seu diário que ele e Svílova teriam conseguido produzir bastante: ela estaria “filmando um cinejornal atrás do outro”²⁸ e ele teria desenvolvido quinze temas para filmes. Em fevereiro de 1942, Viértov faz uma lista destes projetos em seu diário, fornecendo uma pequena descrição de cada um deles. As propostas se dividem, basicamente, em filmes curtos de agitação, voltados à exibição do poderio militar soviético e à familiarização com certos procedimentos militares, e filmes sobre o Cazaquistão durante a guerra.

Dentre os primeiros estão *Escute, front* (*Slúchai, front*), um “documentário artístico” com roteiro de Nikolai Chpikóvski sobre “a ligação entre a retaguarda e o front, sobre uma mãe que fala pelo rádio com seu filho que está no front e sobre a rádio-brigada ‘Escute, front’”²⁹; *O Comando dos Comandantes* (*Prikáz Komandírov*), sobre a preparação dos soldados sob a máxima “difícil no treino, fácil no combate”; *O atirador Chapírov* (*Pulemiôtchik Chapírov*), sobre o treinamento dos soldados responsáveis pelo manuseio de metralhadoras; *Trezentos mil* (*Trísta tísiatch*), sobre a “criação de um novo exército polonês”³⁰; uma edição do *Soiuzkinojurnal* sobre o *vsievobutch* (*vsieôbsche voiênnoe obutchênie*, o programa de treinamento militar para civis); *O Soldado Kazakbáiev* (*Boiêts Kazakbáiev*), descrito no diário de Viértov como similar em termos formais a *O atirador*

²⁵ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit.

²⁶ Idem.

²⁷ VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.120-121.

²⁸ Ibidem, p.121. Pumpiânskaia, por sua vez, afirma que os cinejornais montados pelo cineasta permaneceram “intocados”, sem terem sido exibidos a ninguém. Aleksánder Deriábin, em depoimento a mim no dia 23 de abril de 2016, em Moscou, afirmou – citando como fonte Pumpiânskaia – que isso se aplicava de maneira geral não apenas aos filmes de Viértov, mas a uma parcela considerável da produção documentária de Alma-Atá. Segundo Deriábin, foi na cidade de Kúibichev (atual Samara) que se concentrou a parte mais importante da produção de documentários realizados fora do estúdio central em Moscou.

²⁹ Ibidem, p.122.

³⁰ Idem.

*Chapírov*³¹; *Presente de ano novo* (*Novogôdni podárok*), um filme-canção sobre um compositor que cria uma melodia que ajuda a todos no enfrentamento das dificuldades da guerra³²; *Heróis da Grande Guerra Patriótica* (*Guerói Velíkoí Otiétchestvennoi Voiní*), “um longa-metragem sonoro sobre os heróis dos fronts do trabalho e da guerra”³³; *Sobre as atrocidades fascistas* (*O fachístkah zlodeiâniakh*), uma extensão do tema abordado em *Sangue por sangue, morte por morte*; e *Queridos irmãos* (*Doroguie brátia*), uma edição do *Soiuzkinojournal* a ser estruturada como uma carta para os combatentes no front.

Destes, apenas o cinejornal sobre o sistema de instrução militar teria começado a ser filmado, mas uma pneumonia que acometeu Viértov interrompeu os trabalhos e o filme não foi retomado depois. As demais propostas deste período são *Altai*, um retrato poético sobre o papel desta região logo ao norte do Cazaquistão na defesa da URSS; *Sobre as mulheres cazaques* (*O kazákhskikh jênschinakh*), também um retrato poético sobre o papel das mulheres na guerra; uma edição do cinejornal *Soviétski Kazakhstán* sobre “um orador, um compositor, um poeta e um cantor que dedicam trabalhos ao tema ‘Lênin está conosco nesta guerra’”³⁴; uma edição do cinejornal *Arte soviética* centrada em uma montagem em Alma-Atá da ópera *Uma vida pelo tsar*, de Mikhail Glinka³⁵ e, por último, *Cazaquistão e a Guerra* (*Kazakhstán i Voiná*), longa-metragem a ser elaborado em parceria com escritores cazaques – e que se tornaria *É para você, front!*

No roteiro escrito por Viértov para o cinejornal sobre a montagem da ópera³⁶, após uma descrição detalhada do prédio do novo teatro de ópera e balé de Alma-Atá, os espectadores seriam transportados para a ação que transcorre no palco: o protagonista da

³¹ A proposta *O Soldado Kazakbáiev* (*Bôiets Kazakbáiev*) foi incluída em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.422. Por seu primeiro parágrafo, fica claro que Viértov buscou incorporar o tema da educação militar para civis (*vsievobutch*) neste filme: “Sobre a educação militar geral. Sobre como uma pessoa “civil”, que não sabe marchar à esquerda ou à direita, aos poucos domina os saberes militares, deixa de ser desajeitada, forja-se, aprende a utilizar um rifle, uma granada, uma metralhadora, um morteiro, compete com seus companheiros e, finalmente, passa no exame e se torna um combatente completo.”

³² A proposta foi incluída em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.423. Ao invés de descrever apenas uma série de imagens dos preparativos para a guerra ao som de uma canção composta para o filme, Viértov mais uma vez introduz no início da obra a figura de um compositor ao piano – visto pela última vez em *Um conto sobre um gigante* -, desta vez preparando seu “presente de ano novo para o Exército Vermelho”.

³³ VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.123.

³⁴ Idem.

³⁵ Uma das mais importantes óperas russas, *Uma vida pelo tsar* foi rebatizada em 1939 como *Ivan Sussánin*, título de trabalho utilizado originalmente por Mikhail Glinka, que a compôs em 1836. Cientes da importância da obra no repertório nacional mas sabendo também da mensagem pró-absolutista de seu *libretto*, as autoridades soviéticas encomendaram ao poeta Serguei Gorodiétski uma nova versão do texto que fosse livre de apologias à monarquia. A estreia desta versão “revista” se deu em 1939. Cf. HODGE, Thomas P. “Susanin, Two Glinkas and Ryleev: History-Making in *A Life for the Tsar*” in *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature and Society* (org. Andrew Baruch Wachtel). Evanston: Northwestern University Press, 1998, p.4.

³⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.368-369.

ópera de Glinka, Ivan Sussánin – um camponês que se recusa a revelar a localização do tsar a um destacamento de invasores poloneses e é morto pelos malfeitores – canta sua famosa ária antes de tombar como mártir. A cortina se fecha, o público aplaude e o cantor então ressurge, fazendo um apelo para que todos entendam a relação entre o passado distante da ópera e o presente do país, tornando-se também “Ivans Sussánins” na batalha pela pátria soviética:

Na apoteose do discurso, quando o orador convoca todos a se tornarem Sussánins da terra soviética, destruir os inimigos odiosos, seguir em direção ao Oeste infatigavelmente, a orquestra, a voz, o coro e as ovações se misturam em um único hino ao HOMEM-SUSSÁNIN DO PASSADO, DO PRESENTE E DO FUTURO³⁷.

Como Viértov escreve em seu diário, esse pequeno filme não foi realizado por uma razão simples, mas que revela a precariedade das condições de trabalho então: mesmo a filmagem já tendo sido autorizada, não havia equipamentos de iluminação disponíveis no dia da performance operística, de modo que a gravação foi cancelada³⁸.

Sendo assim, o principal trabalho de Viértov ao longo de 1942 será inicialmente a escrita das diferentes versões do roteiro de *É para você, front!* e, depois, a filmagem em si. Em junho, porém, aproveitando uma visita de Ivan Bolchakóv ao estúdio, Viértov preparou mais dois roteiros para filmes de produção relativamente simples que, segundo ele afirma nas cartas entregues ao presidente do Comitê Cinematográfico, poderiam ser realizados em paralelo com o longa-metragem em preparação. *Venceremos (Pobedím)*³⁹ e *O dia virá (Búdet dién)*⁴⁰ seriam construídos a partir de materiais dos cinejornais de guerra, exigindo apenas um mínimo de filmagens adicionais. Ambos são filmes “de agitação” escritos na forma de poemas: no caso do primeiro, um poema-carta dos combatentes a seus compatriotas na retaguarda e em outras frentes de batalha, falando sobre as atrocidades cometidas pelo “canibal Hitler” e suas tropas – com planos de cadáveres, execuções e torturas⁴¹ – e saudando o esforço coletivo pelo abastecimento do

³⁷ Idem, p.369.

³⁸ Cf. VÉRTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.123

³⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 1*, p.411-417.

⁴⁰ Ibidem, p.418-421.

⁴¹ O texto de Viértov nos permite imaginar que a sequência dedicada a essas atrocidades seria construída de maneira similar ao trecho de *A derrota das tropas alemãs nas cercanias de Moscou* que concentra as imagens do resultado da invasão nazista, com violentos planos de pilhas de corpos de adultos e crianças carbonizados e congelados, aldeias destruídas e prédios de importância histórica danificados – como as propriedades de Liév Tolstói, Anton Tchékhev e Piôtr Tchaikóvski. Não é impossível que o cineasta tenha escrito a cena justamente com esses planos em mente, talvez com a intenção de incluí-los em seu filme: “Ali estão pequenos cadáveres de crianças carbonizadas... As crianças foram jogadas para dentro de casas em chamas... queimadas vivas.../ Quem fez isso? Hitler. [...] Por ordem de Hitler/ as feras fascistas/ queimam nossas cidades e vilarejos/ nossas escolas e museus/ nossos livros e monumentos culturais.” (VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.414)

front. *O dia virá*, por sua vez, se concentraria no esforço de reconstrução do país que se seguiria à vitória. Passada a guerra, seriam medidos ainda os esforços individuais e coletivos durante o período mais severo:

— O dia virá, —
disse uma garota em um capote com furos de balas,
— a vitória virá a nós...
... E então os povos irão perguntar uns aos outros:
— Você era jovem e forte.
Onde você estava na hora dos severos combates,
O que você fez por nossa vitória?⁴²

O filme se encerraria com representantes de diversas profissões informando orgulhosamente sobre seus feitos durante a guerra (‘Eu construí reforços e abrigos’, ‘Eu substituí meu marido no torno mecânico’, ‘Eu comandeí a produção petrolífera’) e, não por acaso, o último a falar seria um diretor de cinema: “Eu, um diretor, lutei por meio de meus filmes”⁴³. A carta a Ivan Bolchakóv anexada a *O dia virá* mostra Viértov apelando pessoalmente à influência do Presidente do Comitê Cinematográfico para que este o permita pular certas instâncias decisórias do estúdio (o que seria possível caso Bolchakóv aprovasse pessoalmente o projeto) e, assim, “penetrar, como comandou o camarada Stálin, em novos campos da mais importante das artes”⁴⁴. Como já fizera anteriormente, Viértov procura justificar seu ímpeto à experimentação (ainda que estes dois projetos sejam consideravelmente convencionais) como uma iniciativa de acordo com a vontade da autoridade máxima do país, citando, neste caso, uma famosa frase de Stálin: “Experimentem de maneira mais corajosa, nós os apoiaremos”⁴⁵. A abissal diferença entre o discurso e a prática do poder soviético, por sua vez, não impedia Viértov de ao menos sugerir às autoridades que impedi-lo de trabalhar seria, de certa maneira, ir contra a vontade oficial do governo⁴⁶. Apesar disso, nem *Venceremos*, nem *O dia virá* foram aprovados, restando a Viértov concentrar-se no roteiro de *É para você, front!*

Em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, há cinco diferentes versões do roteiro deste que seria o último filme mais longo do cineasta; em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, há um fragmento do

⁴² Ibidem, p.420.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibidem, p.418.

⁴⁵ Cf. VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.507: “Esta frase, famosa à época, foi dita em uma das conferências sobre agricultura no final da década de 1930 e deu a N. V. Tsítsinu e T. D. Lisiênko a possibilidade de ocuparem uma posição de destaque na agronomia.” (Comentário de Aleksánder Deriábin).

⁴⁶ Em uma entrada de seu diário escrita em 1943, não publicada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* mas incluída em *Tagebücher/Arbeitshefte*, Viértov chega a classificar as dificuldades impostas a seu trabalho ao longo da década de 1930 como “um crime contra o Estado”. Ver: VÉRTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.134.

estenograma de uma reunião de Viértov com os demais roteiristas: os autores cazaques Mukhtar Auezov, Gabit Musrepov e Sabit Mukanov e, surpreendentemente, o escritor e teórico Viktor Chklóvski. O excerto publicado no volume corresponde justamente a um diálogo entre Viértov e Chklóvski, seu conhecido de longa data com quem ele já havia protagonizado diferentes polêmicas principalmente nos anos 1920, tendo a mais famosa delas ocorrido em torno do filme *Avante, Soviete! (Chagai, soviet!, 1926)*⁴⁷.

A última versão do roteiro – intitulado ainda *Kazakhstán – Frôntu*⁴⁸, que poderíamos traduzir livremente por “O Cazaquistão pertence ao front”⁴⁹, não é muito diferente da principal versão do filme preservada hoje⁵⁰. Os muitos tratamentos incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 1* mostram, por outro lado, não apenas como Viértov teve de alterar e simplificar seu projeto inicial, mas também o quão detalhado havia se tornado seu processo de roteirização.

Em todas as versões, a ideia central do filme é mostrar a importância que o Cazaquistão, na retaguarda da guerra, possuía para o front, abastecendo-o com provisões e matérias-primas essenciais para o combate. As regiões do país são apresentadas de acordo com os materiais que fornecem ao Exército Vermelho: os diferentes metais extraídos das imensas reservas do país (que se convertem em armamentos e munições), os cavalos criados para as divisões de cavalaria, o intenso trabalho na agricultura (plantações de trigo, beterrabas – das quais é extraído o açúcar –, arroz, etc.), os peixes e o petróleo do Mar Cáspio, as minas de carvão da região de Karagandá. Mantendo esse núcleo central de temas, as principais diferenças entre as sucessivas versões do roteiro estão na moldura narrativa a ser criada em torno da exibição das riquezas cazaques.

⁴⁷ Após assistir *Avante, Soviete!*, Chklóvski publicou um artigo intitulado “Para onde avança Dziga Viértov?” (“Kudá chagáet Dziga Viértov?”) em que criticava a maneira livre com que o cineasta se utilizava de imagens documentárias, “concretas”, para criar imagens poéticas, generalizantes: “As atualidades precisam de assinatura, de data [...] Dziga Viértov corta as atualidades. Nesse sentido, seu trabalho não é artisticamente progressivo. Ele age, em essência, da mesma forma como nossos diretores-encenadores – que sejam roubados os monumentos de seus túmulos! –, que cortam as atualidades para inseri-las em pedaços em seus filmes. Esses diretores irão transformar nossas filmotecas em pilhas de filmes esfaçalhados.” (CHKLÓVSKI, Viktor. *Za 60 liét rabóti o kinó*. Moscou: Iskússtvo, 1985, p.79. Artigo originalmente publicado em 1926). O texto pode ser lido em uma tradução para o inglês em *Lines of Resistance*, p.169-170.

⁴⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.401-410.

⁴⁹ A tradução literal seria “O Cazaquistão é para o front”, no sentido de que o país inteiro serve à frente de batalha.

⁵⁰ Tive acesso à cópia disponível no Österreichische Filmmuseum, feita a partir da versão preservada pelo Gosfilmfond russo – que, por sua vez, está disponível no Youtube, extraída de uma exibição na televisão italiana: <https://goo.gl/j8psfJ>

O mais peculiar de todos os tratamentos – não apenas o mais inusitado, mas também aquele que menos se parece com as demais versões⁵¹ – traz ecos do cinejornal não-realizado sobre a ópera de Glinka: após uma apresentação de *Uma vida pelo tsar* (chamada, no roteiro, de *Iván Sussánin*, título da versão ‘atualizada’ da obra) no Teatro Bolchói de Moscou, soa o alarme de ataques aéreos sobre a cidade e o público precisa se dirigir rapidamente às profundas estações de metrô para se proteger. Na saída do teatro, se encontram o mais famoso cantor lírico soviético de então, Maksím Mikháilov – ainda no figurino do protagonista da ópera, Ivan Sussánin – e o mais importante geólogo cazaque, Kaních Satpáiev. Ambos se dirigem ao abrigo, sendo acompanhados por um guarda que tenta apressá-los enquanto eles percorrem as ruas da capital observando os armamentos soviéticos. Satpáiev descreve a Mikháilov a composição química de cada um dos compostos metálicos que formam os diferentes canhões, aviões e tanques espalhados pela cidade e, quando finalmente chegam ao abrigo, põe-se a falar sobre como sua terra natal possui grande parte dos metais necessários ao combate.

A ação se transfere então para o Cazaquistão, onde vemos o trabalho nas jazidas de minérios, a criação de cavalos, os agricultores, as criações de ovelhas, o cultivo do algodão e assim por diante, em seqüências conduzidas por um velho pastor que percorre o país reunindo as histórias e glórias do povo. Aos pés de um monumento, o pastor encontra outra personalidade real como Mikháilov e Satpáiev: o quase centenário Djambul Djabáiev, então representante oficial dos *akíns* do Cazaquistão soviético – poetas populares que compõem e cantam versos tocando o *dombrá*, um instrumento de cordas⁵². Djambul canta então sobre o monumento que homenageia os vinte e oito “heróis-*panfilovsti*”: chamados assim em referência ao general Ivan Panfílov, que comandava uma divisão de infantaria formada em Alma-Atá e enviada a Moscou durante a invasão alemã, os vinte e oito soldados de seu destacamento que morreram defendendo a capital se tornaram famosos mártires da Guerra Patriótica, tendo supostamente impedido o avanço de

⁵¹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.389-395.

⁵² Djambul Djabáiev (1846-1945) foi um *akín* cazaque que se tornaria famoso em toda a União Soviética a partir da década de 1930 e a quem são atribuídos diversos poemas em homenagem a muitas das principais figuras da *nomenklatura* soviética, como Stálin, Lênin, Kalínin e Kírov. No entanto, há controvérsias quanto à autoria destes versos: o jornalista cazaque Erbol Kurmanbáiev, por exemplo, defende que Djambul, já com mais de noventa anos, foi escolhido pela estrutura partidária para ser o “representante oficial” dos *akíns* do Cazaquistão justamente por sua figura de “sábio idoso” e por sua vida extremamente humilde no interior do país. Segundo Kurmanbáiev, seus sucessivos secretários-tradutores teriam sido os verdadeiros autores de seus versos “soviéticos” divulgados a partir do “descobrimento” de Djambul por volta de 1936. A esse respeito, ver: <https://goo.gl/PJyMLF> (Último acesso: 15/08/2016). Em 1952, foi realizado um filme biográfico sobre o poeta, intitulado *Djambul*, produzido pelo estúdio de Alma-Atá e dirigido por Efím Dzigán.

cinquenta tanques nazistas antes de tombarem em combate⁵³. Apesar de aparecer apenas pontualmente nesta versão do roteiro, nos demais tratamentos Viértov utilizará o monumento e a história dos mártires como uma imagem-refrão símbolo do esforço cazaque pela vitória soviética, uma imagem particularmente fortuita por unir concretamente o front à retaguarda.

Assim como fora o caso nos roteiros escritos em torno da piloto Marina Raskôva e sua filha Tânia, não fica claro aqui de que maneira Viértov pretendia incluir o cantor Mikháilov, o geólogo Satpáiev e o *akín* Djambul no filme: seriam seus papéis representados por eles mesmos? E como seriam produzidas as sequências em Moscou? O cineasta incluiu no roteiro a informação de que teria escolhido a apresentação da ópera no Bolchói pelo fato de “ela ter sido filmada para as atualidades”⁵⁴, mas isso não explica como seria realizado o passeio de Mikháilov e Satpáiev pelas ruas da capital. Será que Viértov imaginava reproduzir parte do trajeto nos estúdios de Alma-Atá, ou esperava ainda que fosse possível filmar as cenas na própria cidade?

Outras versões do roteiro ainda incluem imagens de Moscou, mas não requerem que sejam produzidos *novos* planos: no mais longo dos tratamentos iniciais, que se baseia na alternância do foco de ação entre o front e o Cazaquistão, há toda uma primeira parte que mostraria os avanços do exército nazista pela Europa (incluindo imagens da ocupação de regiões da França), os ataques a Moscou em outubro de 1941 e ainda o discurso vitorioso de Stálin na Praça Vermelha após a bem-sucedida campanha para afastar as tropas nazistas da capital soviética. Viértov indica que “todos os planos descritos por nós [referentes às invasões nazistas] existem em atualidades alemãs e se encontram em Moscou”⁵⁵, mas ao mesmo tempo indica que seriam realizadas novas gravações em estúdio: a ser filmado com a técnica de *rear-projection* para criar os cenários necessários, haveria um plano-*leitmotiv* que percorreria todo o filme e que mostraria um baterista alemão da infantaria marchando em direção à câmera, tocando sua caixa alheio ao sofrimento causado por seu avanço.

⁵³ Recentemente, foi disponibilizado no site do Arquivo Estatal da Federação Russa um relatório produzido em 1948 pelo procurador-chefe militar N. Afanásiev a respeito dos “28 heróis-panfílovtsi” em que ele afirma “que o feito heróico dos 28 soldados-panfílovtsi, ventilado pela imprensa, se trata de uma invenção do correspondente Korotêiev, de Ortenberg e principalmente de Krivítski”, então secretário literário do jornal *Krásnaia Zvezdá*. Ao final do relatório, o monumento em Alma-Atá que Viértov pretendia mostrar em seu filme é mencionado dentre alguns outros exemplos de lugares que ajudaram a perpetuar o mito dos soldados – alguns dos quais, aliás, foram encontrados vivos pelos investigadores que desvendaram a história. Ver: <http://www.statearchive.ru/607> (Último acesso: 25/07/2016)

⁵⁴ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.389.

⁵⁵ Ibidem, p.373.

Nesse tratamento mais longo, o geólogo Satpáiev e o poeta Djambul ainda aparecem, mas apenas em cenas pontuais em que descrevem, respectivamente, as riquezas minerais do Cazaquistão e a heróica batalha dos “heróis-*panfílovtsi*”. A figura de um outro *akín* ficcional, no entanto, ganha maior importância, sendo ele o responsável por reunir as histórias sobre os feitos nas diferentes frentes produtivas do país. Ao final, surgiria também um jovem soldado que recebe uma carta de sua amada que permanecera na retaguarda e que conta, orgulhosa, estar trabalhando no posto antes ocupado pelo amado – e será esta uma das molduras narrativas que acabarão estruturando *É para você, front!*, cujos protagonistas são a jovem mineradora Saulé e seu prometido Djamil, ambos patriotas exemplares: ela, recordista na produção nas minas de carvão; ele, exímio combatente no front, que relembra as riquezas de sua terra natal ao receber uma carta de Saulé.

Em ainda outra versão do roteiro, a moldura narrativa seria uma *aitís* – uma competição entre *akíns* que, reunidos aos pés do monumento em homenagem aos “heróis-*panfílovtsi*”, se alternariam na tarefa de cantar canções sobre as diferentes regiões do país:

Teremos cinco ou seis canções. Cada canção fala sobre uma grande região, menciona suas pessoas. É possível que essas pessoas apareçam elas mesmas, como que convocadas pelas canções.

Os cantores falarão sobre como o povo, no Cazaquistão, sempre narra em seus contos populares a felicidade do mundo subterrâneo, conhecendo suas riquezas, mas sem conseguir alcançá-las. Os cantores tocarão diferentes instrumentos. Nós escolheremos diferentes melodias. É possível fazer com que cada canção seja como um acompanhamento sonoro de cada parte, ou é possível usar a canção como uma introdução a cada parte.

No final, nós mostraremos mais uma vez o front. [...]

A fita termina com uma canção sobre o futuro do Cazaquistão.

A guerra cria indústria. A indústria permanecerá no Cazaquistão. Surgem novas cidades. A vitória dará a possibilidade de um desenvolvimento construtivo como nunca vimos antes [...]⁵⁶.

O debate entre Viértov e Chklóvski incluído parcialmente em *Iz Nasliêida. Tom 2* se refere, aparentemente, a algum tratamento anterior a este, mas ainda baseado na mesma ideia de “competição dos *akíns*”. Grande parte da discussão, no entanto, se concentra em outros aspectos da estrutura do filme: tanto Viértov como Chklóvski sentem que ele ainda estaria “plano”, sem alterações de ritmo e tensão entre uma parte e outra. Viértov defende que o uso do monumento aos vinte e oito soldados-mártires em diferentes momentos poderia auxiliar na construção da “forma sinfônica” do filme e, curiosamente, discorre também sobre sua vontade de evitar a exibição dos processos tecnológicos envolvidos na

⁵⁶ Ibidem, p.397.

preparação dos bens enviados ao front – justamente ele, conhecido pelo público por suas sequências de planos de operários e máquinas a pleno vapor:

Penso que tudo isso sobre o que falamos, se formos prestar atenção em como será o aspecto da mina de chumbo, da mina de carvão em Karagandá, em outras minas, todas elas serão parecidas entre si, mas na essência isso não é o que nós queremos dizer, porque o principal aqui não está nisso.

[...] E quando, digamos, é dito que as profundezas da terra revelam suas riquezas, o que importa é o quê se esconde nesses lugares, é importante que daqui sairão torrentes de riquezas, a ajuda para o front. E não é preciso concentrar as atenções nos processos tecnológicos, que não se diferem daqueles de outras regiões. [...] Para mim, aqui o principal não está no método de extração, mas sim no fato de que o Cazaquistão é muito rico, que suas profundezas escondem isso e aquilo e que é dessa maneira que eles ajudarão o front⁵⁷.

Mais adiante, Viértov deixa claro que sua ideia seria suprimir “poeticamente” as etapas necessárias de processamento das matérias-primas, de modo a criar a impressão de que as riquezas do Cazaquistão partiriam diretamente para o front:

Digamos que você dê botas de feltro e o soldado do Exército Vermelho as calce. Nós estamos acostumados a isso. Mas e se nós mostrarmos de outra maneira: eu vejo uma ovelha, dou essa ovelha ao soldado e ele calça as botas. Se eu chegar no lugar onde estão sendo coletadas as coisas que esquentam e trazer minhas luvas, isso causa uma determinada impressão. Mas se eu for às montanhas Ala-Taú, atirar em um bode montanhês e o entregar ao Exército Vermelho, isso produziria uma impressão muito mais forte.

Eu ficaria com a impressão de que as montanhas, com suas riquezas, se moveram em direção ao front, que esses rebanhos foram até o front e vestiram os soldados. Eu vejo, digamos, que o metal escorre e que nessas painéis imensas está sendo cozinhada a sopa de chumbo. Eu sei que ele deve ser processado, mas se ele [o soldado] começar a atirar diante de mim, isto será compreensível⁵⁸.

Essa argumentação parece especialmente surpreendente se considerarmos que as primeiras versões do roteiro possuem detalhadíssimas descrições de processos industriais, com parágrafos que narram como “o minério esmagado, misturado com coque, é levado aos fornos de uma Dwight-Lloyd”⁵⁹ e assim por diante. Seja como for, Chklóvski admite não achar a proposta de Viértov muito interessante: ele argumenta que a ideia do cineasta se basearia naquilo que “na literatura se chama elipse [...] Você elimina o espaço” e que, para ele, um dos aspectos mais “inspiradores” e “poéticos” do cinema seria justamente “o espaço, a diferença, a separação, a distância”⁶⁰.

Você quer a condensação dos substantivos, você quer substituir a dinâmica pela ligação de uma ideia atrás da outra. Nós já fizemos isso muitas vezes. Eu gostaria de fazer alguma coisa alongada, um pouquinho aborrecida, espaçosa, e preservar algumas das dificuldades reais. [...] Me parece que é necessário adicionar um determinado grau de realidade, e não maravilhar o espectador, mostrar muitos substantivos. Eu gostaria de mostrar verbos⁶¹.

⁵⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.341.

⁵⁸ *Ibidem*, p.342.

⁵⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.378.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

O ponto mais curioso da fala de Chklóvski é o fato de ele estar, de certa maneira, defendendo um tipo de cinema documentário que o próprio Viértov já há alguns anos lutava para conseguir realizar: filmes sobre “o homem vivo”, retratos sobre o cotidiano de pessoas comuns. Chklóvski prossegue:

Deixe que venha o homem que superou muitas dificuldades e que nos conta como ele faz o chumbo. É muito difícil fazer algo documental, mas não precisamos sempre sair em disparada. É preciso criar uma estrutura, é preciso criar ligações, transmitir o drama. É preciso transmitir o perigo.

[...] Eu, na prática, realmente peço para reunirmos umas doze pessoas diferentes para que elas nos contem por quê trabalham tão bem. Eu temo os substantivos; quero, no lugar disso, a biografia das pessoas.

Tanto em diversos projetos anteriores quanto na nova *Galeria de cine-retratos* que proporia em 1944, Viértov já demonstrava interesse em realizar documentários centrados não em “grandes temas”, mas em alguns poucos personagens individuais. Neste debate específico com Chklóvski, porém, o cineasta responde que, apesar de não se opor de maneira alguma à inclusão de indivíduos da maneira como o roteirista sugere, esse ponto não teria sido ainda discutido para o projeto em questão. Seria portanto necessário estudar como conciliar estes possíveis novos personagens com o grupo de *akíns*, “esses cantores, que conduzirão a ação”; caso todos decidissem alterar a estrutura proposta, seria então possível substituir os cantores-narradores pelos diferentes trabalhadores da retaguarda.

Além disso, um pequeno trecho desta versão do roteiro incluída em *Iz Nasliêdia. Tom 1* mostra como a relação de Viértov e Chklóvski durante o processo de roteirização de fato parece não ter sido das mais harmoniosas: o filme se encerraria com uma fala de Hitler (provavelmente tirada de algum cinejornal alemão) em que ele ameaça retomar os ataques à URSS uma vez passado o inverno; isso seria seguido por uma série de planos do início da primavera, depois dos quais o *akín* Djambul apareceria para transmitir a mensagem final do filme: “Sim, a primavera é a nossa primavera. Este é o nosso sol e nós avançaremos como ele: do Leste em direção ao Oeste. A primavera é força, é nascimento”⁶². No próprio corpo do argumento, no entanto, há um comentário escrito diretamente por Chklóvski:

Aqui eu faria de outro jeito. Para mim, primeiro viria a primavera, depois Hitler falaria. Djambul responderia diretamente a Hitler. Mas eu não tenho como vencer uma matéria fibrosa: a colcha de resistência de Viértov. Que seja então como quer este homem acostumado a ter as coisas do seu jeito⁶³.

⁶² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.401.

⁶³ Idem.

Em relação ao filme finalizado, vale notar que nem Chklóvski, nem os autores cazaques aparecem creditados como roteiristas ou colaboradores: há apenas o nome de Viértov como “autor do roteiro e diretor”. Quanto aos pontos da discussão mencionada acima, tampouco foi completamente efetuada a “supressão poética” dos processos tecnológicos que Viértov propunha, e os rolos centrais do filme – que concentram as sequências dedicadas à produção do Cazaquistão – são repletos de planos detalhes dos diferentes produtos do país percorrendo fornos e esteiras em fábricas, passando pelas mãos de operários concentrados, sendo transportados por ferrovias e assim por diante.

A importância dada aos *akíns* nos diferentes tratamentos escritos para o filme indica que Viértov procurava construir *É para você, front!* como mais um de seus “filmes-canções” pontuados por diferentes formas de canções folclóricas (ou, para utilizar a terminologia oficial, exemplos da ‘cultura popular’, *narôdnoe tvórchestvo*), assim como fizera em *Três Cantos sobre Lênin* e em *Canção de Ninar*. No filme tal como foi realizado, o poeta-cantor surge apenas no início, mas isso já é suficiente para que ele envolva toda a obra em sua “canção” sobre o Cazaquistão, ainda que sua participação musical efetiva acabe sendo limitada: após a curta sequência de abertura em que o *akín* toca seu dombrá, a trilha musical passa a ser composta principalmente de passagens orquestrais e coros com melodias em escalas derivadas da música cazaque, com uma canção-tema cuja letra aparece sobreposta aos planos das trabalhadoras do “front da produção”, com ocasionais sons do *dombrá* ressoando em momentos específicos. Nesse sentido, trata-se de um resultado musical não muito diferente daquele encontrado em *Canção de Ninar* ou *Três Cantos sobre Lênin* em que, como nota Jeremy Hicks, apesar de ter coletado canções populares como um folclorista, Viértov cria algo como um “pseudo-folclore”, utilizando apenas algumas poucas destas canções e, mesmo assim, “recontando-as, recontextualizando-as e estilizando-as”⁶⁴.

O resultado é que *É para você, front!* possui uma dupla moldura narrativa: em primeiro lugar, há o *akín* que inicia o filme dizendo que cantará uma canção sobre o país e a jovem Saulé; em segundo lugar, há a carta que a mineradora Saulé envia a Djamil, soldado no front, e que o faz lembrar de seu país, o que por sua vez dá início ao “núcleo documental” do filme, com sequências sobre as indústrias e riquezas do Cazaquistão. Hicks sugere que o uso da moldura da canção serviria, como em *Três Cantos Sobre Lênin*, não apenas para aumentar o poder expressivo do filme, mas também para sugerir “que a

⁶⁴ HICKS, Jeremy, op. cit., p.94.

história em si não é inventada, que não é uma criação da imaginação de Viértov, mas um *found object*, um artefato autêntico”⁶⁵:

Isso já era algo como uma ficção em relação a *Três Cantos sobre Lênin*, e provavelmente é ainda mais fictício aqui. O que é mais significativo é que Viértov parece requerer essa mediação quase como um último vestígio de autenticidade documentária.

No entanto, isto é um vestígio, porque, no fim das contas, este é um filme profundamente roteirizado e encenado. Apenas na base da confiança podemos acreditar no fato de os protagonistas não serem atores profissionais, uma vez que, estilisticamente, o filme se parece mais com um filme atuado e roteirizado do que com os documentários de Viértov dos anos 1920, por exemplo. Aqui, assim como em *Três Heroínas*, nós temos heróis com nomes. A diferença é que nós não sabemos se eles são ou não ficcionais⁶⁶.

Analisando as diferentes versões do roteiro de *É para você, front!* e considerando os demais projetos escritos por Viértov neste período, talvez não seja equivocado afirmar que, para o cineasta, não restaria dúvida alguma: Saulé e Djamil, ainda que representem personagens “realistas”, “possíveis”, são de fato personagens *ficcionais*, parte de uma *estratégia dramatúrgica* de emolduramento da parte “documental” do filme (as sequências sobre as indústrias e a agropecuária cazaque). Neste sentido, não precisamos dar nosso “voto de confiança” para o fato de Saulé e Djamil serem “pessoas reais” representando a si mesmas e não atores profissionais, pois para o papel que desempenham na estrutura fílmica o que se exige deles é, de todo modo, a *encenação* de determinadas situações.

Hicks sugere ainda que a moldura da canção serviria como “último vestígio de autenticidade documentária”; isto talvez seja verdade para a canção em si, que pode levar o espectador a imaginar que de fato há, no folclore cazaque, uma canção “sobre a jovem Saulé”. No entanto, o fato de a protagonista do filme ser introduzida por meio da canção de um velho poeta que diz ser impossível “não cantar a vocês sobre a jovem Saulé” – em uma fala (que, aliás, *não* é pronunciada pelo próprio cantor, mas sim escrita em uma cartela) marcada pelo tom epicizante de “os dias em que minha pátria [...] emprega todos os esforços para aniquilar o inimigo da humanidade” – serve justamente para nos *afastar* de uma Saulé concreta, “documental”. A moldura narrativa é mítica: a jovem que vemos escrevendo uma carta para o amado no front e trabalhando na mina de carvão talvez não seja uma Saulé com “nome e sobrenome”, mas *uma possível Saulé da canção*, ou seja, uma personagem que integra a *encenação* da canção do bardo – seja ela uma canção folclórica ou apenas “pseudo-folclórica”.

Caso Viértov, diante das mesmas sequências filmadas, tivesse optado por introduzir a jovem *sem* o recurso da canção, utilizando um texto “objetivo” – algo como “a jovem

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

Saulé, do vilarejo..., excedeu sua cota em ...% e agora a vemos, já avançada a madrugada, escrevendo para seu amado que está no front” –, o atrito entre o caráter “documental” do texto e o evidente caráter encenado, “ficcionalizado” de algumas das ações provavelmente justificaria que a questão da “veracidade” das cenas fosse colocada em xeque. No entanto, não é o que ocorre: Viértov inscreve o arco narrativo do casal no interior de uma “canção”, de um conto. É preciso lembrar que, neste ponto de sua trajetória criativa, Viértov já admitia o uso de certas estratégias do cinema ficcional ou para a construção de narrativas “atuadas” puras (como é o caso de *Um conto sobre um gigante*) ou como forma de emoldurar uma “questão documentária”. Sendo assim, não é necessário supor que Viértov buscasse de fato criar uma ilusão de “veracidade documental” *total* nas cenas protagonizadas por Djamil e Saulé em *É para você front!*; o cineasta optou, simplesmente, por incluir uma pequena narrativa didática e “poética” – afinal, era justamente como “poético” que o cineasta definia sua obra já desde meados dos anos 1930 – em um projeto que a princípio não exigiria nada além de um algo burocrático retrato da economia cazaque.

Apesar de não ter sido publicado nem em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* nem nos volumes da série *Iz Nasliêdia*, Viértov de fato escreveu um breve artigo a respeito de seu trabalho em *É para você front*, intitulado “Sobre o estilo, o procedimento e o título do filme (Resposta a algumas perguntas)” [‘O stíle, priôme i nazvânii fílma (Otviét na niékotorie voprôsi)’]⁶⁷. Não sei exatamente por qual motivo este texto acabou não sendo incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i Vistupliênia*⁶⁸, mas trata-se de um artigo bastante esclarecedor

⁶⁷ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.437, ll.45-46. Na página anterior, l.44, há uma primeira versão, incluindo apenas o primeiro ponto do texto, intitulada “A respeito da pergunta sobre Saulé e Djamil” [‘Po voprôsu o Saulé i Djamíl’], datada de 8 de março de 1943. A versão completa traz apenas a indicação “1943”, mas faz sentido supor que se trate de um texto escrito logo após ou pouco depois do primeiro.

⁶⁸ É verdade que o volume *Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i Vistupliênia* se baseia principalmente nos materiais arquivados no RGALI dentro da seção “Statí i Vistupliênia” (op. 2., ed. khr. 154-225) do fundo de Viértov, mas não se trata de uma regra seguida à risca: há também artigos encontrados em fundos de outras personalidades (como Mikhail Kaufman, Grigóri Boltiánski, etc.). Talvez este exemplo sirva para dar razão ao que dizia N. F. Vasilkôva em seu trabalho, citado no primeiro capítulo desta dissertação, sobre as deficiências na catalogação dos documentos de Viértov: a unidade de preservação do RGALI em que encontrei este artigo não faz nenhuma referência à sua existência, sendo intitulada apenas “Materiais de trabalho de D. Viértov no filme documentário *É para você, front!* (*O Cazaquistão é para o front*): instruções para os cinegrafistas, listas de correções e outros.” [‘Materiáli rabóti D. Viértova nad dokumentálnim fílmom ‘Tebiê, front!’ (‘Kazakhstán frôntu’): zadánia operátoram, spíski poprâvok i dr.]. A primeira referência que encontrei a respeito deste texto foi, justamente, no trabalho de Vasilkôva, que o mencionava como o item N°133 do Arkhiv Dzigi Viértova.

– e, ao que parece, inédito até o momento⁶⁹ – a respeito das intenções de Viértov com a obra, respondendo diretamente a questões como as levantadas por Hicks quanto à “documentalidade” das figuras ali mostradas.

No primeiro ponto do artigo, Viértov discute como foram construídas as personagens Saulé e Djamíl:

O *akín* canta sobre Saulé.
Não sobre uma, mas sobre muitas Saulés.
Realmente. Afinal, não há um único lugarejo do Cazaquistão Soviético onde não haja uma diligente Saulé à espera de seu Djamíl.
Saulé não é um singular, mas um plural. Seria errado fazer Saulé como um caso particular, como uma exceção, como um singular.
[...]
Por acaso o *akín* é obrigado a cantar sobre uma *udárnitsa* tal, produzindo um certo tanto, um certo número, numa certa mina?
Por acaso ele não tem o direito de cantar sobre Saulé, como se ela fosse um “plano-detalle” de muitas?
Saulé é um exemplo da cultura popular. Como tal, ela é documentária. Porque centenas de milhares de Saulés escrevem cartas para seus Djamíls.
É sobre eles, sobre todos eles que canta o *akín* quando compõe sua canção sobre Saulé.
Uma vez que não se trata de um cinejornal ou de um filme sobre um acontecimento em particular, mas sim de um filme geral, sintético, que em seu cerne penetra em exemplos da cultura popular, a própria questão sobre o grau de documentalidade de Saulé não pode e não deve ser colocada.
É suficiente o fato de que ela não é uma atriz, mas uma *kolkhônitsa* convocada para trabalhar nas minas que pela primeira vez na vida se viu colocada diante do campo de visão de uma câmera cinematográfica.
A solução de como mostrar Saulé, como um “plano-detalle” não de uma, mas de muitas mulheres da retaguarda, foi sábia em todos os sentidos e corresponde perfeitamente ao projeto do autor, ao conto do *akín*, ao sentido e à forma do roteiro aprovado. Isto diz respeito também à questão sobre Djamíl⁷⁰.

O próprio título do artigo sugere que, em algum momento, Viértov foi diretamente questionado a respeito do caráter “documental” de seu filme. Além desta explicação sobre Saulé e Djamíl, o cineasta comenta de maneira ainda mais direta o “gênero” de *É para você, front!*:

Nosso filme é documentário?
É claro que é documentário, uma vez que ele mostra uma imensa quantidade de observações documentárias. Mas o filme é também artístico, uma vez que atinge o nível de uma obra de arte e não opera com base em métodos banais de organização do material, mas com base em métodos artísticos, poéticos⁷¹.

Viértov aqui joga com a expressão da língua russa utilizada para se referir ao cinema de ficção, que é literalmente chamado de “cinema artístico” (*‘khudôjestvennaia kinematográfia’*), denominação que foi alvo de muitas polêmicas ao longo dos anos.

⁶⁹ Por esse motivo, este artigo foi traduzido na íntegra e incluído no Volume 2 deste trabalho, p.355-357.

⁷⁰ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.437, l.45.

⁷¹ Idem.

Principalmente a partir da década de 1930, em parte devido à crítica de que o termo “impediria” que um filme não-ficcional fosse considerado “artístico”, tornou-se corrente também a utilização da expressão “filme artístico-documentário” (‘khudôjestvenno-dokumentál’ni fílm’) para se referir às produções não-ficcionais que não se enquadravam na definição de “atualidades” (*khronika*), como os longas de Viértov ou de Esfir Chub, por exemplo. Neste texto, porém, não é improvável que Viértov esteja jogando justamente com a noção de “atuado” ou “encenado” associada ao termo “artístico”, pois, afinal, ele não nega que seu último filme contenha elementos do *cinema atuado* (‘igrovôe kinó’). Considerando a escassez de artigos produzidos pelo cineasta nestes seus últimos anos de atividade, este texto aparece como um dos únicos em que ele desenvolve de maneira mais explícita seu ponto de vista a respeito da introdução de elementos do cinema ficcional em sua obra, de modo que, ainda que se trate de um comentário escrito especificamente para responder a questionamentos feitos sobre *É para você, front!*, as ideias ali expostas por Viértov ajudam a iluminar também a relação entre encenação e “veracidade documental” em muitos dos projetos não-realizados que discutimos neste capítulo e no anterior.

Indo além, poderíamos dizer que de certa maneira Viértov chega em *É para você* a um tipo de encenação não muito distante daquele que havia sido proposto por ele em seu *Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”*⁷²: neste argumento não-realizado (escrito mais de vinte anos antes, em 1920), o cineasta misturava uma narrativa ficcional de amor, filmada nos lugares visitados pelo trem, com um retrato das conquistas do Exército Vermelho nos locais pelos quais as personagens transitam; em seu último longa-metragem, Viértov recorre justamente a uma história de amor filmada “*in loco*” para embalar seu retrato da força produtiva do Cazaquistão durante a guerra. A diferença fundamental e nada desprezível entre os dois projetos é que, ao escrever o primeiro, Viértov parecia estar indo em direção a um novo tipo de ficção, filmada fora de estúdios, em condições mais próximas daquelas do cinema documentário; ao realizar *É para você, front!*, acontece o movimento contrário: Viértov “ficcionaliza” o documentário, introduzindo uma narrativa típica dos dramas de guerra em um filme que, a rigor, não exigiria mais do que as sequências filmadas em fábricas, minas e plantações para cumprir sua “função primária” de falar da importância da retaguarda para o front.

⁷² Ver a íntegra desse texto no Volume 2 deste trabalho, p.306-310.

Se o resultado desta operação talvez seja uma encenação consideravelmente banal, podemos notar que Viértov parece ter evoluído como “realizador de filmes atuados” desde *Três Heroínas*, aparentemente dando maior atenção à composição dos planos: a cena em que Saulé escreve a carta para seu amado Djamíl é construída em torno de um interessante jogo de luz e sombra, e um plano geral tomado do lado de fora de sua casa, enquadrando através da janela a jovem debruçada sobre a escrivaninha, parece adquirir um caráter quase religioso em sua composição. Mesmo em cenas menos elaboradas de um ponto de vista plástico – como o momento em que os diretores da mina de carvão recebem a confirmação, por telefone, do novo recorde batido por Saulé –, os diálogos entre as personagens parecem menos truncados do que nas reconstituições que permeiam a primeira parte de *Três Heroínas*.

A análise das folhas de montagem e de diferentes documentos elaborados por Viértov durante a produção do filme mostra ainda que a presença das personagens (em especial, do soldado Djamíl) seria consideravelmente maior do que a que vemos na versão da obra que conhecemos hoje. Isto se deve ao fato de que boa parte das modificações exigidas pelas autoridades do estúdio se concentrou no plano sonoro do filme, justamente onde estavam muitas das intervenções de Djamíl e de outras personagens.

A importância atribuída por Viértov ao som em seus filmes não é novidade, e não surpreende que o cineasta tenha escrito sobre *É para você, front!* em seus diários destacando principalmente a relação entre imagem e som na obra, que definiu (assim como já havia feito com todos seus demais filmes sonoros) como “um filme sintético” que não poderia “ser mostrado unilateralmente – apenas a imagem ou apenas o som”⁷³. Hicks, ao comentar o uso do som no filme, nota que o cineasta consegue se manter firme em sua busca por estratégias para evitar o uso de uma narração *over* ao estilo “voz de Deus”, ainda que o filme de fato contenha uma série de seqüências guiadas por um narrador distanciado. Este narrador, no entanto, foi introduzido de última hora como resultado das exigências do estúdio, e a primeira versão finalizada por Viértov realmente não possuía um narrador *over*, utilizando antes a voz de Djamíl – o soldado no front que lê a carta de sua amada Saulé – como o condutor do passeio pelas riquezas do Cazaquistão. Além disso, a voz do soldado dialogaria com coros masculinos e femininos que assumiriam as vozes dos trabalhadores das diferentes esferas produtivas mostradas. Uma longa lista de todos os diálogos do filme, que por sua estrutura e até por sua diagramação poderia ser

⁷³ Ibidem, p.242.

lida quase como uma “versão radiofônica” de *É para você front!*, mostra como se daria esse jogo de vozes, que não aparecia exposto desta forma em nenhum dos tratamentos do roteiro:

22.
VOZ DE DJAMÍL: – Meus pensamentos
me transportam
para as águas do lago Balkhách,
Onde no centro
de um pedaço de deserto conquistado,
se ergueu uma maravilha:
o gigante fundidor de cobre de Balkhách.
Aqui também há combates...
Tem lugar um ataque...
Como o rumor da guerra
ressoam as máquinas,
fazendo lembrar o fronte...
Os filhos do Cazaquistão
Conduzem operações de guerra
Nas fundições de cobre de Balkhách,
Karsápkaia,
Djeskasgan,
Artín
[...]

24.
TRABALHADORES DA FUNDIÇÃO: “Rios de cobre!
Mares de cobre!
Oceanos de cobre!
– Nós daremos a você, front!”⁷⁴

Nos diários de Viértov publicados em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, há uma menção ao fato de o filme ter sido exibido a algumas divisões no front (provavelmente suas únicas exibições fora das prévias internas no estúdio) sem sua última parte, o que fez o cineasta escrever que “foi confiscada a parte mais importante, o cérebro do filme. Sobrou apenas o corpo, a cabeça foi cortada...”⁷⁵. A julgar pelo texto de Viértov tanto em seu diário quanto em um rascunho para uma carta destinada a Ivan Bolchakóv⁷⁶, a exclusão parece ter sido feita de maneira apressada e sem estar de acordo com a opinião do próprio Presidente do Comitê de Assuntos Cinematográficos, cujas recomendações teriam sido menos drásticas⁷⁷. Em uma outra carta a Bolchakóv, Viértov expressa sua preocupação afirmando

⁷⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.102, ll.7-8. O documento (ll.1-22) está marcado no arquivo de Viértov simplesmente como “Slôvo” [‘Palavra’] e concentra todo o texto dito ao longo do filme, com indicações a respeito da natureza de cada som (filmagem em som direto com imagem sincrônica ao som, canção, coros, etc.).

⁷⁵ Ibidem, p.246.

⁷⁶ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.436, l.40, l.40ob, l.41.

⁷⁷ Viértov escreve o seguinte no rascunho da carta a Bolchakóv: “No sábado, às 19h, por ordem do camarada Kátzman, a montadora pegou suas tesouras e cortou a última parte do filme. Esta operação-relâmpago foi feita contra minha vontade e em contradição com as ordens que recebi do senhor. Reconstituo o trecho correspondente de nosso diálogo (depois da exibição): Bolchakóv: - Por que no final há aquele discurso de agitação? Dá para acabar com o recorde [a cena do recorde de produção de

que “a diferença entre as palavras ‘ivolga’ [um pássaro] e ‘Volga’ [um rio] é apenas a letra ‘i’. Mas como isso altera o conteúdo! Apenas isso já seria suficiente para que sejamos muito atentos e muito cuidadosos nestas ou em outras operações com um filme feito a partir de um projeto completo e coeso”⁷⁸.

As folhas de montagem da versão final do filme⁷⁹ mostram que Viértov realmente conseguiu reverter esta última alteração feita às pressas⁸⁰, mas isto não significa que o filme tenha escapado de outras mudanças bastante significativas: todo o jogo entre as vozes de Djamíl e dos trabalhadores e soldados do Cazaquistão, que efetivamente foi produzido e permeava toda a primeira versão do filme, foi inteiramente excluído por exigência do estúdio e substituído por um narrador *over*. Foram excluídos também alguns outros momentos pontuais⁸¹, como a única cena com a participação do geólogo Satpáiev (gravada em som direto em seu escritório) e o discurso final de Djamíl, que convocava seus companheiros a “fincar os dentes na garganta dos cães fascistas”⁸² e lembrar, nos momentos mais duros do combate, dos feitos dos vinte e oito heróis-*panfílovsti*. Estes, aliás, também apareceriam no filme em alguns planos que mostrariam o monumento em sua homenagem, mas não só esses planos foram excluídos como as menções diretas a eles feitas por Djamíl e outras personagens também foram retiradas da versão final do filme. Curiosamente, o próprio Fiódor Vasiltschêenko, chefe da produção de atualidades, havia sugerido em uma carta escrita pouco antes do início das filmagens que os *panfílovsti* poderiam ser melhor explorados na obra, uma vez que sua participação no roteiro estaria pontual demais⁸³. Viértov parece ter atendido a esta solicitação não apenas filmando

Saulé] / Viértov: - São as palavras finais /Bolchakóv: - Dá para mover a última parte um pouco para trás e terminar com a cavalaria e com os trens.

Dessa forma, suas ordens se resumiram a: 1. indiscutivelmente, mantém-se o recorde; 2. as palavras finais de Djamíl serão excluídas; 3. a última parte será movida para um pouco antes”. (RGALI, f.2091, op.2, ed. Khr.436, l.40)

⁷⁸ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, l.89. Carta a Ivan Bolchakóv, sem data. No texto, Viértov faz referência explícita ao fato de seu filme ter sido exibido “sem sua parte mais importante”.

⁷⁹ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.103, ll.48-65.

⁸⁰ É indicativo disto também um trecho da fala pública de Viértov em março de 1949 – na sessão dedicada ao combate contra os “cosmopolitas” -, em que o cineasta afirma: “O filme *Para você, o front*, sobre o qual falou Kátsman. Disse, como sempre, inverdades, foi inexato como sempre [...] Na realidade, o filme foi aceito [...] Eu escrevi uma carta ao camarada Bolchakóv. Meu ponto de vista venceu. E a última parte *do filme* [destaque do autor] foi mantida intacta”. (VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.378)

⁸¹ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.437, ll.47-48. Este documento intitulado “Izmeniênie v filme Viértova ‘Tebiê, Front’” [‘Alterações no filme de Viértov *É para você, front!*’], datilografado, com uma nota manuscrita assinada por Vasiltschêenko com a data de 14/3/1943, traz a lista de todas as últimas alterações a serem feitas no filme.

⁸² RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.102, l.21.

⁸³ “O tema dos 28 *panfílovtsi*, mencionado no filme apenas através de seus retratos, deve aparecer no filme de maneira mais ampla. Não é necessário introduzir seqüências específicas para isso. Mas

seqüências sobre os mártires como até mesmo os colocando no título do filme: no roteiro de diálogos citado anteriormente, o título do longa-metragem aparece como “V stranié 28-mi” (‘No país dos 28’) e, a julgar por uma correção feita a lápis em um documento, substituindo este título por “Tebiê, front!” (‘É para você, front!’)⁸⁴, esta provavelmente foi uma das últimas possibilidades consideradas por Viértov. Restaria saber apenas se a exclusão das menções aos mártires teria alguma relação direta com o fato de eles serem, afinal, apenas um mito.

De todo modo, mesmo com todas essas alterações que modificaram principalmente a trilha sonora elaborada por Viértov, o resultado ainda é um filme que mistura música, ruídos, narração e som direto, ainda que sem o impacto inovador de *Entusiasmo* ou *Três Cantos sobre Lênin* (ou mesmo que com um uso consideravelmente mais restrito de som direto do que em *Três Heroínas*) de maneira certamente mais complexa do que a média dos documentários produzidos durante a guerra – em grande parte, devido ao fato de não se tratar de um filme construído com materiais filmados nas frentes de batalha, mas sim na relativa segurança da “retaguarda profunda”. Mas mesmo com todas as alterações exigidas pelo estúdio tendo sido realizadas por Viértov, o filme foi “praticamente deixado nas prateleiras”⁸⁵, segundo Semiramida Pumpiânskaia, montadora da obra.

Depois de encerrados os trabalhos no filme, ainda no Cazaquistão, Viértov montaria alguns cinejornais, escreveria um outro projeto de filme-canção – de título *Canção sobre a Komsomôl (Piêsnia o Komsomôle*⁸⁶ – “komsomôl” é acrônimo de *komunistícheskaia molodiôj*, a juventude comunista), que deveria mostrar a dedicação dos jovens comunistas do Cazaquistão e das demais repúblicas à causa soviética –, e também mais alguns esboços em parceria com o escritor e amigo próximo Mikhail Ilín⁸⁷ (com quem havia

podemos encontrar algum material que possa ressaltar que muitos desses *panfilovtsi* são filhos do Cazaquistão, que eles são lembrados e reverenciados na República e que seu exemplo inspira novos feitos heróicos. É possível utilizar para isso alguma coisa do material usado no filme *Vosmáia gvardêiskaia* (por exemplo, os ótimos retratos dos heróis, uma vez que este filme foi lançado apenas localmente [...])” (RGALI, f.2091, op.2, ed. khr. 436, l.22). Carta de F.M. Vasilchênko a Akhmiédov (infelizmente, não consegui encontrar seu nome e patronímico), diretor do estúdio de atualidades de Alma-Atá.

⁸⁴ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.102, l.45.

⁸⁵ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit.

⁸⁶ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.424-426.

⁸⁷ Estas sinopses escritas em parceria com Ilín não foram incluídas em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, nem são mencionadas em *Dziga Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte*. Encontrei-as em uma carta de Viértov a R.G. Kátzman de 16 de junho de 1943 (RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, ll.95-96) em que o cineasta afirma que “apesar das receitas médicas e da doença, não me permito ficar nem um minuto sem fazer nada”, tendo preparado algumas propostas com base no acordo firmado com Kátzman em torno dos temas “família”, “coletivo” e “pessoas vivas”, todas baseadas em “dados documentais” coletados pela dupla. Uma delas, intitulada *Quarenta Comandantes* (‘Sôrok komandírov’) se parece bastante em conteúdo com *O Comando dos Comandantes*, mencionado anteriormente neste capítulo; *A Filha do Capitão*

colaborado em *Um conto sobre um gigante* e no roteiro sobre a aviação soviética). Estes projetos, porém, não foram realizados. Provavelmente em algum momento de 1943, Viértov teria ainda ficado sabendo a respeito da morte de seus pais e parentes em Bialystok, ocupada desde 1941 pelos nazistas, o que teria ocasionado uma severa crise de saúde no cineasta⁸⁸. Segundo Pumpiânskaia, por volta do outono de 1943 Viértov finalmente consegue realizar seu desejo de retornar a Moscou: ele viajou até a capital para entregar ao Estúdio Central uma cópia de *É para você, front!* e “não retornou, ficou em Moscou, começou a trabalhar no TsSDF [Estúdio Central de Filmes Documentários]”⁸⁹. Svílova, no entanto, teve de permanecer mais cerca de seis meses no Cazaquistão, um período de separação que teria sido muito sofrido para ambos. Quando também ela retorna a Moscou, ainda no primeiro semestre de 1944, o casal inicia aquela que seria a última produção de Viértov fora do formato de cinejornal, cujo processo de realização, mesmo se tratando de um filme curto, foi extremamente desgastante, com resultados nada satisfatórios para o cineasta. Ao longo de 1944, ele seguiria ainda enviando novas propostas de filmes, mas todas seriam recusadas.

Por mais exaustivo que seu período de cerca de dois anos no Cazaquistão tenha sido, foi na república centro-asiática que Viértov de fato teve sua última oportunidade de desenvolver algum projeto pessoal. *É para você, front!*, mesmo tendo sido modificado consideravelmente pelas instâncias do estúdio ao longo de sua realização, é ainda um filme “vertoviano”, experimental dentro dos limites possíveis para sua delicada situação de produção, com momentos que apontam para uma das direções que o cineasta gostaria de ter seguido caso conseguisse ter emplacado mais algum projeto, e ainda com uma perceptível evolução de seu estilo de direção de cenas “atuadas” se comparadas às reconstituições que compõem a primeira parte de *Três Heroínas*. Mas se todo o período de 1938 a 1943, trabalhado nestes dois capítulos, já foi inegavelmente marcado por uma “fome criativa” de Viértov que só pôde ser aplacada raramente, a última década de sua vida lhe traria ainda menos satisfações profissionais.

(‘Kapitánskaia Dôtchka’), título de um famoso conto de Aleksándr Púchkin, abordaria a rotina de crianças tornadas órfãs pela guerra em sua busca por uma nova família; outra proposta abordaria a irrigação de terras da Ásia Central como uma batalha heróica; *O descendente do argáli* (‘Potômok arkhára’) mostraria o trabalho de biólogos no desenvolvimento de uma nova espécie de *argáli*, um carneiro montês comum nos alpes do Cazaquistão; *Campo nas montanhas* (‘Láguer v gorákh’) mostraria um grupo de mineiros que extrai metais preciosos e raros em montanhas de 4000 metros de altura.

⁸⁸ Cf. MacKAY, John. “Dziga Vertov” in *Russia’s People of Empire: Life Stories from Eurasia, 1500 to the Present*. NORRIS, Stephen M. e SUNDERLAND, Willard (orgs.). Indiana University Press, 2012, p.291.

⁸⁹ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit.

Capítulo 5

A última década: 1944-1954

O final do ano de 1944 marca o último “ponto de virada” da carreira de Viértov: depois de setembro deste ano, o cineasta não enviará mais oficialmente novas propostas de filmes ao estúdio e, em dezembro, ele edita sua primeira edição do cinejornal *Nôvosti Dniá* (‘Notícias do Dia’), iniciando o modesto trabalho que o ocuparia até o final de sua vida, em fevereiro de 1954¹.

A partir de 1945 – e, especialmente, a partir do final da guerra –, Viértov volta a escrever artigos e pronunciamentos para diferentes ocasiões, como para uma homenagem ao pesquisador, professor e historiador do cinema soviético Grigóri Boltiánski² e até mesmo para uma noite dedicada à sua própria obra na Casa do Cinema (prédio em Moscou pertencente à União dos Cinematografistas, com salas de cinema e de conferências), em maio de 1946³. De maneira ainda mais direta do que anteriormente, porém, percebe-se nos escritos de Viértov deste período uma preocupação crescente em relação a seu legado: aparentando ter consciência de que não lhe seria mais permitido avançar muito em sua produção, o cineasta volta parte de suas atenções para o destino daquilo que já realizou. Como serão preservados seus filmes? Sua influência sobre o cinema documentário e sua importância para o não-atuado serão reconhecidas, ou ele será lembrado apenas como um inovador no plano formal?

A isso se misturam melancólicas reflexões autobiográficas em que Viértov justapõe a figura grisalha e cansada do presente com seu passado de “Adão da tribo documentária” – maneira como ele se define em um de seus muitos poemas escritos nesse período⁴ –, suas realizações de outrora e seus muitos descendentes diretos e indiretos. Mas apesar do ressentimento, da preocupação concreta com o destino das cópias de seus filmes e dos ataques pessoais diretos de que ele ainda seria alvo (especialmente em 1949, na campanha

¹ Segundo Aleksánder Deriábin (em depoimento a mim em 23/04/16), até hoje não foi encontrado nenhum documento formal com alguma determinação explícita para que Viértov parasse de submeter novos projetos, sendo provável que o cineasta tenha simplesmente sido aconselhado por seus colegas a se conformar com o trabalho no cinejornal. Há, porém, uma anotação em seu diário, escrita em 1º de outubro de 1944 (publicada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.258), em que o cineasta diz: “Bolchintsov diz: ‘Não escreva mais propostas. A questão está resolvida. Você vai fazer *Soviétskoe Iskússtvo* [periódico dedicado à arte soviética]’”. Em anos anteriores, Viértov já havia mencionado momentos em que dirigentes dos estúdios pediram a ele que não enviasse novos projetos; resta saber se a determinação de Manuel Bolchintsov neste caso se refere apenas ao plano de produção vigente (ou ao calendário de produção do ano seguinte) ou se essa teria sido de fato a decisão final de Viértov.

² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.348-352.

³ *Ibidem*, p.359-369. Este texto será discutido mais adiante neste capítulo.

⁴ *Ibidem*, p.366.

contra os ‘cosmopolitas’, discutida mais adiante neste capítulo), Viértov ainda escreveria um último ciclo de artigos sobre a prática documentária: ao longo de diferentes textos elaborados entre 1945 e 1952, ele desenvolve uma reflexão a respeito da importância do roteiro para a filmagem de reportagens a serem incluídas em cinejornais.

Três dos últimos projetos escritos por Viértov em 1944 já haviam sido incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*⁵, e três artigos foram publicados na coletânea *Iz istóri kino. Materiáli i dokumiéti. Sbórník. Vípusk 2*, organizada por S. Guinzburg⁶ em 1959. No entanto, grande parte dos mais importantes materiais destes anos (como o pronunciamento de Viértov sobre sua trajetória artística em 1946, sua autocrítica pública na reunião do estúdio de documentários em 1949 e os artigos decorrentes de sua atividade em *Nôvosti Dniá*) permaneceu inédita até ser incluída no segundo tomo da edição *Iz Nasliêdia*. Do último ciclo de textos de Viértov, apenas um pequeno fragmento havia sido publicado na revista *Iskússtvo Kinó* em 1957⁷, sem qualquer tipo de contextualização que o relacionasse com outros escritos da época ou com as circunstâncias de sua escrita. Outros significativos textos autobiográficos comentados mais adiante só haviam aparecido na forma de entradas de diário na edição alemã *Tagebücher/Arbeitshefte*, tendo sido publicados pela primeira vez em seu idioma original apenas em 2008, em *Iz Nasliêdia. Tom 2*.

Assim como os períodos discutidos nos dois capítulos anteriores, a última década de vida de Viértov ainda foi relativamente pouco estudada por pesquisadores de sua obra, talvez sobretudo pelo fato destes serem anos de pouca (ou ainda *nenhuma*) atividade cinematográfica que poderia ser chamada de “autoral”. Mas, uma vez mais, o estudo dos escritos deste período não só é fundamental para um estudo biográfico dos últimos anos do cineasta, mas traz também importantes revelações sobre a maneira pela qual Viértov passara a ver sua própria obra, o cinema documentário como um todo e suas potencialidades – ainda que estas estivessem nas mãos de outros realizadores.

⁵ Em VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, foram incluídos os argumentos “Minúta míra” (‘Um minuto do mundo’, p.302-303), “Galerêia portriéti” (‘Galeria de retratos’, p.303) e uma das versões de “Málenskaia Ánia” (‘Pequena Ánia’, p.303-306).

⁶ GUÍNZBURG, S. (org.) *Iz istóri kinó. Materiáli i dokumenti. Sbórník. Vípusk 2*. Moscou: Akadêmia Naúk SSSR, 1959. Os artigos incluídos foram: “Avtobiográfia” (‘Autobiografia’, p.29-31), “Vospominánia o siómkakh V.I. Lénina” (‘Recordações sobre as filmagens de V.I. Lénin’, p.32-35) e “Tvórtcheskaia dêiatelnost G. M. Boltiánskogo” (‘Atividade criativa de G.M. Boltiánski’, p.63-67).

⁷ Este texto foi comentado no início da primeira parte deste trabalho, na p.37.

5.1. Os últimos projetos

No primeiro semestre de 1944, já de volta a Moscou, Viértov e Svílova receberam a incumbência de realizar um filme curto sobre um juramento prestado pela Komsomól – a juventude comunista – na comemoração dos vinte e cinco anos de existência da organização. Tratava-se de uma tarefa a princípio simples, mas que se transformou em um trabalho hercúleo em função das difícilísimas condições de produção e da atmosfera hostil que Viértov sentia no Estúdio Central de Filmes Documentários. Em março de 1944, o cineasta escreve em seu diário que, para além de comentários incômodos dos colegas que se perguntavam se ele de fato teria se recuperado da recente crise de saúde⁸ e se seria capaz de voltar a trabalhar, as dificuldades impostas ao trabalho de preparação do filme se acumulavam, uma vez que o curta deveria ser feito em grande parte com materiais de arquivo, mas não seria permitido que fossem utilizados planos já incluídos em outros filmes – o que significaria que eles estariam limitados às “sobras” dos diferentes cinejornais e demais produções sobre o tema. Perceptivelmente desanimado, Viértov considera que “seria melhor escrever um livro, se já não há mesmo perspectivas de um tema para um longa-metragem que seja verdadeiramente necessário e, conseqüentemente, realizável e possível de ser defendido.”⁹ Com um livro, ele diz, ao menos restaria algum testamento – mas o cineasta diz desconfiar até mesmo da possibilidade de publicação de um volume de seus escritos.

Alguns meses depois, em julho, já com *O juramento dos jovens* (*Kliátva Molodíkh*) terminado, Viértov escreveu um texto a respeito das dificuldades enfrentadas por ele e Svílova na realização, deixando clara sua indignação com aquilo que considerou um tratamento injusto dispensado pelo estúdio ao filme, afirmando que o projeto “precisava ceder espaço para quaisquer outros trabalhos sobre quaisquer outros temas [...], sendo servido sempre em último lugar, no tempo livre que sobrava depois dos demais trabalhos”. O cineasta narra passo a passo os problemas que foram se acumulando ao longo deste

⁸ Em janeiro de 1944, Viértov passou algum tempo internado no Instituto de Endocrinologia Experimental da União (Vsiesoiúzni Institut Eksperimentálnoi Endrokrinolôgui – V.I.E.E.). Lá, ele escreveu poemas de agradecimento aos médicos e enfermeiras que o trataram, em tom bastante brincalhão, como o poema “Druziám iz V.I.E.E.” (‘Aos amigos do V.I.E.E.’, em RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.232, ll.33-35). Eis aqui duas estrofes, em tradução poética: “Natália, luz, Grigórievna/Injeção em mãos, avança/Sorrindo, ela ameaça/Esta nádega que balança // Espete, irmã, espete/Sua arma com vontade/Saia, corpo, se liberte/logo desta enfermidade.” (No original: “Natália, sviét, Grigórievna/Podkhôdit szádi s chprítsem,/s ulíbkoï ugrojáia/drojáschim iagodítsam./Ei vonzái, sestrá, vonzái/svoiô orújie smiélo/Iz boliézni vilezái/poskoriêie tiélo”).

⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.252.

“quebra-cabeças insolucionável”: não havia material bruto inédito suficiente, não havia fotografos disponíveis para a realização das filmagens necessárias, não havia roteiro (‘uma vez que os autores-escritores, tendo inicialmente concordado em escrever o roteiro, depois de muito pensar renunciaram à tarefa, por ser ela de difícil realização’) e, quando uma primeira versão do filme foi terminada, a equipe recebeu ainda “uma nova e inesperada tarefa: uma ordem para fazer um novo filme em torno do tema da juventude sob outro aspecto, de modo que os dois filmes pudessem ser organicamente unidos em um único filme de maior duração”¹⁰. Afirmando ironicamente que “colocar um alarme em um relógio de bolso não o torna um relógio de torre”, Viértov diz que foi preciso refazer todo o trabalho, destruindo o primeiro filme para construir uma nova versão que desse conta da nova determinação do estúdio.

O cineasta não esconde ainda seu descontentamento com o resultado final do processo:

Quando nós vemos os resultados do trabalho de um diretor na tela, nós nunca devemos esquecer a diferença que existe entre uma viagem feita de metrô do centro até a fábrica Stálin e a caminhada, cobrindo essa mesma distância, feita pelos construtores desse túnel.

O mesmo percurso. A mesma distância. O mesmo ponto final. Mas a quantidade de energia gasta não é a mesma.

É preciso lembrar sempre disso, para que então nós, ao olharmos para a tela, estejamos mais próximos da verdade ao avaliar o trabalho dos diretores.

Existe um ponto de vista: julgue a pessoa pelos resultados de seu trabalho.

Mas existe também outro ponto de vista – o da sabedoria popular cazaque: “Julga-se o valor de uma pessoa por seus projetos, e não por aquilo que foi feito deles”.

Mas o mais correto de tudo seria julgar o valor de alguém não por seus projetos ou por seus resultados pura e simplesmente, mas por sua superação criativa dos obstáculos (considerando os projetos e os resultados).

Por esse último ponto de vista, a obstinação monstruosa da diretora Svílova em transformar um material cinza, seco, morto, aparentemente sem nenhuma utilidade, em um material que se pode tomar por fresco, é digna de, pelo menos, admiração.

Eu, de minha parte, fiz o que pude nas condições dadas.

Mas o grosso da responsabilidade pela superação da resistência de um material heterogêneo e sem qualquer força emotiva é da camarada Svílova.

De modo que não haveria grande erro em atribuir os méritos no nível da montagem a Svílova e as falhas, a mim¹¹.

O roteiro de *O juramento dos jovens* incluído em *Iz Nasliêdia. Tom I*¹² coincide, com algumas poucas exceções, ao filme efetivamente realizado por Viértov e Svílova¹³. Produzido basicamente a partir de variados materiais de arquivo, o filme de meia hora se

¹⁰ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.345.

¹¹ Ibidem, p.346.

¹² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.427-435.

¹³ Assisti ao filme na videoteca do Österreichische Filmmuseum, em Viena, em março de 2016. A cópia disponível para consulta no museu é proveniente da versão preservada pelo Gosfilmfond, em Moscou. Por se tratar de um filme relativamente pouco visto e de difícil acesso, comentarei a seguir algumas de suas principais seqüências e características, assim como fiz com *Três Heroínas*. Ressalto que não pude voltar a ver o filme após tê-lo assistido no museu.

inicia mostrando jovens de diferentes regiões da URSS assinando uma carta endereçada a Stálin em que, em homenagem aos vinte e cinco anos da Juventude Comunista, juram fidelidade à pátria e a seu líder¹⁴. Depois disso, são mostradas as diferentes maneiras pelas quais a juventude cumpre sua promessa de dedicação total à terra soviética, seja no front (em uma série de seqüências de combate que exibem pelotões, tanques e aviões avançando rumo a Oeste, recuperando territórios por meio de violentas saraivadas de canhões) ou na retaguarda, reconstruindo áreas devastadas pelos nazistas, retomando o trabalho em fábricas ainda em ruínas, auxiliando na reconstrução de casas e estradas de ferro, intensificando a plantação e colheita de trigo e até mesmo cuidando das crianças tornadas órfãs pela guerra, que recebem a atenção de jovens que “protegem a infância das crianças, sua alegria, sua saúde, sua felicidade, seu apetite, seu riso”¹⁵. Como eco da estadia de Viértov no Cazaquistão, há ainda uma seqüência que mostra a pesca no Mar Cáspio e outras atividades nas repúblicas centro-asiáticas, como a criação de aves, o trabalho das lavadeiras e das costureiras que preparam fardas para o exército.

Apesar das dificuldades impostas à realização do filme e do descontentamento de Viértov com o resultado, é interessante notar como Svílova e ele conseguiram incluir também aqui a temática feminina que marca grande parte dos últimos filmes e projetos não-realizados do cineasta, ressaltando mais uma vez o papel das mulheres na defesa e reconstrução do país. Ainda que a questão da participação das mulheres não surja de maneira explícita na narração *over* de *O juramento dos jovens*, Viértov e Svílova privilegiam de maneira muito clara a ação das trabalhadoras nas diferentes frentes da juventude comunista: elas aparecem como maioria dentre os jovens reconstruindo casas em Stalingrado, trabalhando nas lavanderias e tecelagens¹⁶, comandando tratores pelos campos de trigo, debruçadas sobre tornos mecânicos e cuidando das crianças. Essa seqüência explora o tema da maternidade aliada ao dever cívico, abordagem presente também em *Canção de Ninar* e que seria o ponto de partida, caso tivessem sido realizados, de *Quando você parte para a guerra*, *Galeria de mulheres soviéticas* e *A mamãe da Tânia*, para citar apenas alguns dos projetos já comentados aqui anteriormente.

¹⁴ No documento original que corresponde ao texto publicado na edição *Iz Nasliêdia. Tom 1* (RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.107, ll.41-52), estão riscadas a lápis todas as frases que fazem alguma menção a Stálin – cortes provavelmente feitos pela própria Svílova. De todo modo, diferentemente do que acontece em outros casos, as rasuras não tornam o texto riscado ilegível, e a edição *Iz Nasliêdia. Tom 1* inclui essas passagens censuradas sem fazer qualquer menção aos cortes.

¹⁵ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.434.

¹⁶ Na cena da tecelagem, aliás, há uma fusão entre dois planos do tear em movimento que trazem à mente as imagens quase abstratas da água correndo pela turbina da hidrelétrica de Dnieprogués em *O décimo primeiro ano*, de 1928.

Por outro lado, do ponto de vista formal, Viértov de fato teve de fazer ao menos uma importante concessão, ligada sobretudo ao fato desse se tratar de um “filme-compilação” feito a partir de materiais de diferentes origens: *O juramento dos jovens* é construído inteiramente com base em uma narração *over* que liga as diversas sequências. Se em *É para você, front!* o narrador “voz de Deus”, imposto de última hora pelo estúdio, ainda divide espaço com outras estratégias de sonorização, aqui a voz *over* acompanhada de música orquestral e ruidagens ocasionais (como o som de motores, bombas e explosões que acompanham as cenas de batalha) se estende por todo o filme, havendo apenas um único momento de quebra neste padrão: o depoimento em som direto de Chachkóv, um jovem brigadista que narra como se dá a divisão de trabalho na fábrica de maquinário industrial comandada por ele. Com a câmera enquadrando apenas seu rosto, Chachkóv apresenta seus companheiros de trabalho sem encarar diretamente a câmera, alternando o olhar entre dois pontos fora de quadro, como se discursasse para uma platéia. Conforme ele apresenta seus colegas, estes vão sendo mostrados em seus postos de trabalho, tomados em um longo *travelling* que acompanha a linha de montagem.

Não foi apenas no plano sonoro, porém, que Viértov aceitou fazer concessões. Em seu diário, ele escreve ainda que o “insubmisso Viértov” foi desta vez “o mais submisso dos submissos. Do primeiro ao último momento, ele fez tudo o que lhe foi sendo pedido ao longo do trabalho” para cumprir uma tarefa “que não correspondia às suas intenções artísticas e com a qual ele não concordava”¹⁷. Mas nada disso serviu para livrar o filme de críticas da própria direção do estúdio: em agosto de 1944, foi organizada uma sessão interna em que foram exibidos *O juramento dos jovens*, de Viértov, e um filme de Iliá Kopálin sobre a libertação das cidades polonesas de Chelm e Lublin. A edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* traz a fala de Viértov na íntegra¹⁸ e apresenta, nas notas ao texto¹⁹, alguns fragmentos dos pronunciamentos dos demais presentes na reunião, como o próprio Kopálin, o consultor militar do estúdio, I. S. Platônov, e o cineasta Serguei Guerássimov, então diretor do Estúdio Central de Filmes Documentários. A opinião geral parece ser a de que o tipo de documentário “escolhido” por Viértov para o filme – o de “quadro geral” – teria se esgotado.

Kopálin, seu antigo aluno, relembra que “[...] nós começamos a trabalhar juntos, eu sob sua direção, como ferozes documentaristas, mas Viértov seguiu pelo caminho das

¹⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.254.

¹⁸ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.346-348.

¹⁹ *Ibidem*, p.571-572.

grandes generalizações que, hoje, neste filme, levaram a um documento sem personalidade e à perda da posição que nós um dia defendemos com tanto zelo”²⁰. Em suas palavras, Viértov continuaria sendo “um mestre brilhante, ele monta brilhantemente e encadeia os fragmentos de maneira original, mas ele se viu pressionado pela própria tarefa e pelo erro de sua orientação criativa: generalizar até uma completa despersonalização”. Platônov aponta também a escolha do “caminho da generalização” como o motivo pelo qual o filme não representaria de maneira correta o juramento da juventude comunista, indicando ainda que “estes fragmentos não se ligam de modo algum à vida real”²¹.

Diante desses comentários, Viértov se defende indicando que também ele não estava satisfeito com a construção do filme na forma de um “quadro geral”, mas que essa havia sido a tarefa imposta a ele:

Eu afirmo, e posso provar tanto por escrito quanto verbalmente, que a tarefa me foi dada justamente dessa maneira e formulada justamente como um quadro geral. Havia até uma instrução sobre esse objetivo em que estava indicado o que era preciso fazer, e que neste dado filme era preciso, através de grandes generalizações e da exibição de uma grande quantidade de pessoas, de uma grande quantidade de quadros, mostrar o juramento dos *komsomôltsi*, seu cumprimento em diferentes esferas e apresentar o que significa esse juramento dos *komsomôltsi* e mostrar que esse juramento está sendo cumprido.

Falava-se justamente em plurais. Há uma grande diferença entre fábrica ou fábricas, e aquilo que nós podemos mostrar em uma fábrica às vezes é totalmente impossível de se mostrar, justamente, em fábricas, porque elas são muitas. É igualmente difícil mostrar todas essas pessoas.

Atualmente, precisamos de filmes que mostrem uma dada pessoa em uma dada circunstância, de maneira absolutamente concreta, e é preciso fazê-lo no singular.²²

Basta lembrarmos de projetos como a *Galeria de mulheres soviéticas*, dos roteiros em torno da aviadora Marina Raskôva, do artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo” ou ainda de anotações de Viértov em seus diários já na metade dos anos 1930 para notarmos o quanto documentários “gerais” como *O juramento dos jovens* já não lhe pareciam tão interessantes. Em março de 1944 – ou seja, meses antes desta reunião sobre seu último filme – Viértov já havia inclusive escrito e muito provavelmente enviado ao estúdio alguns novos projetos baseados justamente na ideia de retratos a serem feitos “de maneira absolutamente concreta”, como *Família* (‘Semiá’)²³, que acompanharia um único dia dos membros de uma típica família soviética territorialmente separada por conta da guerra, *A Canção da Tratorista* (‘Piêsnia traktorístki’)²⁴, que se voltaria para o cotidiano de uma jovem de um *kolkhoz*, ou ainda uma outra *Galeria de retratos* (‘Galeriia portriétov’),

²⁰ Ibidem, p.572.

²¹ Idem.

²² Ibidem, p.346-347.

²³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.439.

²⁴ Ibidem, p.445.

apresentada como “uma série de reportagens-retratos sobre pessoas do País Soviético nos dias da Guerra Patriótica”. Na introdução aos quatro primeiros episódios propostos (dos quais três, aliás, seriam centrados em personagens femininas), Viértov afirma que “a importantíssima e difícil tarefa de mostrar no cinema documentário o homem vivo sempre foi objeto de nosso ‘insistente pensar’, e nos parece que precisamente agora seria oportuno e útil realizar este projeto”²⁵.

Nesse contexto, fica claro que a defesa que Viértov faz de *O juramento dos jovens* é, na realidade, apenas uma auto-defesa: ele teria cumprido as ordens do estúdio, vencido dificuldades impostas desnecessariamente à produção e entregado o prometido, sem mais. É justamente essa postura que Serguei Guerássimov, diretor do estúdio, repreende: ele afirma que não iria mais aceitar “conversas sobre um trabalho ser feito por encomenda, que vocês realizam uma ‘encomenda’”. Guerássimov diz que, ao comissionar um trabalho para um determinado diretor, ele “não é mais uma encomenda, é o seu filme, e vocês devem esquecer que se trata de uma ‘encomenda’ [...] E nunca digam que vocês foram deixados em tais e tais condições [...]”²⁶. Altercações como essa provavelmente em nada ajudaram Viértov em suas tentativas de ter algum projeto aprovado ao longo deste ano.

Dois argumentos escritos no início de 1944 ainda se mantêm próximos de estruturas mais “panorâmicas” das quais o próprio cineasta buscava se afastar, mas talvez os temas e as soluções formais encontradas justificassem, para Viértov, a realização desses filmes-poemas a serem feitos, fundamentalmente, a partir de materiais de arquivo: o primeiro deles, *Em um minuto* (‘Tcherez odnú minútu’²⁷), mostraria “um panorama do mundo, fixado em um dos mais duros e difíceis minutos da história mundial”²⁸ – durante as últimas batalhas pela derrota definitiva dos nazistas na Europa²⁹. O segundo, *Monumento ao Homem* (‘Pámiatnik Tcheloviéku’³⁰), seria estruturado como uma sinfonia em três partes sobre a batalha e vitória do “Homem Soviético” sobre o “Inimigo da Humanidade”, Hitler. É significativo, porém, que os demais requerimentos escritos por Viértov no início do segundo semestre do ano, depois da realização de *O juramento dos jovens*, sejam todos esboços de retratos de pessoas comuns. Um deles – do qual foram publicadas duas versões

²⁵ Ibidem, p.447

²⁶ Ibidem, p.572.

²⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.436-438.

²⁸ Ibidem, p.437.

²⁹ Viértov já havia escrito um argumento formalmente parecido em 1936, intitulado “Um dia do mundo”, que discutimos brevemente na primeira parte deste trabalho (ver p.91).

³⁰ Ibidem, p.441-444.

em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, intituladas “Sou apenas um doutor...” (‘Iá – tólko dóktor...’³¹) e “[O palácio dos pacientes]” (‘[Dvoriéts vizdorávlivaiuschikh]’³²) – teve como título de trabalho, aliás, também “O amor pelo homem”³³, que inevitavelmente traz à memória o artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”, de 1940, texto em que estão manifestadas claramente as intenções de Viértov de dar continuidade a seus filmes sobre *indivíduos*, e não massas.

Nas duas versões do projeto, o cineasta destaca qual seria seu método fundamental de trabalho: a observação. Se o registro de situações da “vida como ela é” cedeu espaço em *É para você, front!* para a encenação de uma história possível, verossímil – um casal cazaque separado pela guerra – mas explicitamente “poética”, fabular, Viértov aqui parece não querer *criar* uma Saulé ou um Djamíl, mas antes esperar que estes personagens sejam encontrados no próprio hospital escolhido para a filmagem:

Na maneira de se portar e de responder às perguntas, na modéstia das respostas, nas piadas, nos sorrisos, nos impulsos de sinceridade, ou, ao contrário, no silêncio, delineia-se a personalidade daqueles que são examinados pelo médico.

Um dos pacientes passa a concentrar nossas atenções. Nós reparamos mais nele do que nos outros. Isso será decidido no local – a partir do conjunto de características –, a depender do nível de “interesse” da pessoa, e não de sua especialidade militar.

[...] Sem inventar nada, nós vamos acompanhar passo a passo a recuperação dessa pessoa, os cuidados do Estado para com ela e com seus companheiros de luta. As relações entre ela e a equipe médica e com os outros pacientes em recuperação.

[...] Observação atrás de observação. Uma seleção rígida do que for indispensável de ser fixado na película. Os critérios são: valor informativo e adequação ao tema. Dos detalhes do comportamento, das atitudes da pessoa, de suas relações com os outros, nós extrairemos informações suficientes para que tenhamos em filme um retrato documentário³⁴.

Uma vez mais, Viértov minimiza os riscos da realização deste trabalho:

Há algum risco neste projeto? Para mim, nenhum. Pelo seguinte motivo: vamos supor que, durante nossa estadia nos sanatórios indicados, não haja pessoas particularmente interessantes por lá. Isso não alteraria nosso tema, já que estamos falando da recuperação dos soldados feridos em combate, o que é importante por si só. O fundamental permanecerá igual. Vamos supor que seja necessário garantir a adequação das escolhas não do ponto de vista do diretor, mas de um redator, de um escritor. Eu não só não me oponho, como, ao contrário, ficaria muito feliz se um roteirista, redator ou escritor fosse comigo até o local³⁵.

O roteiro *Pequena Ánia* (‘Málenkaia Ánia’), escrito também em setembro de 1944, parece surgir como um protótipo para o trabalho de um roteirista que se aventurasse a colaborar com o cineasta em um de seus perfis de pessoas comuns. Provavelmente para se resguardar de críticas quanto à falta de um esboço preliminar desses retratos, Viértov mais

³¹ Ibidem, p.450-451.

³² Ibidem, p.452-453.

³³ Cf. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.105., ll.24-25ob.

³⁴ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.452.

³⁵ Ibidem, p.453.

uma vez se adiantou e descreveu um primeiro encontro que teve com uma jovem que narrou a história de sua participação na guerra contra os alemães, de seu treinamento inicial a seu trabalho como operadora de rádio, comentando ainda sua volta à vida civil³⁶. Se pensarmos nas entrevistas filmadas por Viértov em seus filmes anteriores, parece claro que Ánia pertence ao mesmo grupo de “mulheres vertovianas” que inclui a concreteira Maria Biélik, de *Três Cantos Sobre Lênin*, a paraquedista de *Canção de Ninar*, e Marina Raskôva, de *Três Heroínas*. Tendo isso em mente, não é difícil imaginar como se daria esta conversa do cineasta com a jovem diante da câmera:

A jovem vestia uniforme militar. As condecorações em seu peito brilhavam, imponentes. Os cabelos claros estavam enrolados sob a boina. Os olhos calmos, um pouco pensativos, estavam virados na direção do rio. Quando passava uma lancha em alta velocidade, levantando ondas, seu rosto se avivava. E um belo sorriso corria de seus olhos azuis em direção a seus lábios semicerrados.

O momento era oportuno para a conversa que eu aguardava. E eu disse, em voz baixa:

– Uma vez você me prometeu falar um pouco mais sobre você. Por que a chamam de “Canário”? De que são suas condecorações, de onde você vem?

– “Canário” – a jovem sorriu – é um apelido. Era como me chamavam quando eu trabalhava como operadora de rádio. Hoje já não me chamam assim.

Ela ficou quieta por alguns instantes. Depois, olhando para frente, começou a contar sua história³⁷.

O filme, porém, não se resumiria a essa história contada por Ánia que, em termos cinematográficos, provavelmente se traduziria em um depoimento gravado em som direto. Viértov acompanharia ainda algumas situações cotidianas da vida *presente* da jovem, em um tipo de registro direto que o cineasta já havia indicado ser o passo seguinte de sua pesquisa sobre como filmar o “homem vivo em circunstâncias profissionais e domésticas”³⁸:

Sala de aula. Ánia se prepara para as provas. Amanhã é a de geografia. Um grupo de estudantes se reúne ao redor de um mapa enorme. Percebe-se que Ánia está acostumada a utilizar mapas. E ela informa detalhes interessantes sobre os lugares em que esteve pessoalmente.

Cerca de vinte minutos antes do almoço, duas jovens, a quem ela prometera ajudar na condição de *komsomôlka*³⁹ e organizadora feminina, a chamam no corredor.

Depois do almoço, ela estuda inglês e treina sua pronúncia, o que é muito engraçado de ver, especialmente quando as jovens mostram umas às outras em que posição deve ficar a língua em cada caso⁴⁰.

³⁶ Em seu diário, Viértov dá a entender que de fato já se encontrou uma vez com a “pequena Ánia”: “Em 8 de setembro, escrevi duas versões do roteiro de *Pequena Ánia*. Sobre uma estudante-guerrilheira. Estive com ela. Tem jeito para as filmagens.” (VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.256).

³⁷ Ibidem, p.454.

³⁸ RGALI, f.2091, op.2., ed. khr.428, l.13. Carta de Viértov e Svílova a Semiôn Dukélski em 4 de janeiro de 1939, já citada anteriormente no Capítulo 3.1. desta Parte II, nota de rodapé nº43, p.145.

³⁹ Membro da Juventude Comunista.

⁴⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.457.

Como vimos ainda na primeira parte deste trabalho⁴¹, *Pequena Ánia* foi recebido friamente pelos dirigentes do estúdio de documentários, que consideraram a proposta mais adequada ao estúdio de ficções. Além de *Pequena Ánia*, o volume *Iz Nasliêdia. Tom 1* inclui também um tratamento feito por Viértov para um retrato de Aleksandra Liúskova, uma criadora de porcos recordista em produtividade, dividido em quatro capítulos. Curiosamente, este é um texto bastante longo – são quinze páginas, contra as meras quatro ocupadas pelas duas versões de *Pequena Ánia* –, mas o roteiro parece ser apenas uma detalhada reportagem cronológica sobre o desenvolvimento dos métodos de criação de Liúskova em que as informações objetivas sobre as técnicas utilizadas parecem importar mais do que a própria criadora ou seu cotidiano. Talvez não seja por acaso que Viértov não mencionaria este roteiro em textos posteriores da mesma maneira como faz com *Pequena Ánia*, que por sua vez surge no rol de seus mais importantes projetos não-realizados, ao lado de *Um conto sobre um gigante* e de seu filme sobre a história da aviação, *O homem voador*⁴².

Na mesma entrada de diário em que escreve sobre a acolhida negativa de *Pequena Ánia*, Viértov lamenta que as reclamações ouvidas por ele sejam sempre as mesmas: “Você, Viértov, rompe com as regras do documentário que você mesmo estabeleceu. Você está se tornando menos documentário do que qualquer um de seus seguidores”⁴³. A resposta a esses comentários segue em suas anotações pessoais: em primeiro lugar, regras não são imutáveis; em segundo lugar, suas propostas não romperiam com o documentário, mas com o senso comum sobre o documentário; em terceiro lugar, caberia justamente a ele, que estabeleceu as regras, rompê-las; em quarto lugar, “o homem se diferencia do macaco pelo fato de o macaco ter continuado grudado às árvores, enquanto o homem rompeu com as regras e leis: desceu da árvore, encontrou uma bengala, saiu da selva, foi em direção às estepes...”⁴⁴. Ele prossegue:

No fim, Viértov lutou por vinte anos para conquistar o direito de fazer documentários sobre “o homem vivo”, e finalmente o conquistou – mas não para si mesmo, e sim para um outro diretor que nunca nem mesmo pensou nisso. Na reta final, substituíram o vencedor. Uma pessoa de fora abriu a boca e engoliu o tão-esperado tema. Foi um convidado, e não o marido, quem teve direito à noite de núpcias.

Será que ninguém compreende isso?!⁴⁵

⁴¹ Ver p.34-35

⁴² Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.367.

⁴³ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevníkí. Zámisli*, p.256.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibidem, p.257.

O último documento incluído em *Iz Nasliêdia. Tom I* é uma simples lista de temas, sem quaisquer comentários. É possível que alguns sejam ideias estritamente pessoais que Viértov pretendia ainda desenvolver, enquanto outros talvez tenham surgido de conversas no estúdio sobre possíveis temáticas para cinejornais. Seja como for, os trinta e nove assuntos enumerados são bastante diversos: há filmes sobre diferentes repúblicas e regiões da União Soviética ('Bielorrússia', 'Ucrânia', 'De volta à Bessarábia', 'No Noroeste', 'O Extremo Oriente', 'Uzbequistão', 'Turcomenistão'), filmes sobre a Guerra Patriótica, sobre seus heróis e batalhas ('Três anos de guerra', 'Poema sobre a vitória', 'Um disparo'), sobre a arte russa e soviética ('A literatura soviética durante a guerra', 'Rímski-Kôrsakov', 'Púchkin e a Grande Guerra Patriótica'), possíveis retratos de pessoas comuns ('Tânia, dos Urais', 'O combatente Petrôv', 'Sobre mulheres russas'), sobre melhorias no país ('Sobre o transporte', 'Restauração dos *kolkhoz*', 'Nossas novas riquezas') e assim por diante⁴⁶. Entre os títulos, há uma dupla interessante: *Uma família*, que talvez se refira ao projeto mencionado há pouco neste capítulo, e também *Nossa família* ('Nácha semiá', grifo meu), possivelmente um projeto de retrato dos mais íntimos pensados por Viértov: filmar a família de sua esposa, Elizaviêta Svílova⁴⁷. A edição alemã dos diários do cineasta, *Tagebücher/Arbeitshefte*, inclui ainda uma entrada de 25 de setembro de 1944 que traz alguns outros temas não mencionados neste documento de *Iz Nasliêdia. Tom I*⁴⁸.

⁴⁶ Os trinta e nove títulos enumerados são: "1. Bielorrússia; 2. Ucrânia; 3. No Noroeste; 4. A libertação da Criméia; 5. De volta à Bessarábia; 6. Três anos de guerra; 7. Poema sobre a vitória; 8. História de uma operação; 9. Um disparo; 10. A restauração de Stalingrado; 11. [A restauração] de Donbass; 12. Sobre o transporte; 13. A restauração dos *kolkhoz*; 14. Sobre mulheres russas; 15. Uzbequistão (filme de aniversário); 16. Turcomenistão (filme de aniversário); 17. 25 anos de cinema soviético; 18. Heróis da União Soviética (dos *tcheliúskintsi* [tripulação do navio *Tcheliúskin*, que em 1934 encalhou no Ártico] até os dias de hoje); 19. Os mais jovens; 20. Nossas novas riquezas (novas fábricas, institutos etc.); 21. A literatura soviética durante a guerra; 22. Escola nas ondas (Vladivostók – navio – universidade – pelos portos do mundo); 23. Nas profundezas da Corásmia [região de um oásis na Ásia Central](expedição pelos monumentos da cultura milenar – um mês a camelo -, título 'Expedição na Corásmia'); 24. Extremo Oriente (o porto grandioso, construções americanas, fábricas de processamento de caranguejo, Komsomôlsk-na-Amúr, América); 25. Rímski-Kôrsakov (centenário de nascimento); 26. Púchkin e a Grande Guerra Patriótica; [os projetos seguintes não são numerados] Nossa Família; O comando do comandante; O combatente Petrôv; Trem médico N°5; Carta sem endereço; Tânia, dos Urais; Fotografia; Retorno à pátria; Uma família; Um minuto; Conto sobre uma operação; O rosto do inimigo; Uma jovem funde o cobre". (VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom I*, p.475-476).

⁴⁷ Cf. VIÉRTOVA-SVÍLOVA, Elizaviêta. "Pámiat o Viértove" in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov*, p.66-67. Svílova conta que Viértov sonhava em realizar um filme sobre seus parentes.

⁴⁸ Os temas citados por Viértov em seu diário, sempre seguidos por um ponto de interrogação, são: "Pequena Ánia"? – 'Moscou'? – 'Mitchúrin'? – 'Diário de um prisioneiro libertado'? – 'Notas de um cineasta'? – 'Na cidade natal'? – 'A reconstrução do porto'? – 'As mulheres na Guerra Patriótica'? – 'Perguntas e respostas'? – 'A brigada musical do front'? – 'Arte soviética'? – 'Prisioneiros'? – 'Um homem com um microfone'? – 'O microsegundo'? – 'Um momento de paz'? – 'Hitler'? – 'Guerra e Paz'? – 'Quem é ela'? – 'O mar'? – 'O Mar negro'?" (Cf. VÉRTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.143). A seguir (p.143-144), o cineasta desenvolve brevemente uma sinopse desse possível filme sobre as cidades às margens do Mar Negro durante a guerra.

Dentre eles, é interessante notar a inclusão de mais dois “metafilmes”: *Notas de um cineasta* e *Um homem com um microfone*. Seria essa uma contraparte sonora de *Um homem com uma câmera*?

Após a recusa de *Pequena Ánia*, Viértov escreve em seu diário que, inesperadamente, lhe teria sido oferecido fazer um novo filme sobre Lênin. Ele diz que a situação parece, a princípio, paradoxal: “De um lado, apreensão e desconfiança, medo de fazer filmes mesmo sobre temas simples. De outro, uma proposta de dimensões grandiosas, englobando aquilo que, em nossas vidas, está em tudo.”⁴⁹ No entanto, a resposta ao enigma lhe parece simples: seria apenas uma questão de “aparências”.

Por trás de uma estrondosa proposta – o filme *Lênin* – se esconde uma inverdade comum. É óbvio que alguma organização qualquer incluiu esse filme dentre os trabalhos em curso para o aniversário da morte de Lênin. Passaram a tarefa para o estúdio de atualidades. E o estúdio, então, pensa: como podemos fazer uma colagem assim a partir de sabe-se lá o quê para, por um lado, não atrapalhar o trabalho ligado à guerra, os periódicos, os filmes planejados etc. e, por outro, não fugir da tarefa e encobrir a falta de documentos de Lênin por meio da sonora ação de um narrador-salvador?; ou seja, a mesma “aparência” de se ter feito um filme sobre o tema dado...

Difícilmente isso vai dar em alguma coisa.⁵⁰

Como nota o cineasta adiante em seu diário, o novo filme sobre Lênin, se de fato chegou a ser um projeto concreto, acabou sendo cancelado⁵¹. Também não foi adiante seu trabalho no periódico *Soviétskoe Iskússtvo*, dedicado à arte soviética, e Viértov foi designado para o cinejornal *Nôvosti Dniá*, um trabalho a princípio temporário que acabaria ocupando os seus últimos dez anos de vida.

O fim das propostas enviadas aos estúdios por Viértov e o início de seu trabalho no cinejornal não significam necessariamente que suas ideias para filmes tenham acabado e, nesse sentido, o final de 1944 poderia ser visto como apenas o momento em que ele compreende que não poderá mais concretizar seus projetos em película. No entanto, este é inegavelmente um importante ponto de inflexão em sua carreira, que irá se refletir inclusive no tom de seus demais escritos – ensaios autobiográficos, pronunciamentos públicos, diários e também na abundância de poemas que Viértov produz nas décadas de 1940 e 1950 –, que, como veremos, cada vez mais acentuam a distância (em alguns artigos, explicitada) entre Denís Arkádievitch Viértov, o homem ainda vivo, e Dziga Viértov, o cineasta do passado.

⁴⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.259.

⁵⁰ Ibidem, p.260.

⁵¹ Em 1949, porém, Mikhail Romm e Vassíli Beliáiev dirigiram um documentário biográfico intitulado *Vladímir Ilítch Lênin*, também produzido pelo Estúdio Central de Filmes Documentários.

De todo modo, é importante ressaltar que o trabalho de Viértov em *Nôvosti Dniá* foi consideravelmente ativo em seus primeiros anos, tendo resultado ainda em um último ciclo de artigos sobre o fazer cinematográfico cujo ponto de partida foram observações feitas ao longo de suas experiências no periódico. Mas antes de nos voltarmos a esses materiais mais diretamente ligados ao trabalho em *Nôvosti Dniá*, iremos agora analisar alguns outros importantes textos escritos por Viértov entre 1945 e 1953.

5.2. Denís Arkádievitch e Dziga Viértov: “O tempo lhe foi roubado.”

O volume *Iz Nasliêdia. Tom 2* inclui dezesseis textos escritos por Viértov entre 1945 e 1953, com mais dezesseis documentos complementares aos artigos tendo sido incluídos no apêndice do tomo. Exceção feita ao texto em homenagem a Grigóri Boltiánski em 1945, poderíamos dividir estes materiais em duas linhas temáticas principais: de um lado, há os documentos ligados ao trabalho de Viértov no cinejornal *Nôvosti Dniá*, incluindo tanto falas do cineasta em discussões internas do estúdio e reclamações sobre a rotina de trabalho quanto artigos “independentes”, observações sobre a prática do cinejornal que, por sua vez, seriam formalizadas em um pronunciamento feito em 1952, em uma conferência de cinegrafistas. De outro lado, há textos de naturezas variadas que lidam, de uma maneira ou de outra, com o legado de Viértov: sua trajetória artística, seus acertos, erros e principais invenções. Em todos esses, fica clara a divisão que o cineasta estabelece entre “o cidadão Viértov, Denís Arkádievitch” do presente e seu pseudônimo artístico Dziga Viértov, ligado sobretudo às realizações passadas – e, justamente por isso, citado em diversos casos na terceira pessoa. Em alguns textos, porém, estilisticamente mais próximos de uma prosa autobiográfica do que de relatórios informativos sobre sua trajetória, o cineasta vai além dessa divisão e nem mesmo emprega um nome próprio para se referir ao “homem grisalho, sem título algum, carregando pelas escadas caixas com rolos de filme” que ora é descrito como um “diretor”, ora como um “jardineiro”, como simplesmente “um homem” ou, ainda, como um “tolo honesto”.

Como Dária Krujkôva resalta em seu prefácio a *Iz Nasliêdia. Tom 2*, Viértov marcou alguns artigos deste período como sendo “para o livro”⁵², anotação presente em dois textos incluídos no volume: “Sobre as inovações de Viértov” (‘O novátorstvie Viértova’) e “Um

⁵² KRUJKÔVA, Dária. “Tchitáia Viértova” in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.3.

minuto” (‘Odná minúta’). Já mencionamos no início deste capítulo⁵³ uma nota do cineasta em seu diário dizendo que, dadas as dificuldades impostas a seu trabalho cinematográfico, talvez um livro fosse a melhor forma de deixar algum “testamento”, uma vez que seus filmes já não haviam sido conservados em suas versões originais e dificilmente lhe seria permitido realizar mais algum longa-metragem “verdadeiramente necessário”. Esse comentário foi escrito por Viértov em março de 1944, durante a realização de *O juramento dos jovens* e, nesse momento, é provável que a ideia de escrever ou organizar um livro não passasse de uma vontade pessoal, sem nenhum plano concreto a esse respeito. Em 1946, porém – ano em que Viértov completava cinquenta anos de vida – essa ideia de fato chegou a ser discutida oficialmente. Segundo Elena Segal-Marchák, a iniciativa teria partido, curiosamente, da União dos Escritores:

Considerando que as tarefas e objetivos que Viértov se colocara eram próximos às suas próprias tarefas e objetivos, a seção artístico-científica da União dos Escritores propôs comemorar esse aniversário [de cinquenta anos de Viértov].

Discutia-se que seria oportuno, em função do aniversário de Dziga Viértov, reforçar a primazia da União Soviética na descoberta dessa nova arte, desse novo ramo da indústria cinematográfica – a cinematografia artístico-documentária –, restaurar tudo o que fora feito por ele... organizar uma exposição fotográfica de seus trabalhos; fazer uma mostra de seus filmes. Editar uma coletânea literária que refletisse os resultados de suas experiências.

[...]

A seção artístico-científica estava disposta a se juntar a qualquer outra organização que pudesse se responsabilizar pelos preparativos para a comemoração. Mas a comemoração não aconteceu⁵⁴.

O documento “Sobre as inovações de Viértov” (‘O novátorstvie Viértova’)⁵⁵ é o único de *Iz Nasliêdia. Tom 2* que faz alguma menção relativamente direta à proposta da União dos Escritores. Trata-se, na realidade, de um *brainstorm* fragmentário, um “plano de carta (ou artigo) sobre esse tema” em que o cineasta indica alguns pontos de seu trabalho a serem abordados. Ele discute, por exemplo, sua influência sobre o cinema documentário então contemporâneo, tanto soviético quanto estrangeiro, partindo de um artigo de Serguei Iutkiêvitch em que este reconhece a influência de Viértov sobre seu trabalho no documentário *França Libertada* (*Osvobojdiônnaia Frántsia*, 1946), comparado também a *Farrebique* (1946), de Georges Rouquier. Nos breves blocos de texto que compõem o documento, Viértov faz ainda uma defesa de sua obra como um todo, destacando que mesmo seus experimentos menos exitosos seriam valiosos como parte de sua pesquisa geral:

⁵³ Ver p.233.

⁵⁴ SEGAL-MARCHÁK, Elena, op. cit., p.253-254.

⁵⁵ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.372-374.

Seria incorreto considerar seus experimentos como uma tentativa de criar uma corrente artística de esquerda ou de direita. Esses experimentos são tão diferentes entre si que confirmam nossa hipótese: o objetivo de Viértov não era o desenvolvimento de um certo tipo de filme documentário, a criação de exemplos de todos os tipos possíveis de cinema documentário. Não se tratava de uma corrente artística, mas da descoberta de uma terra nova, de uma nova arte, de uma nova área de conhecimento imagético. E ele prosseguiu pelo caminho científico-investigativo.

Por isso, para nós são igualmente valiosos os experimentos exitosos de Viértov e aqueles não-exitosos. Para a causa do desenvolvimento de uma nova arte, tanto uns quanto outros são de imenso valor⁵⁶.

Como disse Segal-Marchák, tanto o livro quanto a comemoração do cinquentenário de Viértov permaneceram ideias não-concretizadas⁵⁷. O mais próximo de um evento comemorativo neste ano provavelmente foi uma fala feita pelo cineasta em 26 de maio de 1946, a convite da Casa do Cinema, sobre sua trajetória artística. O longo texto apresentado por Viértov⁵⁸, que contém diversas citações de artigos anteriores (tanto seus quanto de outros autores, inéditos ou publicados na imprensa) e até mesmo alguns fragmentos de seus poemas, aparentemente também foi cogitado para o possível livro a ser publicado, uma vez que uma versão manuscrita do texto do discurso, preservado no *Österreichische Filmmuseum*, também traz uma anotação a lápis na primeira página que o indica como sendo “Para o livro”⁵⁹. Este discurso de Viértov, por sua vez, também está ligado, em termos de conteúdo, a outro texto considerado para essa publicação, intitulado “[Um minuto]”, um dos mais interessantes exemplos do que chamei de “prosa autobiográfica” do cineasta. Lidos em conjunto, esses materiais nos permitem discutir não apenas como Viértov via então seu legado e sua ocupação atual como também de que maneira ele adaptava seus escritos a diferentes contextos⁶⁰.

Seu “Pronunciamento sobre a trajetória artística” já se inicia estabelecendo a divisão entre passado e presente:

⁵⁶ Ibidem, p.373.

⁵⁷ É curioso notar ainda que o formato dessa possível comemoração coincidiria em grande parte com os eventos em torno de Viértov que teriam lugar apenas vinte anos mais tarde, em 1966, discutidos na primeira parte deste trabalho: uma retrospectiva de seus filmes, com exposição de fotos e cartazes, o restauro de parte de sua obra e a publicação de seus escritos em livro.

⁵⁸ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.359-368.

⁵⁹ O texto pode ser consultado aqui: <http://goo.gl/uGFv7> (Último acesso: 10/06/2016). No site, a data do material está incorretamente indicada como sendo 1947 – o que, segundo o comentário que acompanha o texto, poderia ser verificado por conta de uma menção ao filme *Donbass*, de Miron Bilínski. No entanto, a data de lançamento do filme aparece como 24 de maio de 1946 em *Liétopis Rossískogo kinó 1946-1965* (DERIABIN, Aleksándr [org]. Moscou: Kanon+, 2010, p.19), o que torna plausível sua menção em um texto escrito para a fala de maio de 1946: o cineasta provavelmente teria visto o filme ainda no Estúdio Central de Filmes Documentários, onde exhibições de obras recém-finalizadas eram praxe. O volume *Iz Nasliédia. Tom 2* reproduz o discurso a partir de um estenograma datilografado, sem que haja indicação da marca “Para o livro”.

⁶⁰ Por esse motivo, esses dois textos foram traduzidos na íntegra e incluídos no Volume 2 deste trabalho: “[Um minuto]”, p.357-362; “Pronunciamento...”, p.363-373.

Camaradas! Quando me propuseram que fizesse uma comunicação sobre a trajetória artística de Dziga Viértov, isso não me pareceu difícil. Eu, como muitos de vocês, sou aluno, discípulo e, às vezes, oponente de Viértov. Fui o realizador de seus projetos, e não pensei que seria difícil cumprir a tarefa de que fui encarregado. No entanto, quando sentei à mesa e peguei minha caneta, compreendi que havia superestimado minhas forças. Me tomaram de assalto tantas recordações, tantas versões, documentos, pontos de vista e temas que me fugiram as ideias.

Ficou claro que uma coisa é falar sobre o cidadão Viértov, Denís Arkádievitch, e outra completamente diferente é dar uma ideia da trajetória artística de Dziga Viértov, que, como noticiou nossa imprensa, foi reconhecido pela crítica internacional como “um novo patamar da criação cinematográfica soviética, fundador de uma nova cinematografia experimental internacional” (*Kinó i kultura* N°7-8, [1929]).

Devo falar de Dziga Viértov como diretor e redator do primeiro cinejornal do país, *Kino-Nediêlia*, ou como autor-diretor de “atualidades-relâmpago” e dos primeiros 50 exemplos de atualidades sobre eventos? Devo falar de Viértov como autor-diretor dos primeiros cine-ensaios, cine-estudos, cine-diários, cine-*feuilletons*, atualidades filmadas em câmera lenta etc., ou devo direcionar a atenção dos senhores para Viértov como autor de nosso primeiro abecedário cinematográfico, do abecedário de nossa linguagem cinematográfica de filmagem e montagem?

Repetindo variações da construção “Devo falar de Dziga Viértov como...”, o cineasta enumera e detalha suas principais invenções e produções da década de 1920, repassando a importância que tiveram à época de seu lançamento e enfatizando seu caráter inovador e visionário ao afirmar que “[...] se tocarmos na questão de Viértov como autor das declarações ‘Rádio-Olho’, ‘Rádio-Pravda’, ‘*Radiôki*’ e do projeto de uma ‘Estação Central rádio-gravadora audiovisual’, nós não escaparemos de uma conversa sobre televisão, rádio-localizadores e etc. Aquilo que outrora parecia uma fantasia já não parece hoje tão irreal”⁶¹.

Viértov inclui ainda um longo fragmento do que diz ser um antigo pronunciamento sobre o desenvolvimento dos conceitos de Cine-Olho e Cine-Verdade⁶², trazendo também citações diretas de críticas sobre seus trabalhos publicadas na imprensa da URSS e de outros países. No conjunto dos textos do cineasta, este não se trata de um recurso inédito, mas é interessante notar como Viértov enfatiza o sucesso de seus filmes e teorias no exterior, o que fica especialmente claro quando ele analisa a importância de *Um homem com uma câmera*: sem comentar a recepção do filme em casa, Viértov diz que a obra teve uma longa carreira nas telas da Europa “mesmo depois do surgimento do cinema sonoro”, que “até mesmo agora, em exhibições de filmes americanos na Casa do Cinema, não raro nós vemos na tela a aplicação ora de um, ora de outro método, cine-expressão ou cine-construção de *Um homem com uma câmera*” e que sua influência poderia ser percebida

⁶¹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.360.

⁶² O trecho citado por Viértov corresponde a parte considerável de seu artigo “Como isso começou?” (‘Kak éto natchilós?’, *Iz Nasliêdia. Tom 2*, do início do texto na p.265 até a citação de Lênin no penúltimo parágrafo da p.266), escrito em 1934 e publicado pela primeira vez postumamente na revista *Iskússtvo Kinó*, N°4, 1957 (p.112-114).

“em documentários americanos e ingleses feitos durante a guerra, nos quais foi necessário utilizar métodos do cinema mudo”⁶³. O mesmo acontece em relação a seus dois filmes seguintes: a maior prova do sucesso de *Entusiasmo* seria o elogio feito por Charles Chaplin⁶⁴; sobre *Três Cantos Sobre Lênin*, escreveram “não apenas nossos grandes escritores, mas também as mais importantes pessoas do mundo da arte no exterior, de Herbert Wells a Henri Barbusse”, e as resenhas deste filme citadas diretamente no texto vêm todas de fora da União Soviética: *New York Herald Tribune*, *Daily Yorker*, *New Theater*, Jean-Richard Bloch⁶⁵.

Ainda em relação a *Um homem com uma câmera*, é curioso que Viértov aproveite a rara oportunidade de se pronunciar em público para citar um longo fragmento textual em defesa do filme que havia sido incluído em seu artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”. Escrito em 1940, este texto ainda permanecia inédito, e Viértov se refere a ele aqui como “o artigo ‘Conversa com um oponente’” (‘Razgovór s opponiéntom’)⁶⁶. É interessante que Viértov o mencione da mesma maneira como cita outros artigos efetivamente publicados pela imprensa no passado, sem fazer qualquer referência ao fato de se tratar de um texto ainda não-publicado.

Assim como enfatizara as reações da crítica internacional a seus filmes, um dos mais interessantes momentos da fala de Viértov também possui ligação com uma figura de fora do mundo soviético: lembrando que “a teoria da relatividade na tela” era uma proposta teórica incluída já em seu primeiro manifesto, de 1919, o cineasta discorre sobre a importância que tiveram sobre seu trabalho as teorias de Albert Einstein. Técnicas como a filmagem em câmera lenta, a reprodução de uma ação de trás para frente ou o “congelamento da vida” (ou seja, o congelamento de um quadro, um *freeze frame*), “o próprio esquema de construção de *Três Cantos [sobre Lênin]*, em que o tempo foi substituído pelo espaço, a técnica de montagem espaço-temporal em *Canção de Ninar* e outros experimentos levaram em consideração, direta ou indiretamente, a pesquisa de Einstein”⁶⁷. Viértov conta ainda ter tentado se encontrar com o físico durante uma viagem

⁶³ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.363-364.

⁶⁴ “*Entusiasmo* é a primeira sinfonia industrial sonora do mundo. Ela, para espanto geral, influenciou a opinião do então oponente feroz do cinema sonoro, Charlie Chaplin.

‘... Eu nunca pensei – escreveu Charlie Chaplin – que fosse possível organizar de maneira tão linda os sons industriais. Essa é a melhor sinfonia que já ouvi’.

‘... Dziga Viértov – escreveu Chaplin – é um músico. Os professores deveriam estudar com ele, e não polemizar com ele’”. (VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.365).

⁶⁵ Ibidem, p.367.

⁶⁶ Ibidem, p.364.

⁶⁷ Ibidem, p.366.

a Berlim e até passado alguns dias no apartamento de sua família, mas Einstein estava fora da cidade e o encontro acabou não acontecendo.

É também partindo do que chama de “tema atômico” que Viértov cita dois breves poemas que teria escrito em pontos distintos de sua carreira. O primeiro teria sido feito à época dos violentos ataques dirigidos contra ele pela revista *Proletárscoe Kinó*, sob o comando de Vladímir Sutírín, entre 1931 e 1932:

É verdade, Viértov sempre brincou com o tema atômico. Foi assim que, por exemplo, quando os “*ráppovtsi*”⁶⁸ se lançaram contra ele com ameaças e insultos vulgares, ele sorriu e disse:

Com palavras, me querem atônito.
Mas sou atômico.
Palavras não me afetam⁶⁹.

Na realidade, palavras afetavam Viértov de maneira destruidora. Mas, à época, essa destruição estava ligada, em Viértov, a uma tal liberação de energia intra-atômica que ele se lançou contra os oponentes e continuou a filmar⁷⁰.

O segundo poema teria sido feito há menos tempo:

Pouco antes das notícias sobre as primeiras bombas atômicas, ele se dirigiu à sua eterna amante – a cinematografia documentária – com uma dedicatória brincalhona:

À cinematografia documentária – Dziga Viértov

Sou apenas um átomo.
A letra “A”.
Da tribo documentária – o Adão.
Cem laureados –
 adultos ou não –
 Germinaram de meu documentário
 grão.
Sem ser emérito,
nem mesmo eminente,
quis o tempo entender até o fim.
por trinta anos, seguidamente –
de novo e novamente –
você engravida de mim⁷¹.

⁶⁸ Membros da RAPP.

⁶⁹ N.T.: No original, Viértov rima “átom” (‘átomo’) com a forma declinada instrumental da palavra “mát” (palavrão, linguajar de baixo calão), *mátom*: “Vi meniá – mátom. / No iá – átom. / Na meniá mat ne dêistvuiet” (literalmente: ‘Vocês me vêm com palavras / Mas sou um átomo / Palavras não agem sobre mim.’)

⁷⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.366.

⁷¹ Ibidem, p.366-367. Tentei aqui realizar uma tradução poética do original. O texto em russo diz: “Iá tólko átom. /Búkva “A”./ Adám dokumentálnogo pliëmeni./ Sto laureátov - /Vzrôslíkh i rebíát -/Iz moegó dokumentálnogo siëmeni./Iá – ne zaslújenni,/ne laureát,/pitálsia raskrít táinu vriëmeni,/opiát i opiát -/trídtsat liét podriád -/ ví ot meniá beriëmenni” (Tradução literal: ‘Sou apenas um átomo./ A letra ‘A’./ Adão da tribo documentária./ Cem laureados - /Adultos e crianças -/ Vêm de minha semente documentária./ Eu não sou emérito,/nem laureado,/quis desvendar o mistério do tempo,/de novo e de novo -/por trinta anos seguidos -/você está grávida de mim’)

Este poema aparece rascunhado em um dos muitos cadernos e folhas avulsas que Viértov preencheu com versos ao longo dos anos 1940⁷². Nos limites deste trabalho, não será possível discutir a fundo este lado da produção do cineasta, mas faz-se necessário notar que os poemas escritos por Viértov nestes anos guardam profunda relação temática e semântica com os textos deste período que vemos incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 2* e com as notas de seus diários publicadas em *Statí. Dnevnikí. Zámisli e Tagebücher/Arbeitshefte*. Imagens poéticas e metafóricas, como a de Viértov como um jardineiro-semeador, o Colombo descobridor da “América do cinema documentário” ou um “tolo honesto” circulam por esses materiais heterogêneos ao lado de reflexões sobre “o triste fim de Dziga Viértov”, traído e esquecido por seus pares.

É preciso dizer ainda que, com exceção de poemas citados pelo cineasta em alguns poucos artigos, a poesia *escrita* de Viértov permanece ainda largamente inédita e muito pouco estudada. O mais importante trabalho sobre estes materiais foi feito por Liév Rochál em um artigo intitulado “Stikhí kinopoéta” (‘Versos do cine-poeta’)⁷³, publicado em 1994, que esboça uma análise da evolução da obra poética de Viértov, desde versos escritos na adolescência – antes mesmo da adoção de seu pseudônimo ou do início de seu trabalho no cinema – até as amarguradas reflexões sobre seu destino nos anos 1940, passando ainda pelos poemas do início da década de 1920, fortemente influenciados pelas obras de Vladímír Maiakóvski e Velimír Khliébnikov. Como nota Rochál, Viértov escrevia sobretudo para si mesmo, sem nunca ter levado adiante algum plano de publicar seus poemas e apenas muito raramente lendo algo diante de uma plateia⁷⁴ – o que contribuiu para o desconhecimento quase total desta sua produção. No entanto, diz Rochál, esses versos, “absorvendo a crônica dos eventos de sua vida em máxima conjugação com a crônica de seu estado de espírito, com a ‘reportagem dos sentimentos’, são uma verdadeira fonte para o estudo e compreensão de seu destino, da atmosfera da vida cinematográfica que o circundava e de sua vida como um todo”⁷⁵, sendo ainda valiosos para a compreensão da metodologia que Viértov desenvolveria no cinema.

⁷² Rascunhos deste poema aparecem em duas páginas de um caderno preservado no fundo de Viértov no RGALI: f.2091, op.2, ed. khr.233: l.21ob e l.22ob.

⁷³ ROCHÁL, Liév. “Stikhí kinopoéta”. *Kinoviédcheskie Zapíski*, N°21, 1994, p.80-96.

⁷⁴ Ibidem, p.80-81. Na fala feita por Viértov em 24 de abril 1935 em uma noite de homenagens a Maiakóvski, há aquela que talvez seja a única referência do cineasta a alguma intenção de publicar seus próprios versos: “[...] Na época, eu brigava em defesa de Maiakóvski melhor do que depois briguei no front cinematográfico por meus experimentos cine-olhísticos. Isso foi ainda na época em que eu mesmo escrevia versos bastante estranhos. Hoje, pelo menos, eles me parecem estranhos. Algum dia vou publicá-los.” (VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.296)

⁷⁵ Idem.

Fig.6. Páginas de um dos cadernos que Viértov preencheu com poemas. À esquerda, na parte inferior da página, está um dos rascunhos do poema “А cinematografia документária”. (Fonte: RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.233, ll.23-23ob.)

Rochál apresenta alguns excertos de diversos poemas ao longo de seu artigo, mas trata-se, evidentemente, de uma parcela muito pequena do total da produção preservada no fundo de Viértov no RGALI. Em relação a este, aliás, é preciso ressaltar que, para além das unidades de preservação catalogadas na seção “Poemas”⁷⁶, também os diários de Viértov contêm versos ora incompletos, apenas rascunhados, ora em forma mais ou menos acabada. A julgar pelos materiais preservados, podemos notar ainda que a quantidade de

⁷⁶ A seção intitulada “Poemas” (‘Stikhotvoriénia’) do fundo de Viértov no RGALI (f.2091) está no segundo ópis (op.2): op.2, ed. khr.226-234. Quase todas as unidades de preservação são compostas por diferentes cadernos ou folhas soltas que foram agrupadas, a princípio, em ordem cronológica. Ed. khr.226 contém os primeiros poemas de Viértov, de 1910 até por volta de 1917; ed.khr. 228-231 trazem os versos escritos até o final de 1921; ed. khr. 232 inclui, em suas primeiras folhas, um poema que Rochál (Op. cit., p.89) estima ter sido escrito por volta de 1927, além de outros poemas curtos sem data, um poema de 1923 e outro de 1924. A maior parte da unidade, de 1.9 até 1.82, contém versos escritos desde 1943 até o final da década. Ed. khr. 233 consiste em um único caderno de 36 folhas, cuja primeira página traz a data de 10/08/1945. Ed. khr. 234 reúne poemas da segunda metade da década de 1940 até 1952. Ed. khr. 227 contém um poema datilografado intitulado “Iz predislôvia k poéme ‘Vjú’” (‘Do prefácio ao poema ‘Vejo’’) e uma série de rascunhos ligados a ele. Apesar de o cineasta ter datado o poema como sendo de 1917, os termos utilizados e os rascunhos ao texto deixam claro que se trata de uma produção da metade da década de 1940, mais próxima dos poemas reunidos nas ed. khr.233 e 234.

poemas escritos por Viértov parece ter variado na proporção inversa de sua produção fílmica: após um consideravelmente extenso conjunto de poemas produzidos entre 1917 e 1921⁷⁷ – ou seja, já no início de sua atividade cinematográfica, mas antes da publicação de seus primeiros artigos e das primeiras edições de *Kino-Pravda* –, o cineasta parece ter concentrado suas energias, a partir de 1922, na composição de seus manifestos, textos teóricos e filmes, retomando com intensidade a escrita de versos “independentes” apenas quando as oportunidades de trabalho no cinema já estavam diminuindo cada vez mais. Isto não quer dizer que Viértov não tenha absolutamente escrito poemas entre, digamos, 1922 e 1934. De fato, há alguns exemplos de obras deste período preservadas no RGALI, ainda que na grande maioria dos casos seja difícil precisar suas datas, sendo necessário buscar possíveis relações com outros documentos para estimar um ano de escrita⁷⁸. Com base nos materiais preservados em seu arquivo, porém, sua produção em versos aumenta consideravelmente a partir de sua estadia em Alma-Atá e durante seus anos de trabalho no cinejornal *Nóvosti Dniá*, marcados por sua insatisfação e “fome criativa”. Em uma possível coletânea de sua produção poética, porém, seria difícil não incluir os versos diretamente ligados à sua prática cinematográfica, como o poema dividido em intertítulos que conduz *A Sexta Parte do Mundo* e a série de roteiros poéticos escritos para *Três Cantos Sobre Lênin*, *Canção de Ninar*, *Quando você parte para a guerra* e assim por diante.

Assim como sua dedicatória “À cinematografia documentária”, em que se descreve como o “Adão da tribo documentária”, diversos poemas escritos por Viértov em meados da década de 1940 retêm um senso de humor agudo mesmo ao refletirem sobre a falta de perspectivas de trabalho futuro e sobre a apreensão em relação à preservação do que já havia sido realizado. Muitos, no entanto, se aproximam mais da melancolia que permeia seus diários deste mesmo período, em um tom diferente do relativo otimismo que o cineasta busca demonstrar em seu “Pronunciamento sobre a trajetória artística”. No final deste seu discurso, por exemplo, emulando a fala de um *tamadá* – na Geórgia, o condutor

⁷⁷ Fazem parte deste “ciclo” os poemas reunidos em RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.228-231.

⁷⁸ Como exemplo, podemos mencionar o poema “Stó piatdesiát” (‘Cento e cinquenta’. RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.232, l.5-5ob.). Nele, Viértov elenca suas principais produções até o momento, encerrando com o filme *Três Cantos Sobre Lênin*. A julgar pelo uso de algumas “expressões-chave” como “relatório” (‘ráport’) e pela informação a respeito dos cento e cinquenta experimentos realizados até então, poderíamos talvez ligar este poema a um artigo de Viértov em que estes dados também surgem nestes mesmos termos: “Meu relatório”, de dezembro de 1934 (‘Môi ráport’, in *Iz Naslièdia. Tom 2*, p.281-282).

dos banquetes, responsável por fazer os brindes –, Viértov fala de maneira entusiasmada sobre a continuação de suas experiências pelas mãos de seus diferentes discípulos:

Para concluir minha breve comunicação, poderíamos fazer um brinde ao cinema documentário. Mas um sábio “*Tamadá*” já me advertiu a esse respeito. Erguendo sua taça cheia, ele disse:

“Há cerca de três bilhões de anos, nasceu nosso sistema solar.

Passaram-se dois bilhões desde o surgimento da primeira vida em nosso planeta.

Trinta milhões de anos antes de nossa era, desenharam-se as cordilheiras de Tian Shan e dos Urais.

E apenas cerca de 30 anos nos separam do manifesto de Dziga Viértov sobre a cinematografia documentária não-atuada.

O que são trinta anos na história da arte humana? Apenas um minuto. E, no entanto, muito já foi feito.

Dizem que ‘Dziga Viértov é o passado’.

Mas eu vejo – disse o *Tamadá* – *A batalha pela Rússia, Prelúdio para a guerra, China [em guerra]*, vejo *Auschwitz* e *Nascidos da tormenta* da diretora Svílova, vejo *Tchecoslováquia* de Kopálin, vejo diferentes trabalhos do diretor e cinegrafista Kaufman, *Paris* de Iutkiêvitch, *Stalingrado* de Agálov e Posiêlski, *Berlim* de Ráizman, Svílova e Siêtkina, *Donbass* de Bilínski⁷⁹, etc., e penso: Dziga Viértov é o presente. Obrigado a ele.

E penso ainda: é cada vez maior a colheita da lavra de Viértov. E ela continuará ainda por muitos anos.

Dziga Viértov está apenas começando⁸⁰.

Em um poema escrito também provavelmente por volta de 1946, Viértov vê essa situação de maneira consideravelmente mais ambígua:

Paródia sobre “compadecidos” e “consoladores”

Está tudo em ordem, sortudo Dziga.
E seus negócios estão em paz.
Seu método vive. A esposa Liza
O espalhou entre os demais.
Seja em filme ou reportagem,
Seja Voitiêkhov ou Karmén,
Estão lá seu estilo, firma, imagem
Fique tranquilo – está tudo bem.
Está tudo em ordem. Sem sustos novos.
Nos emociona *Osviêntsim*, sim
Também de Svílova, *O Tribunal dos Povos*
e (junto com Ráizman) *Berlim*.
Seu caminho foi puro, imaculado
Cineverdade, poesia e além.
É por todos seu método requisitado
E fique tranquilo – está tudo bem⁸¹.

⁷⁹ Os filmes mencionados por Viértov são: *A Batalha pela Rússia* (*The Battle of Russia*, dir. Frank Capra e Anatole Litvak, 1943), *Prelúdio para a Guerra* (*Prelude to War*, dir. Frank Capra e Anatole Litvak, 1942), *China em combate* (*Kitái v borbié*, dir. G. Sarátova e M. Slútski, série de três edições extraordinárias, 1938), *Auschwitz* (*Osviêntsim*, dir. Elizaviêta Svílova, 1945), *Nascidos da tormenta* (*Rojdiônne búriei*, dir. Elizaviêta Svílova, 1945), *Tchecoslováquia libertada* (*Osvobojdiônnaia Tchekhoslovákia*, dir. Iliá Kopálin, 1946), *O renascimento de Stalingrado* (*Vozrojdiênie Stalingráda*, dir. Borís Agálov e Iósif Posiêlski, 1944), *Berlim* (dir. Iúli Ráizman, 1945, montado por Elizaviêta Svílova e Irina Siêtkina) e *Donbass* (dir. Miron Bilínski, 1946). Ao se referir a “Paris” de Serguei Iutkiêvitch, Viértov muito provavelmente se refere ao filme *França Libertada* (*Osvobojdiônnaia Frántsia*), dirigido por Iutkiêvitch em 1946. O próprio Iutkiêvitch reconheceria a influência de Viértov sobre este trabalho (Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.255).

⁸⁰ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.367-368.

A diferença de tom é compreensível: escrevendo para si mesmo, Viértov deixa transparecer de maneira mais clara sua crescente frustração com os limites impostos a seu trabalho. Ainda que seu “Pronunciamento sobre a trajetória artística” de fato se encerre discutindo a preservação de sua obra e sua recente inatividade (‘Dizem que ‘Dziga Viértov é o passado’”), não há em momento algum – e provavelmente não poderia ser de outra maneira – reclamações diretas a respeito de sua rotina de trabalho em *Nôvosti Dniá*. Mesmo as recusas a seus últimos projetos são tratadas de maneira comedida: “[...] ninguém saberia dizer o que se tornariam, nas mãos de Dziga Viértov, seu pequeno projeto *Pequena Ánia*, ou *A menina e o gigante*, ou *O homem voador*, ou a *Galeria de retratos*, caso eles tivessem sido transformados em filmes. Projetos criativos não são conservas. Se não são realizados, eles morrem”⁸². No entanto, uma das principais diferenças do primeiro rascunho deste discurso⁸³ em relação à versão lida em público está justamente na maneira escolhida por Viértov para tratar da rejeição a seus projetos, dos possíveis responsáveis por isso e de sua opinião sobre cada caso. Na primeira versão, o cineasta deixava transparecer um pouco mais de seu incômodo com as decisões alheias à sua vontade:

Ele [Viértov] não tem dados para afirmar que o roteiro *Quando você parte para a guerra*, escrito de forma poética, não conquistaria o espectador, caso tivesse sido transformado em filme.

Ele não tem base alguma para afirmar que *Três Heroínas*, longa-metragem sobre um acontecimento, feito milagrosamente por ele em 13 dias, não deveria ter sido exibido no momento oportuno para o Governo e para o Povo.

Também não está claro se estavam certos os redatores que concordaram em aprovar o roteiro de *Pelos lugares de Stálin* apenas mediante a “exclusão de todos os momentos emotivos do roteiro”. Como se isso pudesse destruir seu caráter educativo!

Me parece que, na época, também se poderia ter arriscado filmar seus roteiros científico-fantásticos *A menina e o gigante* e *O Homem Voador*, apesar das opiniões então divergirem.

Afinal, a diretora Strôieva mais tarde fez *Um conto sobre um gigante*, e o diretor Vinnítski está agora fazendo algo muito parecido no estúdio de filmes de popularização científica. Ele [Viértov] queria fazer tanto *Irã* quanto *Pequena Ánia* e outras coisas. E ele não tem certeza alguma de que essas coisas não deveriam ter sido feitas⁸⁴.

⁸¹ RGALI, f.2091, op.2, ed.khr.232, l.54. Os filmes *Osviéntsim* (dir. Elizaviêta Svílova) e *Berlim* (dir. Iúli Ráizman) foram lançados em 1945; *O Tribunal dos Povos* (*Súd Narôdov*, dir. Elizaviêta Svílova e Román Karmén), em 1946. O poema original em russo diz: “Parôdia na ‘sotchústvuiuschíkh’ i ‘utecháiuschíkh’/Vsiô khorochó, schastlívets Dziga./I khorochí u vás dielá./ Vách miétod jív. Suprúga Líza/Egó k druguím pereneslá./I búd to film. I búd to ôtcherk./Búd to Voitiékhov, il Karmén./Viezdiê vách stíl, viezdiê vách pôtcherk./I volnovátsia niezatchêm./Vsiô khorochó. Prochlí nievzgôdi. /Volnúiet film ‘Osviéntsim’./I svílovskie: ‘Súd narôdov’,/i (vmiêste s Ráizmanom) ‘Berlin’./Vách pút bil tchíst e nieporôtchen./Pút kinoprávdí i poém./ Poját vách miétod kájdi khôchet./I volnovátsa niezatchêm.”

⁸² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.367.

⁸³ Ibidem, p.443-449

⁸⁴ Ibidem, p.448. Um longa-metragem intitulado *Irã* foi produzido pelo Estúdio Central de Filmes Documentários em 1942, mas o diretor foi Iôsif Posiêlski. É possível que Viértov inicialmente tenha sido cogitado para o trabalho. Em uma nota feita em seu diário em 1945 (*Statí. Dnevnikí. Zámisli*,

A seguir, neste rascunho, Viértov expõe também sua insatisfação com o trabalho no cinejornal (citando, para isso, até mesmo o escritor Liév Tolstói) e com as modificações introduzidas em *É para você, front!*:

[...] Ele, é verdade, fez muitos cinejornais, primeiro em Moscou, depois no Cazaquistão, depois de novo em Moscou. Mas isso não o satisfaz. É um trabalho agitado demais, apressado demais, que pulveriza sua atenção e que é contrário ao que ensina L. N. Tolstói: “É preciso, antes de mais nada, não se apressar para escrever, não se cansar de corrigir, de refazer nove, vinte vezes a mesma coisa” [...]

Ele fala também a contragosto do filme *É para você, front!*, que ele fez durante a evacuação em condições técnicas e organizacionais muito difíceis. Ele perdeu o interesse pelo filme a partir do momento em que nele foi posto um narrador e excluída toda uma série de cenas em som direto⁸⁵.

Se este inconformismo apareceu apenas de maneira mais sutil na forma final de seu pronunciamento, ele se transforma em ressentimento e incompreensão abertos no texto “[Um minuto]”. Assim como dois outros dos escritos que chamei de “prosa autobiográfica”, este texto foi inicialmente escrito por Viértov em seu diário e depois copiado em separado⁸⁶. Neste curto ensaio de 1945 que recebeu uma anotação a lápis nas primeiras páginas indicando-o como “Material sobre a trajetória artística” e “Para o

p.263), o cineasta menciona ainda que um curta-metragem similar a seu *Um conto sobre um gigante* teria sido feito no Cazaquistão, intitulado *Canção sobre o Gigante* (‘Piêsnia o Velikánie’). No site do estúdio Kazakfilm – nome atual do antigo estúdio nacional do país, em Almáti -encontrei uma referência ao filme como parte do que parece ter sido uma coletânea de dois ou três curtas: *Piêsn o Velikánie/Batíri Stepîi; Kazákhskie novéli* (‘Novelas cazaques’ – talvez não o título de um terceiro filme, mas o nome da coletânea?). No site, o diretor creditado é Grigóri Rochál, que por sua vez era casado com Viêra Strôieva, citada por Viértov como diretora do curta. Talvez seja possível que cada um tenha dirigido um dos filmes da coletânea. Site do estúdio: <http://goo.gl/OZUxbB> (Último acesso: 14/06/16).

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Os outros dois textos são “[Rasskázival mnié odín sadóvnik]” (‘Um jardineiro me contou’), *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.356-359, e “Tchiéstni Durák” (‘Um tolo honesto’), p.379. Ambos aparecem, um após o outro, na edição alemã dos diários de Viértov, *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.154-156, no final da seção de escritos de 1944. O texto que aparece com o título atribuído (ou seja, dado pelas organizadoras do volume) “[Um Minuto]” em *Iz Nasliêdia. Tom 2* aparece, na edição alemã, entre os diários de 1945, p.159-167. A edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* desconsidera a datação no próprio texto (1945, colocada, aparentemente, por Elizavieta Svílova) e afirma que ele provavelmente teria sido escrito em 1949, uma vez que menciona uma edição de *Nôvosti Dniá* que teria sido mal-recebida pela estúdio – o que de fato aconteceu em 1949. No entanto, pelo tom de Viértov ao comentar o caso, pela própria descrição que o cineasta faz dos acontecimentos e pelo fato de o texto aparecer em *Tagebücher/Arbeitshefte* como sendo de 1945, me parece muito mais provável que realmente seja este seu ano de escrita, e que o cineasta esteja se referindo a outro caso envolvendo o cinejornal. Também não me parece provável a suposição da edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* de que “é bastante provável que este seja um rascunho de roteiro literário”; a inclusão do título “Um minuto” na última lista feita por Viértov de possíveis temas para filmes (*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.476) deve ter levado a essa suposição, mas me parece mais provável que este projeto assim intitulado se refira a alguma ideia similar a “Em um minuto” ou “Minuto do mundo”, argumentos que comentamos anteriormente neste capítulo (ver p.241).

livro”⁸⁷, Viértov mais uma vez analisa o conjunto de sua obra, e muitas das passagens mais objetivas sobre seus trabalhos acabaram sendo reaproveitadas em seu pronunciamento do ano seguinte. No entanto, a “moldura narrativa” criada pelo cineasta, de tom e estilo consideravelmente diferentes de seus habituais discursos, aprofundam a melancolia de sua reflexão sobre sua condição presente:

O homem atravessava lentamente a rua, absorto em seus pensamentos. Por pouco o motorista do ônibus não o acertou. Ele esbravejou, o contornou e seguiu adiante. Mas o homem nem percebeu e continuou a se mover por entre os carros. Ele chegou ao outro lado e, ainda pensativo, penetrou em uma estreita travessa. Chovia. Pessoas se protegiam sob arcos e entradas, mas o homem seguia, tendo erguido um pouco sua gola e coberto o rosto com o chapéu, ora caminhando mais rápido, ora mais devagar, às vezes parando sem qualquer razão aparente. Amanhã ele deve se encontrar com pessoas que o conhecem pouco, com pessoas que não o conhecem de todo, com pessoas que há muito o conhecem, mas não o compreendem completamente... É possível que haja também amigos, inimigos... A muitos convém seu longo silêncio. Nos últimos tempos, ele deixou de vez de conversar. Ele não gostava das reflexões apenas pelas reflexões. Apenas um trabalho criativo interessante poderia dar a ele a possibilidade concreta de falar. Mas, nos últimos anos, ele não encontrou tal trabalho. E ele próprio não conseguia entender: por quê?

[...] Sim, ele superestimou suas forças. Grande parte do que imaginou, ele não fez. As algumas centenas de experimentos realizados por ele foram apenas uma pequena parte daquilo que ele delineou e que deveria ter concretizado. Foi pequena demais sua eficácia energética. Tempo demais foi perdido na luta, em demonstrações, permissões, aprovações, discussões, acordos.

[...] Tempo!

É isto o mais assustador. O tempo lhe foi roubado⁸⁸.

Ao longo do texto, o que aparece como principal elo entre suas mais diversas experiências criativas, dos poemas de adolescência ao cinejornal *Nôvosti Dniá*, é a incompreensão de sua obra. E, aqui, Viértov afirma ter sentido sua “primeira amargura de incompreensão” já aos dez anos, diante da reação de seus colegas de escola que reclamaram da mudança de estilo das histórias que ele então escrevia: “Se esgotou. Envelheceu. Quantas vezes depois ele não ouviu isso, em seu período de maior florescimento. E isso sempre foi resultado da incompreensão”⁸⁹.

Unindo os extremos de sua carreira, Viértov compara a reação furiosa de seus professores a uma redação escolar – considerada “talentosa, mas nociva”, o que lhe valeu uma nota máxima para o texto e nota zero de comportamento – a um caso recente de seu trabalho no cinejornal:

Há bem pouco tempo, ele fez uma edição bastante exitosa de um cinejornal, unanimemente considerada muito boa. Mas, em uma das seqüências, ele cumpriu as ordens do diretor do estúdio de maneira não totalmente precisa, não literal, mas criativa, transformada. Isso foi interpretado como insubmissão. O trabalho de direção recebeu uma avaliação quase duas vezes mais baixa, o que foi injusto. Seria mais sábio não confundir a avaliação do

⁸⁷ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.577.

⁸⁸ Ibidem, p.380-381.

⁸⁹ Ibidem, p.382.

trabalho criativo com a avaliação disciplinar. Se, em uma avaliação, formos partir não da obra, mas do comportamento, então “Nuvem de calças” deveria receber nota zero. E esse, no entanto, é um dos melhores trabalhos de Maiakóvski⁹⁰.

Assim como já fizera em textos anteriores, como “Sobre meu amor pelo homem vivo” e “Ele e eu” – um de seus primeiros artigos publicados na imprensa, ainda em 1922⁹¹ –, Viértov mais uma vez se divide em dois e cria um interlocutor imaginário, que aqui toma a forma de um escritor que conhece sua obra com profundidade e a comenta. Cabe justamente a ele apontar o paradoxo de sua situação:

Hoje ele faz *Nôvosti Dniá*.
Como se nada tivesse mudado.
Nisso começou, a isso chegou.

– Você realizou um percurso admirável – disse a ele, ironicamente, um escritor. – Você criou *Kino-Nediêlia*, o primeiro cinejornal da União Soviética, os primeiros exemplos de atualidades diárias (‘atualidades-relâmpago’) [...] os primeiros grandes filmes históricos [...]

E tudo isso apenas para retornar àquilo com que você começou, aos cinejornais semanais.

[...] De todo modo, ele não entende como Viértov, tendo realizado seu inacreditável percurso até as maiores alturas da arte, tendo espalhado sua influência pela obra dos trabalhadores do cinema de todos os países do mundo, pôde de repente entregar os pontos e voltar ao lugar de onde partiu, ao trabalho no cinejornal *Nôvosti Dniá*⁹².

Mais adiante, Viértov fala da nova geração de documentaristas em tom similar ao do poema “Paródia sobre ‘compadecidos’ e ‘consoladores’”, dizendo que tentavam convencê-lo de que “deveria estar alegre. Todos os seus sonhos se realizaram. Você não derramou seu sangue em vão”⁹³. Da mesma forma, nos textos “Um jardineiro me contou” (‘Rasskázival mnié odín sadóvnik’)⁹⁴ e “Um tolo honesto” (‘Tchiéstni durák’)⁹⁵ Viértov também se vê como o “semeador” e fundador de um novo ramo da indústria cinematográfica que, após lutar para o estabelecimento e reconhecimento do gênero, se viu excluído por seus pares: “Quando todos aqueles que gritavam ‘Abaixo! Abaixo!’, e todos aqueles que gritavam ‘Acabem com ele’ viraram 180° e começaram a uivar ‘eu também! eu também! eu também! eu também!’, cercando e espremendo cada vez mais o inventor [...] o fundador, como um ‘tolto honesto’, foi aos poucos colocado de lado”⁹⁶.

Apesar disso, o cineasta conclui “[Um minuto]” ainda falando em encontrar um ponto de apoio e seguir “mais uma vez adiante, em direção a áreas ainda inexploradas”⁹⁷,

⁹⁰ Ibidem, p.383.

⁹¹ Ibidem, p.18-20.

⁹² Ibidem, p.383-385.

⁹³ Ibidem, p.385-386.

⁹⁴ Ibidem, p.356-359.

⁹⁵ Ibidem, p.379.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Ibidem, p.386.

vislumbrando, talvez, alguma mudança em sua situação – o que, no entanto, não aconteceu. Nos anos seguintes, Viértov seguiria montando edições de *Nôvosti Dniá* com regularidade, mas essa atividade parecia não o satisfazer: em um rascunho de uma carta a Mikhail Rutés, diretor do estúdio, escrito em maio de 1948⁹⁸, o cineasta afirma que desde o começo do ano apenas duas edições lhe teriam sido confiadas, o que entraria em contradição “com a afirmação do senhor de que Viértov faz e continuará fazendo mensalmente uma edição. E contradiz ainda mais a minha proposta de fazer duas edições por mês”. Em um trecho riscado do manuscrito, Viértov ainda afirma que “não é de meu feitio ‘mendigar’. Mas também não é necessário fazer de mim um bode expiatório”, expressão que surge também em diversas variações de poemas deste período.

Entre 1945 e 1949, Viértov foi, na realidade, um dos mais ativos diretores de *Nôvosti Dniá*, ficando sempre entre os cineastas com o maior número de edições sob sua responsabilidade⁹⁹. Mas uma análise puramente numérica da quantidade de edições realizadas a cada ano por Viértov em comparação com os demais cineastas não leva em consideração nuances como as mencionadas por ele em sua carta ao diretor do estúdio e em seus diários: acordos não cumpridos, o clima hostil no estúdio, a desconfiança em relação a seu trabalho. Para além disso, talvez sua insatisfação tenha sido tamanha pelo fato de que, diferentemente dele, muitos de seus principais colegas no cinejornal não estavam restritos a essa ocupação, realizando também documentários de longa-metragem. Iôsif Posiêlski, Irina Siêtkina, Serguei Gúrov, Vladímir Boikóv, Irina Viênjer, Samuíl Búbrik e Fiódor Kiseliôv são apenas alguns dos nomes frequentes em *Nôvosti Dniá* que dirigiram nos primeiros anos do pós-guerra filmes laureados com o então honroso Prêmio Stálin: trabalhos sobre as diferentes repúblicas soviéticas, sobre a frota aérea, sobre paradas, sobre desfiles de fisiculturistas¹⁰⁰.

⁹⁸ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.392, ll.114-114ob. Rascunho manuscrito de carta de Viértov a Mikhail Rutés, então diretor do TsSDF, em 11 de maio de 1948.

⁹⁹ Consultei, através do site do RGAKFD, a relação de diretores das edições de *Nôvosti Dniá* entre os anos de 1945 e 1954 (ano da morte de Viértov). Há alguns números sem informações referentes à direção (em 1945 e 1946, são três edições; em 1947, quatro), mas mesmo que essas informações possam alterar levemente o “ranking” anual dos diretores, Viértov aparece entre os primeiros colocados até o ano de 1948. Das 46 edições de 1945, ele e Esfir Chub aparecem em primeiro lugar, tendo dirigido, cada um, seis edições. Em 1946, Vladímir Boikóv e Irina Siêtkina dirigiram cada um oito das 73 edições; Viértov e Serguei Gúrov, sete cada. Em 1947, dez das 73 edições foram dirigidas por Viértov, seguido por Samuíl Búbrik em segundo lugar, com oito edições. Em 1948, Esfir Chub e Svílova dirigiram cada uma nove das 63 edições, seguidas por Viértov em terceiro lugar, com seis edições. Em 1949, há um total de 61 edições, dos quais Svílova dirigiu nove e Viértov, seis.

¹⁰⁰ Irina Siêtkina e Iliá Kopálin co-dirigiram o filme *Um dia do país vencedor* (*Dién pobedívchei straní*, 1947), vencedor de um Prêmio Stálin em 1948. No mesmo ano, Fiódor Kiseliôv e Lídia Stepánova receberam o prêmio por *Moscou, capital da URSS* (*Moskvá – stolítsa SSSR*, 1947); Serguei Gúrov e Leonid Krísti por *Letônia soviética* (*Soviétskaia Látvia*, 1947), Vladímir Boikóv por *Um dia da frota*

Aqui talvez seja um bom lugar para um breve comentário sobre a situação de Esfir Chub, a única realizadora comparável a Viértov, em termos de reconhecimento internacional, a também trabalhar regularmente no cinejornal *Nôvosti Dniá* durante esses anos do pós-guerra. Tendo iniciado sua atividade no cinema documentário mais tarde do que Viértov, Chub produziu seus filmes hoje mais conhecidos em um espaço de tempo relativamente curto: tanto *A queda da dinastia Románov* quanto *O Grande Caminho* (*Velíki pút*) foram lançados em 1927, sendo este último um dos filmes oficiais da comemoração do aniversário de dez anos da Revolução de Outubro¹⁰¹; em 1928, foi lançado *A Rússia de Nikolai II e Liév Tolstói* (*Rossía Nikoláia II i Liév Tolstói*); em 1930, *Hoje* (*Segôdnia*), filme que compara a situação da URSS com a dos Estados Unidos da América; em 1932, entrou em cartaz seu primeiro filme sonoro, *K.Ch.E. (Komsomól – Chef elektrifikátsi)* (*K.Ch.E. – Juventude Comunista, patrono da eletrificação*). Depois de realizar alguns trabalhos de curta-metragem e um filme na Turquia que acabou não sendo finalizado por ela¹⁰², Chub faria *O país dos soviets* (*Straná soviétov*, 1937), que, apesar de receber críticas positivas, não recebeu ampla distribuição, sendo exibido apenas em poucas salas¹⁰³. Seu filme seguinte, porém, seria seu maior sucesso desde *A Queda da dinastia Románov*: lançado em 1939, *Espanha* foi feito a partir das imagens captadas pelos cinegrafistas Román Karmén e Borís Makasêiev na Guerra Civil Espanhola.

Mas esta seria também sua última produção mais amplamente reconhecida – digamos, algo como seu *Três Cantos Sobre Lênin*. Nos anos seguintes, ela realizaria com Vsiêvolod Pudóvkin *O cinema em vinte anos* (*Kinó za 20 liét*, 1940), filme produzido para o aniversário de vinte anos da cinematografia soviética¹⁰⁴ e, dois anos depois, *Terra Pátria* (*Straná rodnáia*, 1942), em homenagem aos vinte e cinco anos da Revolução de Outubro.

aérea da URSS (*Dién vozduchnogo flôta SSSR*, 1947), Irina Viênjer e Samuíl Búbrik por *A parada de 1947 dos fisiculturistas de toda a União* (*Vsiesoiúzni parád fizikultúrníkov 1947 gôda*, 1947).

¹⁰¹ Os outros dois filmes foram *Outubro* (*Oktiábr*, 1928), de Serguei Eisenstein, e *Moscou em Outubro* (*Moskvá v Oktiabrié*, 1927), de Borís Bárnét.

¹⁰² Cf. <http://goo.gl/yo0yy8> (Último acesso: 25/07/2016)

¹⁰³ Cf. CHUB, Esfir. *Krúpnim plánom*. Moscou: Iskússtvo, 1959, p.192-193.

¹⁰⁴ Na edição alemã dos diários de Viértov, há uma passagem em que o cineasta menciona brevemente este filme: em um banquete na Casa do Cinema realizado em meio às comemorações dos vinte anos do cinema soviético, em 1940, o cineasta Aleksándr Dovjênko decidiu fazer um brinde à “fundadora do cinema documentário, Esfir Chub!” Viértov, desconcertado, decide sair da sala; Chub, compreendendo o que acontecera, vai até ele e diz: “Felicidades pelo aniversário de vinte anos. Infelizmente, cortaram você do meu filme *20 liét kinó* [título correto: *Kinó za 20 liét*]. Mas eu incluí *Entusiasmo*.” Ressentido, Viértov escreve: “Muito bem. Eu havia enviado *Canção de ninar*, e ela incluiu *Entusiasmo*.” (VERTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*, p.93). Em outras passagens, o cineasta reclama de também não ter sido incluído em outro filme comemorativo realizado nesse ano nem em uma exposição, e que um artigo que escrevera para uma coletânea também fora deixado de fora: “Meu silêncio é interpretado como ‘eu me calo’, e não como ‘se calam sobre mim’” (Idem).

Durante o período de evacuação em Alma-Atá, porém, Chub não recebeu nenhuma proposta de realização, mas deu aulas no VGIK – e dividiu um apartamento com Serguei Eisenstein, de quem era amiga próxima. No pós-guerra, quando começa a editar *Nôvosti Dniá*, Chub já ocupava uma posição consideravelmente secundária na cinematografia documentária – ela não dirigia nenhum dos premiados filmes sobre as batalhas travadas pela URSS na guerra, por exemplo –, mas, à diferença de Viértov, ela ainda conseguiu realizar mais alguns trabalhos para além do cinejornal, como o longa *Do outro lado do Aráx* (*Po tu stôronu Aráksa*, 1947), realizado no Estúdio de Bakú, no Azerbaijão.

Vale notar ainda que seu livro de memórias, *Krúpnim plánom*, já mencionado de passagem na primeira parte deste trabalho¹⁰⁵, foi escrito entre 1953 e 1956 e lançado ainda em 1959 – ou seja, antes da primeira edição dos escritos de Viértov. Quem inicialmente se interessou pelos escritos de Chub e tomou as rédeas dos trabalhos de edição foi o famoso escritor Aleksánder Fadêiev, uma das figuras centrais da União dos Escritores durante o regime stalinista, muito próximo às autoridades. Ironicamente, ele fora um participante ativo das campanhas ideológicas do pós-guerra que levariam tanto Chub quanto Viértov a serem criticados de maneira violenta¹⁰⁶.

Quanto ao cineasta, sem novos projetos, sua situação se manteve relativamente estável – ainda que insatisfatória – por cerca de quatro anos, entre 1945 e o início de 1949. Neste ano, porém, o isolamento e desconforto de Viértov se acentuariam ainda mais como resultado de dois acontecimentos, talvez os mais diretos golpes sofridos por ele nesta última década.

5.3. 1949: “Cosmopolitas” no Estúdio Central de Filmes Documentários

Em 1949 têm lugar dois acontecimentos de proporções distintas, mas igualmente relevantes na trajetória dos últimos anos de Viértov: em março, o cineasta é severamente criticado em público durante uma reunião partidária aberta do Estúdio Central de Filmes Documentários; alguns meses mais tarde, uma edição de *Nôvosti Dniá* dirigida por ele foi tirada de suas mãos após o Ministério do Cinema sugerir algumas modificações.

A reunião aberta no Estúdio Central de Documentários foi apenas uma das manifestações de um processo longo e violento de recrudescimento da repressão oficial

¹⁰⁵ Ver p.43.

¹⁰⁶ Em maio de 1956, alguns meses depois do XXº Congresso do Partido Comunista, Fadêiev se suicidou com um tiro. Por isso, Iliá Váisfeld assumiu o trabalho de edição do livro de Chub.

sobre diferentes áreas da cultura no pós-guerra, cujo início é comumente associado às ações capitaneadas a partir do verão de 1946 pelo então Diretor-Geral de Agitação e Propaganda, Andriêi Jdánov – daí o nome pelo qual a primeira etapa desta campanha ideológica veio a ser conhecida, *jdanovschína*¹⁰⁷. Como marco inicial desta nova onda repressiva, toma-se a publicação, em 14 de agosto de 1946, do decreto do Comitê Central a respeito das revistas *Zvezdá* e *Leningrad*: o corpo editorial das revistas é acusado de se portar de maneira “absolutamente insatisfatória” ao ceder espaço nas páginas dos periódicos para o escritor Mikhail Zóschenko, autor que “há muito tempo se especializou na escrita de obras vazias, sem conteúdo e vulgares, na propagação de uma putrefata falta de ideologia, vulgaridade e apolitismo [...]”¹⁰⁸, e à poeta Anna Akhmátova, “típica representante de uma poesia vazia, sem conteúdo ideológico, estranha ao nosso povo”. Nas páginas da revista, teriam aparecido “obras que cultivam um espírito, estranho às pessoas soviéticas, de subserviência à cultura burguesa contemporânea do Ocidente”. Como resultado dos ataques, Akhmátova e Zóschenko seriam excluídos da União dos Escritores.

Resoluções do Comitê atacando outras artes não demorariam a aparecer: ainda no final de agosto de 1946, o repertório dos teatros dramáticos foi criticado por não abordar questões da atualidade e, em 4 de setembro, foi editado um decreto que não apenas criticava severamente e proibia a exibição do filme *Uma grande vida – Segunda Parte* (*Bolcháia Jízn [vtoráia sêria]*, dir. Leonid Lúkov, 1946), considerado “nocivo do ponto de vista político-ideológico e extremamente fraco do ponto de vista artístico”¹⁰⁹, como também afirmava que “o Ministério da Cinematografia (camarada Bolchakóv) nos últimos tempos realizou, além do nocivo filme *A Grande Vida*, uma série de filmes malogrados e errôneos: a segunda parte de *Ivan, o Terrível* [*Iván Grôzni*] (dir. S. Eisenstein), *Almirante Nakhímov* [*Admirál Nakhímov*] (dir. V. Pudóvkin) e *Gente Comum* [*Prostíe Liúdi*] (dir. G.

¹⁰⁷ Estudos recentes mostram, porém, que Jdánov não foi de fato o único responsável pela concepção da campanha ideológica como um todo, nem pela escolha de todas as primeiras vítimas. Para uma análise do início desta nova onda repressiva, sobretudo no caso particular do cinema, ver a minuciosa terceira parte de *L’Oeil du Kremlin*, de Natacha Laurent: “1946, ‘L’Anée Terrible’” (p.144-200).

¹⁰⁸ “Postanovliénie Orgbiuró TsK VKP(B) o jurnálakh ‘Zvezdá’ i ‘Leningrad’ [Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União (Bolcheviques) sobre as revistas ‘Zvezdá’ e ‘Leningrad’] in ARTIZÓV, Andriêi; NAÚMOV, Oliég (orgs). *Vlást i khudôjestvennaia intelliguiéntsia: Dokumiénti TsK RKP(b) – VKP(b), VTchK – OGPU – NKVD o kultúrnoi polítike. 1917-1953*. Moscou: MFD, 1999, p.587.

¹⁰⁹ “Postonavlíénie Orgbiuró TsK VKP(b) o kinofílmie “Bolcháia Jízn” [Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União (Bolcheviques) sobre o filme ‘A Grande Vida’] in *Vlást i khudôjestvennaia intelliguiéntsia...*, p.598.

Kôzintsev e L. Trauberg)”¹¹⁰ – obras, portanto, de alguns dos mais famosos e antigos cineastas soviéticos, acusados de “não estudar o assunto sobre o qual vão tratar” em seus filmes.

A reunião no Estúdio Central de Filmes Documentários ocorre já em um momento posterior desta onda repressiva, ao longo da qual se misturaram também as crises organizacionais e produtivas pelas quais passava o cinema soviético. Até a morte de Stálin em 1954, porém, a repressão ganharia traços cada vez mais claros de antissemitismo, principalmente a partir do assassinato do ator e diretor Solomon Mikhoels em janeiro de 1948 e da dissolução do Comitê Anti-Fascista Judeu (*Evriêiski Antifachístski Komitiét*) em novembro do mesmo ano. Lançada no início de 1949, a chamada campanha contra o “cosmopolitismo”¹¹¹ teria como principais fundamentos, segundo Natacha Laurent, a defesa da “superioridade da pátria do socialismo frente ao Ocidente e um antissemitismo virulento”, continuando a tendência iniciada em 1946 de buscar eliminar do ambiente soviético influências externas à “própria cultura russa”. No campo das ciências e das artes, a isto se juntaria também o retorno de um inimigo antigo: as “tendências formalistas”¹¹².

Assim como acontecera em 1946, ataques e discussões em outras áreas artísticas ocorriam em paralelo aos debates no cinema. O principal disparador da nova campanha foi um editorial publicado no jornal *Pravda* em 28 de janeiro de 1949, intitulado “Sobre um grupo de críticos teatrais antipatrióticos” [‘Ob odnôi antipatriotícheskoi grúppe teatrálnikh krítikov’], que responsabilizava o “grupo” pelo declínio da dramaturgia soviética contemporânea e acusava os citados de serem “portadores de um cosmopolitismo sem raízes, profundamente repugnante para o homem soviético e hostil a ele”¹¹³. Nas semanas seguintes, outros artigos publicados e reuniões organizadas nos círculos literários acrescentariam novos nomes à lista de acusados.

¹¹⁰ Ibidem, p.600

¹¹¹ Para uma análise das transformações de uso e as conotações associadas ao termo “cosmopolita” na URSS, ver: KOSTIRTCHÊNKO, Guenádi. *Stálin prôvi “kosmopolítov”: Vlást i evriêiskaia intelliguiéntsia v SSSR*. Moscou: ROSSPEN; Fond Piérvogo Prezidiénta Rossíi B. N. Iéltcina, 2010, p.118-121. “A princípio, os acusados de cosmopolitismo poderiam ser representantes (antes de mais nada, intelectuais) de quaisquer nacionalidades que de uma forma ou de outra possuíam contatos com o Ocidente (contatos profissionais, ligações acadêmicas ou interesses) ou que se referissem a ele de maneira construtiva. No entanto, os mais vulneráveis eram os judeus, com inúmeros parentes no exterior, onde ocupavam posições de destaque na elite intelectual dos EUA e na Europa Ocidental. Pelas contas do historiador israelense contemporâneo B. Pinkus, que analisou 56 publicações periódicas soviéticas entre os anos de 1948 e 1953, os judeus compreendem 71% dos representantes da *intelligentsia* acusados de cosmopolitismo” (p.121).

¹¹² Cf. LAURENT, Natacha, op. cit., p.245.

¹¹³ Cf. KOSTIRTCHÊNKO, Guenádi, op. cit., p.130.

A vez do cinema veio em uma reunião dos trabalhadores da cinematografia na Casa do Cinema, de 24 a 28 de fevereiro de 1949, que marcaria o início da “caça às bruxas” no meio: o ministro do cinematografia, Ivan Bolchakov, apresentou um relatório mencionando o decreto de 1946 a respeito de *A Grande Vida* e das obras de Eisenstein, Pudóvkin, Kôzintsev e Trauberg, e passou então à enumeração dos membros do que chamou de grupo “sionista-burguês” no cinema, dentre os quais estariam “Trauberg, Bleiman, Kovárski, Iutkiêvitch, Gabrílovitch, Sutírín, Otten, Liêbedev e os críticos de teatro próximos a eles – Borchagóvski e Varchávski”¹¹⁴ –, com Trauberg sendo destacado como “chefe do grupo subversivo”.

É importante notar que tanto esta reunião quanto o decreto de 1946 diziam respeito a figuras ligadas sobretudo ao cinema ficcional – o que, talvez, sirva apenas para reafirmar o papel secundário ocupado pelo cinema documentário na indústria cultural soviética neste momento, ao menos para as autoridades. Assim, a reunião no Estúdio Central de Filmes Documentários, também organizada sob o pretexto oficial da “luta contra o cosmopolitismo burguês na arte cinematográfica”, ocorreu apenas nos dias 14 e 15 de março – ou seja, cerca de duas semanas após a primeira reunião na Casa do Cinema –, contando com a presença de duzentas pessoas, dentre as quais o vice-ministro da cinematografia, Vladímir Scherbína.

O pesquisador Liév Rochál afirma que desde meados da década de 1960 ouvia falar sobre esta reunião ao conversar com veteranos do estúdio de documentários, que, sem dar grandes detalhes, “dando de ombros, geralmente diziam: ‘Bateram em Viértov’. [...] Era possível sentir que a reunião ficara na memória de seus participantes como algo que os abalaria para sempre”¹¹⁵. Ao estudar os manuscritos de Viértov durante a preparação de seu livro sobre o cineasta, Rochál diz ter encontrado muitos textos preparados para uma determinada fala pública, dentre os quais apenas um indicava a natureza do evento: uma “reunião aberta do partido” (*otkrítie partínoe sobránie*) em março de 1949. No entanto, foi preciso esperar até “os tempos da *perestrôika*” (Rochál não precisa o ano) para que a ata desta reunião pudesse finalmente ser consultada no Arquivo Estatal Central dos Movimentos Sociais (TsGAOD – *Tsentrálni Gosudárstveni Arkhív Obschiéstvennikh dvijênii*), onde então estavam depositados os documentos do Partido Comunista. Rochál a publicaria apenas em 1997, na revista *Iskússtvo Kinó*.

¹¹⁴ NOUSSINOVA, Natalia. “Les cinéastes ‘cosmopolites’ (1947-1949) in *Théorème*, n°8: *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*. FEIGELSON, Kristian (org). Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p.109.

¹¹⁵ ROCHÁL, Liév. “Protokól odnogó zasedânia”. *Iskússtvo Kinó*, 1997, N°12, p.124.

Em seu texto introdutório, ele diz:

O documento aqui publicado [...] é importante, antes de mais nada, por estar saturado de nomes dos mais importantes documentaristas nacionais: os diretores Dziga Viértov, Esfir Chub, Román Karmén, Iliá Kopálin, Irina Viênjer, Iákov e Iôsif Posiêlski, Leonid Varlâmov, Lídia Stepánova, Archá Ovaniésova, Román Grigóriev (Kátsman), Leonid Krísti, Gueórgui Bobrôv, Elizaviêta Svílova, Irina Siêtkina, Fiódor Kiseliôv; diretores de filmes atuados que trabalharam no estúdio de filmes não-atuados: Mikhail Romm, Serguei Iutkiêvitch; os cinegrafistas Eduard Tissé, Mikhail Kaufman, Aleksánder Levítski, Mikhail Glíder, Mark Troianóvski, Vladímír Echúrin, Borís Makasêiev, Vladisláv Mikôcha, Solomon Kôgan, Borís Vóltchek, Mark Magúidson, Abram Khávtchin; roteiristas que escreviam para documentários, os redatores Vladímír Sutírín, Manuel Bolchintsóv, Iósif Iosóvski, Mikola Sadkóvitch, Iúri Karávkín, N. Lôseva; os escritores Borís Agápov e Evguêni Gabrílovitch; pesquisadores do cinema, especializados em história, teoria, crítica do cinema documentário: Grigóri Boltiánski, Nikolai Liêbedev.

O documento exige uma leitura atenta, “compenetrada”, uma vez que neste caso se torna importante não apenas o que um ou outro orador disse, ou, melhor dizendo, se permitiu dizer, mas também aquilo que ele não disse, ou, melhor dizendo, não se permitiu dizer. Isso diz respeito a uma série dos mais “duros” momentos da vigília de dois dias, ligados a alguns cineastas escolhidos para o massacre. Mas, talvez, especialmente em relação a Viértov. O mais velho de todos os trabalhadores do estúdio, tanto por tempo de trabalho quanto por idade (apesar de ele não ser, na verdade, assim tão velho: apenas cinquenta e três anos) [...] ele realmente foi, como fica claro a partir da ata, o principal bode expiatório. Sobrou bastante também para alguns outros: E. Chub, I. Viênjer, os irmãos Posiêlski. Mas Viértov apanhou por todos os lados com especial diligência¹¹⁶.

Dentre os presentes nos dois dias da reunião – 14 e 15 de março de 1949 –, poderíamos destacar ainda mais uma pessoa: Semiramida Pumpiânskaia, montadora e diretora que havia trabalhado com Viértov como assistente de direção em *É para você, front!* e que seguiria bastante próxima do cineasta até o fim de sua vida. Na entrevista que concedeu em outubro de 2002 ao pesquisador e documentarista Evguêni Tsímbal – já citada no capítulo anterior¹¹⁷ –, Pumpiânskaia comentou alguns aspectos desta reunião justamente a partir de fragmentos da ata publicada por Rochál, que Tsímbal lhe apresentou, destacando os trechos em que Viértov é mencionado.¹¹⁸

Uma vez que o documento hoje disponível se trata apenas de uma ata, as falas ali reproduzidas são, evidentemente, lacunares. Como um todo, o texto parece curto para uma longa reunião de dois dias, e uma comparação entre o último manuscrito de Viértov para sua fala¹¹⁹, a maneira como seu discurso aparece na ata e o relato de Pumpiânskaia parece indicar que seu pronunciamento foi anotado de forma bastante abreviada – o que provavelmente podemos estender para os demais presentes. Rochál aponta também que talvez nem todas as falas tenham sido exclusivamente críticas ao trabalho de Viértov:

¹¹⁶ Ibidem, p.125.

¹¹⁷ Ver p.212. A entrevista com Pumpiânskaia, em russo, pode ser acessada aqui: <http://goo.gl/IPNf2w> (Último acesso: 25/07/2016).

¹¹⁸ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit.

¹¹⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.377-379.

apesar de na ata encontrarmos apenas críticas ao cineasta nas falas de Román Karmén e Román Kátsman, Rochál diz que “[...] Sadkóvitch considera indispensável notar (e, aparentemente, obriga os próximos oradores a fazerem o mesmo): ‘Os camaradas Kátsman, Karmén e outros falaram muito sobre seus méritos [de Viértov – L.R.] Isto não está certo’”¹²⁰. Sendo assim, não é impossível que alguns dos presentes tenham se permitido fazer elogios velados ao diretor (no próprio documento, a única que se permite um discreto aceno é Esfir Chub, também duramente criticada), mas Viértov aparece consensualmente como o iniciador de tendências formalistas nocivas no cinema documentário, culpado ainda por não ter admitido seus erros. Podemos notar, porém, que em nenhum momento, a julgar pela ata, ele teria sido chamado explicitamente de “cosmopolita”: ao longo das diversas falas, o termo aparece associado apenas às figuras que já haviam sido assim tachadas pelo ministro Bolchakóv.

Na fala de Roman Karmén, a primeira após a exposição do vice-ministro Scherbína (cujo texto não foi anexado à ata), o nome de Viértov é o primeiro a ser citado. Em seu discurso, é perceptível o emprego de certas expressões-chave do período (‘estranha ao povo soviético’) para se referir à maneira pela qual o cineasta teria “empobrecido nossa realidade” ao “plantar nas atualidades uma tendência formalista, naturalmente pequeno-burguesa”. Sobre a atividade recente de seu colega, Karmén diz ainda estranhar seu silêncio e o fato de ele não “refutar suas estranhas tendências e não propor novas”. Curiosamente, Viértov é aqui atacado ao lado de seu antigo “oponente”, Nikolai Liêbedev, que por sua vez é acusado de ser favorável demais ao trabalho do cineasta: “No livro ‘História do cinema’, louva-se Viértov, mas nada é dito sobre nossos mestres Kopálin, Ovaniésova e outros”¹²¹.

Gridásov também cita o livro de Liêbedev e o silêncio do cineasta a seu respeito: “Viértov e Chub são formalistas. Eles não protestaram contra o fato de serem apreciados como inovadores. Há muitas destas tendências antipatrióticas no livro de Liêbedev. E Viértov e Chub não protestam contra isso”. Román Kátsman – que Viértov responsabilizava pela operação que quase cortara a última parte de *É para você, front!*¹²² – afirma que “nossa cinematografia documentária percorreu um difícil caminho em sua luta contra o formalismo e a truqueria de que Dziga Viértov foi o incitador”, e diz que o

¹²⁰ Ibidem, p.126. Também Pumpiânskaia (Op. cit.) afirma que “é provável que Karmén tenha então, em 1949, dito também algo de bom sobre Viértov, mas isso não foi posto na ata”.

¹²¹ Ibidem, p.128-129.

¹²² Ver nota de rodapé nº77 na p.230.

cineasta teria feito dois filmes durante a guerra, ambos supostamente recusados pelos estúdios: “E agora ele não renega seus erros publicamente. Nós exigimos isso dele.”¹²³

O “silêncio de Viértov” é também mencionado por Sadkóvitch, então redator principal do estúdio, que critica ainda o sutil elogio feito a Viértov por Esfir Chub: a cineasta – que, assim como Viértov e os irmãos Posiêlski¹²⁴, criticados no encontro, também era judia – afirmara que teriam “crescido novos quadros, alunos de Viértov [...] Eles fizeram progredir nossas atualidades”¹²⁵.

Por que Viértov se cala? Por que os camaradas que se pronunciaram pediram que ele se manifestasse? Eu compreendo seu silêncio: ele nasce do desacordo com nosso princípio, o realismo socialista. O Partido educou longamente, com paciência, nossa *intelligentsia*. Mas Viértov não aprendeu nada.

Os camaradas Kátsman, Karmén e outros falaram muito sobre seus méritos. Isto não está certo. Não foram Viértov e seu “Cine-Olho” que criaram o cinema documentário.

Não está certo o que a camarada Chub disse de Viértov, que nossos principais mestres – Kopálin e outros – foram seus alunos. O próprio Viértov afirmava que ele havia sido o professor deles. Quando respondi de maneira crítica, Viértov disse que havia ensinado a todos¹²⁶.

As menções ao “silêncio” do cineasta e ao livro de Liêbedev são especialmente importantes para a análise dos textos preparados por Viértov para a ocasião. Já comentamos o capítulo dedicado ao cineasta em *Ôtcherk Istórii Kinó SSSR (Ensaio sobre a História do Cinema da URSS)* na primeira parte deste trabalho, quando mencionamos as alterações que Liêbedev introduziu em seu texto na segunda edição, lançada em 1965¹²⁷. Comentamos também que, em comparação com posturas anteriores de Liêbedev – como durante o período da revista *Proletárskoe Kinó*, no início da década de 1930 –, mesmo o artigo da primeira versão do livro, de 1947, parece relativamente simpático ao trabalho do cineasta, reconhecendo seu papel no desenvolvimento de novas áreas da cinematografia e o emprego de métodos inovadores de filmagem e montagem. Poderíamos discutir, porém,

¹²³ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.129.

¹²⁴ Iákov Posiêlski (1892-1951) e Iôsif Posiêlski (1899-1970). Iákov Posiêlski trabalhou como diretor de filmes de agitação e atualidades desde os primeiros anos do regime soviético. Na década de 1930, entre muitos outros trabalhos, dirigiu um longa-metragem sobre a expedição do navio soviético *Tcheliúskin* à Antártida e, em uma de suas muitas parcerias com sua esposa - a montadora e diretora Irina Viênjer (1903-1973) - realizou *Papánintsi* (1938), sobre a expedição do grupo liderado por Iván Papánin ao Pólo Norte. Alguns planos dessa expedição foram incluídos por Viértov em sua reedição de *Três Cantos Sobre Lênin*, feita em 1938. Iôsif Posiêlski, o irmão mais novo, também trabalhava como diretor. Três de seus filmes receberam prêmios Stálin: *No Danúbio (Na Dunáie)*, 1940, co-dirigido com Iliá Kopálin), *O renascimento de Stalingrado (Vozrojdêníe Stalingráda)*, 1944, co-dirigido com Borís Agápov) e *Lituânia Soviética (Soviétskaia Lítva)*, 1952). Na reunião em 1949, Iákov Posiêlski foi criticado especialmente pela qualidade do cinejornal *Soviétski Sport*, que ele então comandava. O vice-ministro Scherbína diria em sua fala de encerramento que sua autocrítica (assim como a de Viênjer e Viértov) teria sido insuficiente, “filistina”. (ROCHÁL, Liév, op. cit., p.131-133).

¹²⁵ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.129.

¹²⁶ Ibidem, p.129-130.

¹²⁷ Ver p.47-51.

se as duras críticas feitas por Liêbedev a experimentos mais radicais como *Um homem com uma câmera* já não poderiam ser, em 1947, interpretadas como violentas acusações de formalismo que poderiam representar um perigo para o cineasta, mesmo antes do início da campanha contra os “cosmopolitas”. Mas afinal não foi Viértov, e sim o próprio Liêbedev quem se viu entre os citados por Bolchakóv em fevereiro de 1949 como um dos “subversivos” do cinema – e, portanto, não é surpresa alguma que ele também seja escolhido na reunião do estúdio de documentários como um dos principais alvos de críticas, sendo acusado de “dar cobertura” a tendências “estranhas ao povo soviético” em seu livro¹²⁸.

Assim, o texto de Liêbedev sobre Viértov, que em outro contexto poderia ser interpretado como um gesto do crítico *a favor* do cineasta, surge aqui como um incômodo para ambos: por um lado, Liêbedev é criticado por ter destacado Viértov como uma das mais importantes figuras do início do documentário soviético; por outro, Viértov é criticado por não se posicionar *contra* sua inclusão dentre as figuras inovadoras. Tendo sido explicitamente chamado a se pronunciar a esse respeito, o cineasta não poderia deixar de comentar o texto de Liêbedev em sua fala a ser feita no segundo dia do encontro.

A edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* inclui o último manuscrito preparado por Viértov para o discurso e mais cinco textos esboçados pelo cineasta para a ocasião. Nas notas relativas ao texto que serviu de base para a fala de 15 de março de 1949, Dária Krujkôva e Svetlana Ichêvskaia ressaltam a importância que ganham, nesse contexto, mesmo as menores correções feitas por Viértov em seu manuscrito: “de que maneira e quais palavras Viértov acrescentou ou cortou, tentando se convencer de seu arrependimento, se caluniar”¹²⁹. No prefácio ao volume, Krujkôva comenta também uma característica particular aos textos defensivos de Viértov, denominados por ela “anti-textos”: enquanto no caso dos “textos”

¹²⁸ É interessante notar ainda a “pretensa ingenuidade” de parte dessas críticas: em 1947, Liêbedev publicara apenas o primeiro tomo de sua história do cinema soviético, cobrindo o período do cinema silencioso, de modo que mesmo sua análise da obra de Viértov se estende apenas até seu último filme mudo, sem comentar trabalhos como *Entusiasmo* (1930) ou *Três Cantos Sobre Lênin* (1934). Isto, porém, não impede que os presentes na reunião reclamem da falta de artigos sobre filmes de Iliá Kopálin ou Archá Ovaniésova, ambos diretores que eram ainda figuras secundárias no contexto da década de 1920 e que só produziram suas principais obras nas décadas de 1930 e 1940. Kopálin, como vimos, se tornara especialmente famoso ao realizar *A derrota dos soldados alemães nas cercanias de Moscou*, em 1942. Ovaniésova, por sua vez, foi entre os anos de 1931 e 1946 a principal diretora de um cinejornal voltado ao público infantil, intitulado *Pioniêria*. No pós-guerra, realizou filmes centrados em grandes eventos da juventude comunista, como *A juventude do mundo (Iúnost míra, 1949)*, uma co-produção com a Hungria. Assim, tanto Kopálin quanto Ovaniésova parecem ser escolhidos como “nossos mestres” pelos presentes na reunião por terem produzido recentemente filmes elogiados pelas autoridades.

¹²⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.576. Comentário introdutório de Dária Krujkôva e Svetlana Ichêvskaia ao texto “Otkrítoe partínoe sobrânie” [‘Reunião aberta do partido’].

(manifestos, exposições de princípios, etc.) os rascunhos geralmente se diferenciam pouco da versão definitiva, os “anti-textos” costumam ser o resultado de muitas variações e rascunhos diferentes:

No segundo caso – *anti-textos* – nós temos uma quantidade imensa de materiais, os temas se atropelam e estabelecer fronteiras entre eles se mostra consideravelmente difícil. Revisões feitas em momentos diferentes, versões paralelas, versões feitas para não serem publicadas, o caráter inacabado de grande parte dos rascunhos... Viértov literalmente monta de imediato algumas versões do artigo a partir dos rascunhos e experimenta diferentes combinações, se adapta ao texto fazendo algumas cópias de um artigo com correções diferentes. O texto do autor amadurece com enorme dificuldade [...] Como resultado, surge um tipo, um sub-gênero absolutamente completo, independente: o texto-rascunho, em que a própria abordagem do trabalho sobre o rascunho encontra sua realização quase “ideal”, tão diverso e multifuncional é esse trabalho de revisão. Não se trata de um trabalho vazio: o texto final é sempre estruturado e organizado de maneira clara¹³⁰.

O caso dos rascunhos escritos para a reunião de 1949 é exemplar desse processo. Como nota Krujkôva¹³¹, ao começar a estruturar sua fala, Viértov parece ter partido de um texto escrito originalmente como uma crítica ao livro de Liêbedev, a princípio sem relação direta com a reunião de março de 1949. Atacando o que vê como uma análise limitada de sua obra, circunscrita à avaliação de seus méritos técnicos e formais, o cineasta busca mais uma vez contextualizar suas primeiras declarações, reafirmando ter logo renunciado às suas “bombas” que pregavam a destruição do cinema atuado¹³². Para apoiar sua crítica, Viértov inclui uma citação de um artigo recente em que Elizaviêta Smirnôva afirma que um “erro não menor [...] foi cometido pelo autor do livro [Nikolai Liêbedev] em sua avaliação da obra do diretor de documentários Dziga Viértov. Viértov é conhecido [...] como criador da publicística cinematográfica, em que planos documentários da vida do País Soviético traziam um *pathos* apaixonado, propagandístico [...] Era isso que destacava Dziga Viértov, nisso estava sua força”¹³³.

Essa citação é duplamente curiosa: em primeiro lugar, vista hoje, ela em muito se assemelha à reavaliação da obra de Viértov que seria feita pela imprensa e por pesquisadores nas décadas de 1950 e 1960, com a ênfase sobre suas contribuições em termos de *conteúdo*, e não de forma; em segundo lugar, o artigo de Smirnôva foi

¹³⁰ KRUKÔVA, Dária. “Tchitáia Viértova” [‘Lendo Viértov’] in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.8.

¹³¹ Ibidem, p.7.

¹³² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.449-451. Rascunho de “[Môi pút]” ([‘Minha trajetória’]), incluído na seção de anexos do tomo. É interessante notar ainda que Viértov mais uma vez recorre aqui à análise de um de seus poemas: dissecando os versos de “Laboratória slúkha” (‘Laboratório da escuta’), de 1917, o cineasta indica como estas poucas linhas já continham o fundamental de sua visão sobre a produção cinematográfica de então, que deveria ser “explodida” para que o verdadeiro cinema pudesse surgir.

¹³³ Ibidem, p.449.

publicado em 1948 na revista *Oktiábr*¹³⁴, um periódico literário conservador ligado à União dos Escritores e dirigido por autores alinhados à estética oficial do Partido¹³⁵. Num momento em que Viértov já amargurava um considerável isolamento há alguns anos, parece surpreendente que sua obra seja elogiada nas páginas da revista, ainda que seja em um texto cujo principal objetivo parece ser o ataque a outro intelectual – Liêbedev, autor do livro – que se encontrava então em posição de maior destaque.

Este primeiro texto sobre o livro de Liêbedev foi reaproveitado em partes e consideravelmente expandido em um segundo artigo mais longo e detalhado em que Viértov busca contextualizar as declarações que dera ao longo de sua carreira, baseando sua argumentação em numerosas citações de artigos seus e de outros, incluindo alguns outros consideravelmente recentes, do início da década de 1940¹³⁶. Aparentemente já no final da escrita, Viértov incluiu no início do texto uma pequena introdução em que declara querer “reconhecer seus erros”, no que seria uma primeira tentativa, segundo a edição *Iz Nasliêdia. Tom 2*, de alterar o sentido geral do artigo, transformando-o em uma autocrítica. O resultado, porém, é curioso: uma vez que Viértov parece ter apenas “colado” este início a um texto escrito anteriormente, com outro objetivo, nenhum erro é de fato reconhecido ao longo do documento.

Por outro lado, a autocrítica é elemento central nos quatro rascunhos seguintes apresentados em *Iz Nasliêdia. Tom 2* – “[Uma vez mais sobre o formalismo]”, “[Rascunho sobre os erros]”, “[Três erros de um homem com uma câmera]” e “[Pronunciamento sobre os erros formalistas]”¹³⁷ –, textos que por sua extensão, forma e conteúdo parecem ter sido escritos em seqüência e em conexão direta com a reunião aberta do partido, o que podemos inferir a partir de alguns de seus elementos. Em primeiro lugar, Viértov menciona explicitamente a questão “cosmopolita” em duas passagens, afirmando que sua oposição ao “cosmopolitismo” poderia ser sentida já em seus primeiros manifestos da década de 1920, quando protestava contra a presença massiva de filmes estrangeiros nas

¹³⁴ Reproduzo a fonte indicada pelo próprio Viértov em seu artigo: SMIRNÔVA, Elizaviêta. “Novátori i ljenovátori”. *Oktiábr*, Nº10, 1948, p.190.

¹³⁵ Ver os comentários tecidos a respeito das posições da revista e de seu corpo editorial em: ZAMATAEVA, Ekaterina. “The Representation of Soviet Poetry in Postwar Decade in the Literary Journal ‘Oktyabr’ (Initial Period)”. Acessado via: <http://goo.gl/BV66TM> (Último acesso: 01/07/2016).

¹³⁶ VIÉRTOV, Dziga. “[Khotchú priznátsa v svoikh ochíbkakh]” ([Quero reconhecer meus erros]). *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.451-459

¹³⁷ VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*. “[Eschiô raz o formalízme]”: p.459-460; “[Tchernovík ob ochíbkakh]”: p.460-461; “[Trí ochíbkí tchelovíeka s kinoapparátom]”: p.461-462; “[Vistupliênie o formalistícheskikh ochíbkakh]”: p.462-464.

telas soviéticas¹³⁸. Em segundo lugar, nos quatro rascunhos surge o reconhecimento explícito de *erros* variados cometidos ao longo de sua carreira: o caráter “explosivo” de seus primeiros manifestos, o fato de ele ter estendido “sua desconfiança das vulgaridades artísticas de origem importada à cinematografia atuada como um todo” e também o fato de ter permitido que obras experimentais, “laboratoriais”, tivessem sido lançadas como filmes – mais especificamente, *Um homem com uma câmera*, definido como “um caso em que um grande experimento de laboratório, um experimento de significado especial – um trabalho lingüístico sobre a linguagem cinematográfica – saiu em direção à tela grande”¹³⁹. Diferentemente do manuscrito final que Viértov lia em público, porém, todos esses textos são ainda consideravelmente contidos em termos de tom: o “reconhecimento dos erros” acontece com um espírito relativamente bem-humorado, conciliatório. É assim, por exemplo, que Viértov descreve o contexto de suas primeiras declarações:

Camaradas!

A trajetória que vai do primeiro jornal cinematográfico da União à grande cinematografia documentária soviética é uma trajetória longa, difícil, cheia de obstáculos. Nesta trajetória houve vitórias e derrotas. Houve também erros.

1.

Me lembro de meus primeiros gritantes pronunciamentos. Eles eram dirigidos contra os admiradores das vulgaridades estrangeiras que então enchiam as telas, e também contra os cineastas que consideravam que as atualidades cinematográficas se resumiriam aos cinejornais. As intenções eram as melhores possíveis. Parecia necessário embasbacar os opositores, vencer a inabalável desconfiança dos cineastas quanto às potências das atualidades. Atrair a atenção geral para suas perspectivas.

Mas esses “manifestos” eram apenas “bombas”, como foram chamados então. Neles, havia mais material explosivo do que bom senso. Sempre lembro destes “pecados de juventude” com um toque de constrangimento e pena¹⁴⁰.

Semiramida Pumpiânskaia afirma em sua entrevista que o encontro no estúdio foi preparado ao longo de alguns dias¹⁴¹ e, considerando também o contexto do momento, em que reuniões de “expição pública” se sucediam em diversas esferas da vida cultural, talvez não seja improvável que Viértov tenha preparado esses rascunhos antes mesmo do

¹³⁸ A primeira passagem está em “[Rascunho sobre os erros]”, p.460: “Sobre meu posicionamento quanto ao cosmopolitismo. Nós começamos com o slogan ‘Abaixo as porcarias estrangeiras’. Alguns exemplos: 1) citações de “Kinóki. Revolução”/de *Rabótki Zrítel*, do *Pravda* e outros [...]”. A segunda passagem, já no final do último destes rascunhos, “[Pronunciamento sobre os erros formalistas]”, p.463-464, diz: “Eu não estou enumerando todos os meus erros [grifo do autor]. Os camaradas já falaram sobre eles. Ao reconhecer a justeza da crítica a esses erros, eu, além disso, quero esclarecer uma importante questão atual. A questão sobre como se formou meu posicionamento em relação à subserviência, ao cosmopolitismo. Já na proclamação ‘Aos cineastas – Conselho dos Três’ (jan. 1923), eu escrevo que o exterior corrompe os cineastas ao “enviar para a renovada Rússia as relíquias imperecíveis do drama cinematográfico, por debaixo de um delicioso molho tecnológico”.

¹³⁹ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.463.

¹⁴⁰ Ibidem, p.462.

¹⁴¹ PUMPIÂNSKAIA. Semiramida, op. cit., p.6.

primeiro dia da reunião no TsSDF, possivelmente já prevendo que seria necessário rebater ao menos algumas críticas. Nesses documentos, de fato não há referências objetivas a ataques concretos feitos por seus colegas no primeiro dia do encontro, mas apenas um comentário genérico sobre possíveis críticas¹⁴², o que pode indicar que eles tenham sido preparados pouco antes da reunião. O manuscrito no qual Viértov baseou sua fala, por sua vez, contém comentários precisos a respeito dos “discursos feitos ontem nesta tribuna”, incluindo uma resposta direta a uma das críticas feitas por Román Kátsman a *É para você, front!*, e apresenta algumas diferenças fundamentais que sugerem uma escrita feita sob considerável pressão¹⁴³.

No dia 15 de março de 1949, Viértov abriu seu discurso tentando responder aos questionamentos a respeito de seu “silêncio”, comentando também a impressão que lhe causaram as falas dos colegas. Sem citar diretamente suas “bombas” do início da carreira, o próprio fato de os presentes terem de recorrer a seus primeiros manifestos para atacá-lo serve para o cineasta identificar “a raiz de seu erro”:

Camaradas!

Eu estive gravemente doente, e por muito tempo.

O que se passa *comigo* agora parece uma crise, uma *crise* da doença. Nos últimos tempos eu me critiquei de maneira ainda mais severa do que fizeram os outros. Andei não ofendido, *como disseram aqui*, mas atormentado, tentando compreender: em que consiste meu erro fundamental?

Os pronunciamentos de ontem nesta tribuna confirmaram a impressão, cada vez mais forte em mim, de que a raiz do erro está em meu descolamento da coletividade.

Justamente neste meu descolamento da coletividade está a explicação para o fato de aqueles camaradas que me criticam serem obrigados a citar os meus absurdos pronunciamentos de trinta anos atrás. Pronunciamentos há muito tempo anulados por mim. Rejeitados. Ridicularizados como “pecados de juventude”. Pronunciamentos refutados ainda então com ações: com a prática de vinte e três *Kino-Pravda* <...>

Mas eu subi na tribuna não para tentar me justificar *de alguma maneira*. Quem, se não eu, deveria apresentar aos camaradas (muitos dos quais tinham à época dez ou doze anos) outros documentos, *mais* convincentes, que permaneceram incompletos, mas que riscaram e enterraram o delírio dos manifestos infantis. <...>¹⁴⁴

Todo o breve pronunciamento de Viértov é permeado por referências à sua *doença*, maneira como ele se refere à sua incapacidade de falar em público devido a crises nervosas¹⁴⁵, e a seu isolamento. Sem enfatizar demais o paralelo – por razões óbvias –, o

¹⁴² “Eu não estou enumerando todos os meus erros. Os camaradas já falaram sobre eles”. VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.463. Grifo do autor.

¹⁴³ O texto completo do pronunciamento de Viértov foi traduzido e incluído no Volume 2 deste trabalho, p.374-376.

¹⁴⁴ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.377. Grifos e passagens sublinhadas pelo próprio autor.

¹⁴⁵ É preciso notar que, ainda que Viértov de fato tenha tido ao longo da década de 1930 uma série de crises nervosas, com violentos sintomas (ver, por exemplo, a entrada ‘Sobre minha doença’ de seu diário: *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p. 188-190), ele não deixou de maneira definitiva de se pronunciar em público. O que aconteceu, aparentemente, foi apenas uma escolha mais rigorosa dessas oportunidades, evitando situações que poderiam deixá-lo especialmente nervoso. Como vimos, poucos anos antes

cineasta associa o início desta condição a outro período em que teria sido injustamente escolhido como vítima: a polêmica em torno do “documentarismo” nas páginas de *Proletárskoe Kinó*. A referência a este momento é especialmente fortuita também pelo fato de ambos os principais “acusadores” de Viértov no período, Nikolai Liêbedev e Vladímir Sutírín, terem sido explicitamente denunciados como cosmopolitas:

Quem, se não eu, deveria pela segunda vez protestar contra N. A. Liêbedev que, mais uma vez, como nos tempos da RAPP, desenterra o meu balbuciar infantil, arranca de lá algumas citações e fala não sobre o conteúdo dos meus trabalhos, mas antes se delicia apenas com *as suas, digamos*, “inovações técnicas”. Da outra vez ele o fez sob os auspícios do “todo-poderoso” Sutírín, que me escolheu como sua vítima. Ele obstinadamente me perseguiu na *sua* revista e fora dela. Justamente a Sutírín eu devo, em grande parte, a minha neurose: a perda da minha capacidade de falar em público, de subir em uma tribuna.

*Não é correto entender meu silêncio como uma crítica negativa. É apenas uma doença!*¹⁴⁶

Assim como fizera nos rascunhos para o discurso, Viértov destaca *Um homem com uma câmera* como um experimento que teria “escapado para além dos limites do laboratório”. Podemos lembrar que o cineasta já havia reavaliado a experiência deste filme em textos anteriores, como “Sobre meu amor pelo homem vivo”, mas esta reavaliação nunca havia se tornado uma *renegação*: Viértov sempre destacava que, no momento em que foi realizado, o filme cumpria uma função determinada. Menos de três anos antes, em seu “Pronunciamento sobre a trajetória artística”, ele chegara a afirmar que filmes assim “são inevitáveis, como uma garantia para a vitória no futuro. E se *Três Cantos Para Lênin* [...] deu ao autor e diretor uma vitória reconhecida por todos, a escola de *Um homem com uma câmera*, por mais estranho que pareça, desempenhou aqui um papel não menos importante”¹⁴⁷. Discursando para os colegas no TsSDF, porém, Viértov é categórico:

Sou culpado pelo fato de o filme *Um homem com uma câmera* – em essência, um grande experimento de laboratório – ter escapado para além dos limites do laboratório, ter aparecido nas telas do país. Foi um afastamento da temática principal. Foi um erro formalista. Mas na época eu não pude compreender isso. Eu não considerava nossa luta pela cinematografia documental uma “corrente artística”. Eu não considerava esse filme um fato artístico, mas um fato da área da lingüística. Uma aula cinematográfica sem palavras. Um experimento de pesquisa artístico-científica. Isso me impediu de compreender que eu havia sido tomado por uma onda de busca formalista, que era preciso se salvar antes que fosse tarde, retornar à minha trajetória FUNDAMENTAL¹⁴⁸.

O motivo para essa mudança de posição é claro: assim como os demais cineastas criticados nessas sessões, Viértov compreendia a obrigação de apresentar seu

desta reunião de 1949 ele havia feito um discurso em uma noite de homenagens a Grigóri Boltiánski, em 1945, e na noite em sua homenagem na Casa do Cinema, em 1946.

¹⁴⁶ Idem. Itálico do autor.

¹⁴⁷ Ibidem, p.364.

¹⁴⁸ Ibidem, p.378.

arrependimento. Há mais uma circunstância importante, porém: na ata da reunião, o diretor do estúdio, Mikhail Rutés, afirma que “hoje nós assistimos a *Um homem com uma câmera*”, descrito por ele como uma “verdadeira propaganda de opiniões que não têm nada em comum com a opinião do povo soviético”¹⁴⁹. Rutés faz críticas também a outros cineastas, mas não menciona a exibição de nenhum outro filme: teria sido o “filme sem palavras” de Viértov o único “bode expiatório” projetado? Mesmo que outras produções também tenham sido apresentadas neste encontro, fica claro o papel central que o filme teve para as críticas dirigidas a seu autor – e Viértov não teria outra opção que não renegá-lo¹⁵⁰. Resta apenas lamentar que *Um homem com uma câmera*, como vimos na primeira parte deste trabalho¹⁵¹, tenha permanecido na União Soviética um ponto incômodo na trajetória do cineasta mesmo no período de sua reabilitação póstuma, e que as críticas dirigidas à obra nas décadas de 1950 e 1960 sejam, no final das contas, similares às apresentadas neste momento.

Tendo concluído que seu erro fundamental teria sido se afastar cada vez mais do coletivo, tornando-se “fechado”, “isolado” e “desconfiado”, Viértov encerra seu manuscrito pedindo aos colegas que o permitam provar através de ações, “ao lado da coletividade”, que teria se regenerado e “eliminado os últimos traços de quaisquer buscas formalistas”, expressando ter esperança de que os colegas o ajudariam nesse processo¹⁵². No dia da reunião, porém, Viértov não conseguiu nem mesmo concluir sua fala, como lembra Pumpiânskaia:

[...] Denís Arkádievitch estava tão perturbado que não conseguiu terminar seu discurso. Ele começou a passar mal. Ele se levantou e, cambaleando, foi em direção à saída. Havia lágrimas nos seus olhos. Ele atravessou aquele pavilhão abarrotado e ninguém olhava para ele. Saiu em silêncio total. Eu disse a Elizaviêta Ignátevna [esposa de Viértov]: “Denís Arkádievitch está mal, vá ver o que há com ele”. Ela respondeu: “Não, vou ficar aqui. Preciso escutar tudo o que ainda vão dizer sobre ele”. Eu então levantei e fui atrás de Viértov.

Denís Arkádievitch havia descido para o primeiro andar e estava no vestíbulo, sem saber para onde ir. Sua aparência era ruim. Ele havia sofrido um infarte. Eu corri até ele, o peguei pela mão e o levei à secretaria, ali mesmo, no primeiro andar. [...] Eu o deitei com cuidado, fui correndo buscar água, o fiz bebê-la e depois me ajoelhei a seu lado e comecei a conversar com ele, acariciar sua cabeça. Viértov respirava com dificuldade e mal conseguia falar. Eu tentei acalmá-lo como pude. E então, de repente, entra na secretaria o vice-ministro Scherbína. Ele passou reto por Viértov, sem olhar para ele, como se não houvesse ninguém, pegou o telefone, discou e, a dois metros do literalmente moribundo Denís Arkádievitch, disse que aqui tudo

¹⁴⁹ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.132.

¹⁵⁰ Ainda que não haja nenhuma indicação direta de críticas feitas nesse sentido, poderíamos especular que sua premissa de “filme internacional”, sem palavras, compreensível em todas as línguas, incluída em suas cartelas iniciais e repetida inúmeras vezes por Viértov ao promover e defender *Um homem com uma câmera* em outros momentos, pode tê-lo tornado ainda mais perigoso no contexto “anti-cosmopolita”.

¹⁵¹ Ver p.45-48.

¹⁵² VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.379.

está em ordem, já está acabando, em uns 20-30 minutos irei almoçar. Depois deste telefonema, Scherbína, satisfeito, da mesma maneira, sem olhar para nós, saiu da sala¹⁵³.

Enquanto Viértov agonizava, os últimos a falar na reunião continuaram a atacá-lo¹⁵⁴. Além de criticar *Um homem com uma câmera*, o diretor do estúdio, Rutés, afirmou estar “profundamente convencido de que os muitos anos de trabalho de Viértov no cinema documentário não lhe ensinaram nada”, e Liévin, secretário da organização partidária no estúdio, ressalta que Viértov já teria sido advertido anteriormente: “Quando nós discutimos a resolução do Comitê Central sobre o filme *Uma grande vida* [de 1946], falou-se de Viértov. Ele foi advertido, mas se manteve calado”¹⁵⁵.

É interessante notar que não há textos de Viértov sobre esta reunião nem em *Iz Nasliêdia. Tom 2* nem em seus diários incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli e Tagebücher/Arbeitshefte*. Dentre seus versos preservados no RGALI, porém, há fragmentos de poemas que podem ter sido escritos à luz dos acontecimentos, mencionando a necessidade do “sacrifício” de um “bode expiatório” ou ainda dando voz a um eu-lírico que afirma não ser “cúmplice do assassinato de DEvE” apesar de ter “colocado veneno na água com açúcar” e “lucrado com isso”¹⁵⁶. No canto de uma das folhas de um poema consideravelmente longo deste período, que Rochál estima ter sido escrito “bem no final da década de 1940 ou no início da década de 1950”¹⁵⁷ –, Viértov anotou ainda a seguinte estrofe:

Sem número

Sobre crítica não ser
bode de expiação
e sangue em uma bacia,
uma bela refeição;
E que até o espectador
sente sempre aversão

¹⁵³ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit., p.9.

¹⁵⁴ Também Esfir Chub lembrou esta reunião em sua autobiografia, lançada em 1956, ainda que sem especificar o contexto em que ela transcorreu e sem, evidentemente, ressaltar que ela própria havia sido um dos principais alvos dos ataques: “Eu poderia, como fizeram todos até agora, incluir citações de seus primeiros manifestos [de Viértov], nos quais se pode perceber a marca da juventude do artista e da “doença infantil do esquerdismo”. Mas não vou fazer isso. Não vou fazê-lo porque isso em nada nos ajudaria a compreender a trajetória de D. Viértov e sua importância para as atualidades soviéticas [...] Eu nunca me esquecerei de D. Viértov em pé na tribuna no grande salão do estúdio, lotado de trabalhadores das atualidades. Com a voz exaltada, ele respondia aos ataques dos camaradas que o acusavam de formalismo, já nos anos do pós-guerra. Ele respondia de maneira simples, profundamente correta, do fundo do coração. Este era o sentido de suas palavras: por que vocês querem me fazer voltar à infância de minha trajetória criativa, àqueles meus erros teóricos nos quais eu já dei fim há muito tempo, dos quais não gosto e me envergonho de lembrar? Com todos os meus trabalhos, com toda minha atividade dos últimos anos eu lutei para provar isso.” (CHUB, Esfir, op. cit., p.76-77.)

¹⁵⁵ ROCHÁL, Liév, op. cit., p.132-133.

¹⁵⁶ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.234, ll.6-9; l.14ob.

¹⁵⁷ ROCHÁL, Liév. “Stikhí kinopoéta”, p.95.

quando, em vez de crítica,
só vê imolação¹⁵⁸.

Além da fragilização de sua saúde, a principal consequência desta reunião para Viértov foi um isolamento ainda maior dentro do estúdio, segundo o testemunho de Pumpiânskaia¹⁵⁹. Diante do teor das críticas que recebeu, talvez seja surpreendente que o cineasta não tenha sido impedido de trabalhar de maneira definitiva, tendo continuado a montar edições de *Nôvosti Dniá*; o outro acontecimento significativo de 1949, porém, está justamente ligado a seu trabalho no cinejornal e, ainda que se trate de um fato a princípio menos grave ou dramático que sua execração pública, foi este momento que Viértov descreveu como o “golpe final” desferido contra ele. Dado o contexto, é difícil não enxergá-lo como uma extensão dos ataques feitos na reunião de março.

Um das edições dirigidas por ele em 1949 – a edição N°34 – foi recusada pelo Ministério da Cinematografia, responsável por supervisionar todos os números do cinejornal, e enviada de volta ao estúdio para que algumas alterações fossem feitas. Segundo o roteirista Leonid Braslávski, que escreveu sobre o ocorrido em *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos*¹⁶⁰, casos assim não eram muito comuns, e o fato de se tratar de uma edição montada por Viértov gerou grande alvoroço no estúdio. Braslávski, então um iniciante, conta ter sido chamado pelo redator principal e encarregado de refazer o texto da narração do cinejornal – tarefa que recusou, por não querer interferir no trabalho de Viértov. Elizaviêta Svílova, porém, o informou que o próprio Viértov gostaria de falar com ele; quando o encontrou, Braslávski ouviu o pedido do cineasta para que refizesse o texto. De qualquer maneira, a edição teria de ser lançada, agora com Svílova na direção, que poderia ajudá-lo na reescritura. Aceitando finalmente participar, o roteirista perguntou: “E quanto ao senhor?” “Quanto a mim não se preocupe, Lênia – ele disse com um humor quase imperceptível – Dziga Viértov está morto”¹⁶¹.

É também de maneira trágica que o cineasta se refere ao incidente em alguns fragmentos de textos incluídos em *Iz Nasliêdia. Tom 2* sob o título de “[Era uma vez um

¹⁵⁸ RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.234, l.23. No original: “O tom, chtô krítika/ - ne koziôl otpuschênia;/ chtô króv v korítike/ - ne ugoschênie;/ Chtô dáje u zrítelei -/ - otvraschênie,/kogdá vmiêsto krítiki/jertvoprinochênie”.

¹⁵⁹ PUMPIÂNSKAIA, Semiramida, op. cit., p.9-10.

¹⁶⁰ BRASLÁVSKI, Leonid. “Istória odnogó jurnála” [‘História de um jornal’] in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov*, p.234-237.

¹⁶¹ Ibidem, p.236.

diretor]” ([‘Jíl-bíl rejissiôr’])¹⁶². Viértov vê o caso como o ponto de culminante de um longo processo: após ser impedido de fazer filmes, ele teria passado aos cinejornais em condições tais que o deixavam sem qualquer poder de decisão, ao mesmo tempo em que “precisava responder não apenas por suas ações, mas também pelas ações de seus superiores”. Como “responsável *de facto* [...] por ações que não estavam sob seu controle, ele podia, a qualquer minuto, se ver sob ataque”. O ataque teria acontecido quando, devido à diminuição do ritmo de produção de longas-metragens, os “diretores que quase o deixaram em paz enquanto trabalhava no cinejornal, tendo perdido a possibilidade de fazer filmes, decidem afastar este ‘tolo honesto’ do cinejornal da mesma maneira como o haviam afastado dos filmes”. As condições para o golpe teriam aos poucos se formado: “são escritos memorandos, surgem estranhas notas nos jornais, caricaturas ofensivas, conversas nos bastidores”¹⁶³. Para o cineasta, a “prova da traição” estaria no fato de o cinejornal ter sido tirado de sua responsabilidade sem que tenha havido uma ordem expressa do ministério nesse sentido:

Um fato.

Tendo recebido do ministro da cinematografia algumas indicações para a correção do cinejornal que lhe havia sido confiado, o diretor corre para o estúdio para cumprir essas indicações da melhor maneira possível. Mas encontra seu jornal saqueado. As seqüências estão todas espalhadas, divididas entre outros funcionários.

Um punhalada nas costas. O diretor cai. Sangrando, ele diz em voz baixa a seus herdeiros:

— Se apressaram... Se esforçaram... eu mesmo ouvi o ministro... não falou sobre massacre...

Está tudo aí, no fim das contas....

Um incidente pequeno...

Mas um incidente sem precedentes na história da cinematografia soviética.

Um incidente que valeria estudar com um microscópio. Para que, assim como em uma gota d’água, pudéssemos ver muitas coisas. Um incidente que valeria estudar com um telescópio. Traçar sua origem, surgimento e desenvolvimento¹⁶⁴.

Seja quais tenham sido as verdadeiras razões para o afastamento de Viértov e relevando as hipérboles comuns à sua escrita (‘um incidente sem precedentes na história da cinematografia...’), o caso parece ter tido algum efeito ao menos temporário sobre a quantidade de edições de *Nôvosti Dniá* confiadas a ele. Se em 1949 ele ainda dirigiria mais quatro edições – totalizando seis no ano –, em 1950 seriam apenas duas, seguidas por quatro em 1951, cinco em 1952 e três em 1953¹⁶⁵. Por outro lado, e talvez de maneira

¹⁶² VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.380-381. Alguns outros fragmentos sobre o tema foram incluídos nas páginas 464 e 465.

¹⁶³ Ibidem, p.380.

¹⁶⁴ Ibidem, p.464.

¹⁶⁵ Um outro curioso indicativo do desfavorecimento de Viértov no estúdio é o fato de o cineasta não ter sido convidado a participar, entre março e abril de 1953, da realização do longa-metragem

surpreendente, foram justamente nestes anos de atividade ainda mais limitada que Viértov escreveu a maior parte de seus últimos textos centrados sobre maneiras de melhorar a qualidade das edições do cinejornal, a despeito do tratamento indigno que o cineasta acreditava receber do estúdio. Resultado de notas preparadas ao longo da década de 1940 para sessões internas de discussão sobre sequências de *Nôvosti Dniá*, as reflexões de Viértov começariam a tomar forma de artigos “independentes” por volta de 1950 e seriam apresentadas em público apenas em março de 1952, durante uma conferência de cinegrafistas no estúdio. Como afirma Krujkôva, “este texto – e todo o corpo de rascunhos e versões que o acompanha – é o último grande trabalho de Viértov. Lendo-o, é impossível conter a exclamação: não o destruíram!”¹⁶⁶.

5.4. *Nôvosti Dniá*: o último ciclo de artigos

Para além de documentaristas da geração de Viértov ou dos que haviam iniciado suas carreiras um pouco mais tarde, na década de 1930, o Estúdio Central de Filmes Documentários no pós-guerra abrigava também muitos cineastas recém-saídos da faculdade. O roteirista Iúri Karávkin, que iniciou sua carreira como cinegrafista durante a Segunda Guerra Mundial, lembrou a atmosfera do estúdio em um texto incluído na coletânea *Dziga Viértov na memória de seus contemporâneos*, dizendo que apesar de os filmes de longa-metragem serem realizados sobretudo por diretores “maduros, experientes, [...] ainda assim esse era um estúdio de jovens. [...] Aqueles que ainda ontem eram estudantes caíam dos berços do GIK de uma vez, sem babás ou colos, em equipes de filmagem no front”¹⁶⁷. Não à toa, a maior parte dos relatos incluídos nesta coletânea sobre os últimos anos de atividade de Viértov são de roteiristas então recém-saídos dos estudos, ainda em seus primeiros anos de atividade cinematográfica – Leonid Braslávski, Ninél Lôseva, Natália Árkina e o próprio Karávkin, que, mesmo sendo apenas pouco mais de dez anos mais novo que Viértov, ingressara recentemente no mundo do cinema. Esta é

produzido pelo TsSDF sobre os funerais de Stálin, morto em 5 de março desse ano. Uma produção encomendada e vigiada de perto pelas mais altas autoridades do país, *O grande adeus* (*Velíkoie proshchânie*, 1953) inclui filmagens coloridas feitas no funeral do Secretário-geral do Partido Comunista, em Moscou, e também em países aliados ao redor do mundo. Por algum motivo, o filme acabou não sendo lançado. Dentre os realizadores, ao lado de Irina Siêtkina, Grigóri Aleksándrov, Serguei Guerássimov e Mikhail Tchiaureli, estava Elizaviêta Svílova. (Cf. DERIÁBIN, Aleksándr (org.). *Liétopis Rossískogo kinó 1946-1965*, p.243). O filme pode ser visto, sem legendas, no seguinte endereço: <https://goo.gl/zjZnkt>. (Último acesso: 25/07/2016)

¹⁶⁶ KRUIKÔVA, Dária, op. cit., p.7.

¹⁶⁷ KARÁVKIN, Iúri. “Likhóv, 6” in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov*, p.214.

uma circunstância importante na análise do último ciclo de artigos que o cineasta escreveria: neles, podemos sentir um tom didático não muito comum na maioria de seus escritos mais recentes, mas que parece ter sido o resultado do convívio de Viértov com a nova (ou novíssima) geração de realizadores que o veterano passaria a ver como os futuros responsáveis pelo cinema documentário.

Karávkin descreve os primeiros anos de existência de *Nôvosti Dniá* como sua “era de ouro”: diante da escassez de filmes de ficção, formavam-se filas para as sessões de atualidades nos cinemas e, no estúdio, as reuniões dedicadas à seleção de sequências para cada número “aconteciam com o auditório lotado. Praticamente todos os planos mostrados eram discutidos”¹⁶⁸. O roteirista comenta ainda a ansiedade e o nervosismo de Viértov durante esse processo de escolha das reportagens que integrariam o número que dirigiria (‘Ele tinha a impressão [...] de que tudo escapava de suas mãos justamente para ir cair na edição seguinte de *Nôvosti Dniá*, já de ‘outro’...’¹⁶⁹), e também o afinco com que trabalhava em cada edição. Para além disso, Karávkin ressalta a função “pedagógica” que Viértov teria desempenhado voluntariamente no estúdio durante esse tempo:

Ao entregar uma edição de *Nôvosti...*, Viértov sentava-se à escrivaninha para compartilhar com os cinegrafistas impressões sobre suas filmagens. Acreditem, diretores não gostavam de se ocupar desta escrevinhação, mas Dziga Viértov fazia isso de bom grado.

[...] Nos anos quarenta e cinquenta, nós costumávamos reunir com alguma frequência toda a seção criativa do estúdio e discutíamos materiais enviados por correspondentes para o jornal. Mais de uma vez pediram a Viértov: “Faça algumas observações...”. Nós adorávamos escutar Denís Arkádievitch. E ele sem dúvida adorava essas suas falas. O Instituto de Cinematografia [VGIK] não encontrou tempo para chamá-lo, mas aqui, no estúdio, Dziga Viértov encontrou uma cátedra...¹⁷⁰

Como comentamos anteriormente, Viértov de fato não encontrou espaço para uma carreira como professor no VGIK, mas sua experiência em *Nôvosti Dniá* parece ter lhe proporcionado, em meio a todas as aflições e insatisfações, algum estímulo para a elaboração de textos em um tom relativamente didático que parecia distante de seus escritos desde os tempos da “Carta aos kinocs do sul”¹⁷¹ e outros documentos da década de 1920 com instruções sobre o método do Cine-Olho de realização.

Os primeiros materiais deste último “ciclo” incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 2* são justamente falas elaboradas para reuniões da seção criativa do estúdio, e podemos sentir

¹⁶⁸ Ibidem, p.215.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ Ibidem, p.217-218.

¹⁷¹ Ver documento incluído no Vol.2 deste trabalho, p.321-328.

neles a atenção que Viértov dispensava ao trabalho particular de cada cinegrafista¹⁷². Já no final de 1945, seu primeiro ano de atividade em *Nôvosti Dniá*, Viértov apresenta um diagnóstico da situação do cinejornal¹⁷³. Neste artigo, surgem pela primeira vez algumas das linhas que o cineasta desenvolveria em seus escritos finais sobre este tema, elaborados entre 1950 e 1952: a necessidade de ampliação do leque temático do cinejornal, a importância do cinegrafista na escolha dos temas e da maneira pela qual eles seriam transmitidos em imagens, a otimização do envio de cenas filmadas em outras cidades para o Estúdio Central, a criação de uma reserva de sequências “atemporais”, que poderiam ser utilizadas sem vínculo com algum acontecimento específico, e uma distribuição adequada das sequências entre as edições do cinejornal.

Talvez seja necessária uma breve explicação sobre um dos principais termos utilizados por Viértov nestes textos: *siujét*. Esta é uma palavra de difícil tradução pelo fato de ser utilizada com significados variados em diversas áreas, podendo indicar, em literatura, tanto “tema” quanto “enredo”. No campo cinematográfico, além de poder se referir a um resumo das ações contidas em um roteiro ou filme (algo relativamente próximo a *sinopse* ou *intriga*), a palavra também pode ser utilizada para se referir a um único plano cinematográfico – como sinônimo de *kádr*, “quadro”¹⁷⁴ – ou ainda uma “unidade de ação”: uma *sequência*. Este não é exatamente um sinônimo de *cena* (‘*tsiéna*’): uma perseguição em um filme de detetive, por exemplo, pode incluir *cenas* em diferentes locações, sendo ainda assim um único *siujét*, uma única *sequência* dentro do filme. Especificamente no caso dos cinejornais, os blocos temáticos incluídos em cada edição, sejam eles reportagens, entrevistas, informes, etc., são todos denominados *siujét*. Assim, em cada número de *Nôvosti Dniá* havia uma quantidade variável de *siujéti* ou *sequências* independentes que abordavam assuntos variados e que geralmente haviam sido filmadas por diferentes cinegrafistas, que por sua vez eram responsáveis por apresentar o material bruto ao estúdio.

¹⁷² No fundo de Viértov no RGALI, há inclusive uma unidade de preservação (f.2091, op.2, ed. khr.186) com dezesseis páginas de avaliações do trabalho de diferentes cinegrafistas e operadores de som de *Nôvosti Dniá*.

¹⁷³ VIÉRTOV, Dziga, op. cit., p.352-355. O texto “Tvórtcheskaia siétskia. Soobschênie o prosmótrennikh siujétakh.” [‘Seção criativa. Relatório sobre as sequências assistidas.’] foi preparado para uma reunião em dezembro de 1945.

¹⁷⁴ Viértov, por exemplo, utiliza o termo com o sentido de “plano cinematográfico” em “Vistupliênie na dispútie [v kinoteátre ‘Málaia Dmítrovka’]” ao falar que, “nós, construindo a ligação visual dos planos [zrítelnaia sviáz siujétov], enfraquecemos consideravelmente a importância dos intertítulos e da ligação literária [...]” (*Iz Nasliédia. Tom 2*, p.47).

A dimensão organizacional do trabalho ocupa um papel importante no primeiro dos escritos de Viértov sobre este assunto: o cineasta observa que a avaliação negativa de algumas edições poderia ser decorrente do fato de não haver exatamente um “fluxo contínuo” de novas reportagens chegando ao estúdio, de modo que por vezes um diretor se via obrigado a montar sua edição a partir de sobras de sequências anteriores. Assim como fizera em relação a *O juramento dos jovens*, o cineasta pergunta: “Se um diretor ‘A’ fez um bom número a partir de ótimas sequências e o diretor ‘B’ fez um bom número a partir de sequências ruins, como proceder com a avaliação do trabalho de direção? O primeiro trabalho foi satisfatório; o segundo, foi um feito. Mas a nota é a mesma”¹⁷⁵. Para além da insistência em melhorias funcionais no trabalho do estúdio, o principal ponto que Viértov irá desenvolver diz respeito ao papel desempenhado pelos cinegrafistas não apenas na “operação correta” das câmeras visando a uma “bela fotografia”, mas como parte fundamental do próprio processo de escolha dos temas a serem tratados. Em um outro texto de dezembro de 1945, o cineasta afirma que é preciso considerar as particularidades da cada fotógrafo no momento de designá-los para as reportagens, sugerindo que eles deveriam se sentir livres para se dedicar a temas que lhe atraíssem – o que seria possível caso o escopo de assuntos tratados fosse expandido:

[...] É preciso adentrar as profundezas de nossos laboratórios, institutos, escritórios de projetos, departamentos, entrar pessoalmente em contato com gente, com pesquisadores, com inovadores em todas as áreas do conhecimento, e assim o círculo de nossas informações irá se ampliar em muitas vezes. A ESCOLHA DO TEMA não será mais algo forçado – quem não tem cão, caça com gato –, e cada cinegrafista encontrará um tema que lhe fale ao coração.

E se ele lhe “falar ao coração”, o sucesso estará assegurado. Ele irá até os confins do mundo. Não haverá como segurá-lo. E não será preciso “derramar sangue”. O cinegrafista precisa de confiança em si mesmo e clareza de objetivo. O que lhe dá confiança em si mesmo é um tema que corresponda a suas particularidades artísticas. E a clareza de objetivo será dada a ele por uma tarefa temática que lhe seja compreensível e contenha informações previamente pesquisadas¹⁷⁶.

Viértov seguirá desenvolvendo suas impressões em um texto de julho de 1946 também feito para uma reunião de discussão de *Nôvosti Dniá*, intitulado “Sobre três jornais” (“O triôkh jurnálakh”)¹⁷⁷. Comentando as diferenças de construção entre três números recentes do jornal e destacando algumas sequências, o cineasta nota que raramente há alguma reportagem capaz de emocionar o espectador. Nesse sentido, ele ressalta o papel do diretor de cada edição na montagem dos segmentos, expressando seu descontentamento, compartilhado também pelo diretor Vladímir Boikóv, com a maneira

¹⁷⁵ Ibidem, p.354.

¹⁷⁶ Ibidem, p.356.

¹⁷⁷ Ibidem, p.369-372.

como esse trabalho aparecia creditado nas cartelas iniciais: “montagem do diretor tal”. Para Viértov, isto não daria conta de todas as tarefas envolvidas no trabalho de direção, como a “[...] seleção das sequências, na construção do número, o trabalho com o compositor, com o redator, com os cinegrafistas, artistas gráficos e etc. E o trabalho de roteirização e filmagem com base em cenas planejadas de antemão está longe de estar contido na definição ‘montagem do diretor tal’”. Este crédito genérico também desmotivaria os diretores a se envolverem e se dedicarem mais profundamente ao trabalho no cinejornal, visto então como uma ocupação secundária, uma vez que seria difícil entender “o que, na realidade, além de entusiasmo, faria um diretor se lançar ao comando criativo das filmagens”¹⁷⁸.

Uma maior importância dada ao trabalho dos cinegrafistas no momento da filmagem traria reflexos positivos também para diretores e montadores: caso os fotógrafos se esforçassem para “resolver” as sequências por conta própria, através de uma escolha precisa de planos, tanto a narração quanto a montagem não seriam mais obrigadas a simplesmente “explicar” a cena ou “consertá-la”, podendo ao invés disso enriquecê-la de maneira criativa. Mais uma vez, Viértov diz que o principal estaria “nas buscas, nos experimentos, no risco criativo, na juventude”:

Façamos com que comece uma competição de formas variadas de se resolver uma sequência na própria filmagem.

Façamos com que nenhum cinegrafista entregue sua sequência na forma de alguns planos separados, isolados. Façamos com que cada um encontre sua própria solução. É preciso que o diretor, o redator e o autor da narração não tenham que criar as sequências no papel ou na mesa de montagem.

[...] Sei que é mais difícil resolver a sequência no processo de filmagem do que filmar um material bruto. Entendo que seja difícil encontrar uma chave para cada caso. Mas, não obstante, isso é necessário. Porque é preciso que haja clareza no cinejornal. E a clareza do cinejornal é impossível sem a clareza das sequências.

[...] A questão aqui, é claro, não se resume apenas aos cinegrafistas ou diretores. A questão inclui também a direção dos trabalhos de organização e de obtenção de informações. A técnica. Os meios de deslocamento. A distribuição do corpo de cinegrafistas com base em suas capacidades e inclinações.

[...] Temos diante de nós um processo único cujas partes estão todas intimamente relacionadas¹⁷⁹.

Em textos posteriores que seriam parcialmente aproveitados em sua fala de 1952, Viértov analisará outras sequências de *Nôvosti Dniá* que considera exitosas e tentará encontrar a melhor maneira de garantir o sucesso de cada reportagem. Neste processo, ele discutirá até mesmo *o que* seria uma “sequência” e avaliará todo o trabalho necessário para prepará-la, envolvendo a depuração de horas de material bruto até que seja obtido um

¹⁷⁸ Ibidem, p.369.

¹⁷⁹ Ibidem, p.370-371. Grifos do autor.

“extrato do acontecimento”¹⁸⁰. Por fim, o cineasta acabará chegando à conclusão de que o fundamental para o aprimoramento das edições de *Nôvosti Dniá* seria uma atenção maior dispensada ao *roteiro* de cada pequena sequência do periódico, a existência de um *plano preliminar* bem definido que poderia ser esboçado pelos próprios cinegrafistas com o auxílio de roteiristas, caso necessário. Afinal, diz ele, “nós não nos surpreendemos quando dizemos que o roteiro é a base do filme, do ensaio. E não deveríamos nos surpreender com o fato de uma sequência – um filme-bebê – também precisar de um roteiro”¹⁸¹. Para Viértov, isso poderia ajudar na difícil tarefa de transformar cada sequência, cada reportagem do cinejornal em pequenas “novelas”, em obras coesas: “pequenos relógios silenciosos são mais complexos do que despertadores gordos e barulhentos. E quanto mais breve o contador de histórias, mais perfeito ele deve ser. E não há assim tantos Tchékhovs por aí”¹⁸².

É impossível não relacionar a análise que Viértov faz dos problemas do protocolar *Nôvosti Dniá* com sua experiência nos cinejornais que comandara no início de sua atividade, como *Kino-Nediêlia*, *Kino-Pravda* e *Kino-Kalendár*. No entanto, considerando que o cineasta nem mesmo chegou a ocupar o cargo de responsável-geral pelo periódico no pós-guerra, o final de sua carreira realmente foi uma volta ao ponto de partida: ele se tornou apenas um dentre os cerca de vinte diretores que passavam anualmente pelas edições. Apesar de seu entusiasmo na realização de cada número, na busca por formas de melhorar o cinejornal como um todo e em seu papel de “professor” da nova geração, comentado por Karávkín, Viértov de fato se encontrava em uma situação marginal no estúdio, sem grande influência ou poder de decisão, especialmente depois da reunião de 1949. Sua proposta de transformar as reportagens de *Nôvosti Dniá* em “pequenas obras de arte”, ainda que tenha sido elaborada levando em consideração as apressadas condições de produção do cinejornal, não teve grande impacto na forma como os trabalhos eram conduzidos. O periódico seguiria existindo até 1984, quando teria seu nome alterado para

¹⁸⁰ Em dois destes textos, Viértov escreve um diálogo entre um diretor de cinema e uma criança, que pergunta o que seria uma sequência:

“[...] Bem, como explicar para a criança? O grande – eu digo – é o filme. E o pequeno, eu digo, é a sequência.

- Entendi, entendi – a criancinha disse com alegria – Quer dizer que você, tio, é o filme, e eu sou uma sequência pequenininha. [...] [O diretor continua:] Se nessa operação de montagem (que às vezes parece tão complexa quanto qualquer operação de guerra) o filme não ficar arruinado, não se tornar um telegrama seco e continuar sendo uma obra de arte, será nesse caso que teremos uma SEQUÊNCIA, honesta, valorosa, que não ficou comprometida e que reflete o fato da vida”. (VIÉRTOV, Dziga. *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.476-477. Ver também: Ibidem, p.474-475).

¹⁸¹ Ibidem, p.389.

¹⁸² Ibidem, p.391.

Khrônika náchikh dniêi ('Atualidades de nossos dias'), mas seguiria protocolar e padronizado, sem nunca se aproximar – ou sem nunca *pretender* se aproximar – da inventividade das edições de *Kino-Pravda* elaboradas por Viértov e seus colaboradores nos primeiros anos da década de 1920.

Apesar disso, os últimos textos escritos pelo cineasta de fato parecem uma tardia continuação de ideias desenvolvidas em artigos metodológicos como “Kinocs. Revolução”, de 1923, “Cine-Olho” ('Kino-Glaz'), de 1926, “[O que é o Cine-Olho]” ('[Chtô takôe Kino-Glaz]'), de 1929, e também de suas diversas propostas de organização de “fábricas de fatos”, quando ainda não havia um Estúdio Central dedicado exclusivamente à produção de documentários. Antes de mais nada, para utilizar os termos propostos por Krujkôva, essa aproximação pode ser feita pelo simples fato de o “ciclo” sobre *Nôvosti Dniá* não ser um conjunto de *anti-textos*, ou seja, de artigos defensivos, de elucidação e justificativa das próprias decisões, mas precisamente um grupo de *textos*: artigos *propositivos* sobre a prática cinematográfica de maneira ampla, não limitados a discutir as escolhas feitas em um filme ou outro. Neles, Viértov não aparece se justificando sobre o passado, mas sim discutindo conceitos, sugerindo melhorias futuras para o trabalho de outros realizadores. Justamente por isso, esses materiais contêm elementos que revelam algumas das transformações pelas quais passou seu pensamento cinematográfico.

Seria impensável que o Viértov de 1926 sugerisse que cinegrafistas de periódicos se esforçassem para ser “Tchékhovs”, mestres da forma breve: no artigo “Cine-Olho”, o cineasta identificava contistas às mais retrógradas tendências cinematográficas:

[...] Porque nossas coisas são construídas pela montagem, pela organização do material, diferentemente dos dramas ficcionais, construídos pela pena do literato.

Isso significa que nós trabalhamos aleatoriamente, sem pensar e sem um plano? De maneira alguma.

Mas se nós comparamos nosso plano preliminar ao plano de uma comissão que, digamos, vai inspecionar as habitações dos desempregados, o roteiro deveria ser comparado a um conto sobre essa inspeção, escrito antes que ela acontecesse.

Como age nesta dada situação a cinematografia ficcional e como agem os kinocs?

Os kinocs organizam um cine-objeto com base nos cine-dados factuais da inspeção¹⁸³.

Mas a diferença entre este fragmento e os textos sobre *Nôvosti Dniá* é menor do que uma primeira leitura poderia dar a entender. Em ambos os casos, o que o cineasta defende é a existência de um plano preliminar, de uma reflexão prévia sobre a investigação a ser feita com a câmera. Em 1952, ao defender um roteiro para os cinegrafistas do cinejornal, Viértov não está sugerindo que eles preparem um “conto sobre essa inspeção antes que ela

¹⁸³ VIÉRTOV, Dziga. “Kino-Glaz” (artigo de 1926) in *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.80. Grifos do autor.

aconteça”; ao contrário, ele defende que um bom planejamento seria essencial justamente para que se pudesse minimizar a necessidade de se realizar “reencenações, ou seja, uma repetição antinatural de uma cena que deixamos escapar da objetiva da câmera”¹⁸⁴. Da mesma forma, sua vontade de que os cinegrafistas se esforcem para “resolver” a reportagem no próprio momento da filmagem não é muito distante dos diferentes estágios de *montagem* que o cineasta identificava no mesmo artigo “Cine-Olho”, de 1926:

Os *kinocs* diferenciam:

1) Montagem durante as observações – a orientação do olho nu em qualquer lugar, a qualquer hora.

2) Montagem depois das observações – a organização mental do que foi visto em temas ou outros sinais característicos.

3) Montagem no momento da filmagem – a orientação do olho armado com uma câmera cinematográfica no lugar investigado no ponto nº1, adaptação a algumas condições variáveis da filmagem.

4) Montagem depois das filmagens – organização bruta do que foi filmado com base em alguns indícios básicos. Identificação dos fragmentos de montagem ainda insuficientes. [...] ¹⁸⁵.

Não queremos dizer aqui que os métodos de trabalho de Viértov e suas ideias tenham permanecido inalteradas ao longo de toda sua carreira, e as próprias diferenças existentes entre seus filmes são suficientes para indicar as transformações pelas quais passou sua forma de pensar o cinema. Mas se na década de 1920 lhe parecia necessário recusar comparações com outras artes em um contexto de luta pela “independência do cinema” enquanto meio, vinte anos depois isso já deixara de ser parte fundamental de seu discurso. Em alguns momentos, Viértov se permite utilizar exemplos da literatura e de outras artes para falar de aspectos *formais* do documentário, chegando até mesmo a escrever em seu diário pessoal que o método de trabalho do escritor Mikhail Príchvin seria o que mais se aproximaria de seu próprio¹⁸⁶. Em retrospecto, mesmo tendo passado por experiências tão distintas quanto a criação das primeiras atualidades soviéticas, organização de grupos de fotografia e cinema amador em vilarejos, experimentos com o cinema científico, com animações, com o cinema feito por encomenda, o cinema de propaganda, pesquisas tecnológicas sobre os mais avançados equipamentos de som, o desenvolvimento do filme-canção, de depoimentos em som direto, encenações em estúdio e até projetos de filmes infantis, alguns pontos fundamentais da prática de Viértov parecem ter permanecido quase inalterados ao longo de sua carreira. A ideia de montagem como um processo contínuo e muito mais amplo do que o trabalho sobre a mesa de edição; a importância da contribuição dos diferentes profissionais envolvidos no trabalho cinematográfico (fotógrafos,

¹⁸⁴ Ibidem, p.371.

¹⁸⁵ Ibidem, p.179-180.

¹⁸⁶ Cf. VIÉRTOV, Dziga. *Statí, Dnevnikí. Zámisli*, p.224.

montadores, operadores de som, etc.) e da coordenação entre diferentes áreas e etapas (pensemos no esforço de produção envolvido em *Entusiasmo, Três Cantos sobre Lênin* ou *Um conto sobre um gigante*); a necessidade de se experimentar, de ampliar o leque de possibilidades do cinema; e sua preferência pelo “homem vivo”, por histórias de pessoas comuns e pelos “pequenos” eventos que, tomados em conjunto, podem compor um mosaico da realidade soviética, vistos através do Cine-Olho – não uma criatura autônoma, mas o resultado de decisões e observações de um autor consciente.

O último material incluído em *Iz Nasliêdia. Tom 2* é um curto texto de 1953, provavelmente um dos últimos escritos por Viértov¹⁸⁷, que revela seu desânimo com a situação do cinejornal *Nôvosti Dniá*: considerado “essencial” no discurso, ele seria na prática tratado como uma produção de pouca importância, um trabalho de segunda categoria. Os diretores sabiam que o periódico não lhes traria glórias e que, por conta da pressa exigida pelo ritmo de produção, não seria possível realizar grandes coisas. A administração, por sua vez, não reconheceria toda a dificuldade envolvida no trabalho e não remuneraria as equipes adequadamente. E ele, Viértov, não teria nem mesmo mais condições físicas para aguentar um trabalho que exigia dos diretores muito mais do que o necessário. Assim, em um dos rascunhos elaborados para sua fala na conferência de 1952, Viértov faz um apelo direto à juventude, convocando-a a agir como ele outrora teria feito:

A questão dos roteiros-bebês é completamente nova. Por que não caberia aos jovens roteiristas penetrar nesta nova área do trabalho cinematográfico? Por que não ousar? A juventude sempre é propensa à ousadia. Eu me lembro de um rapaz que logo depois da Grande Revolução de Outubro irrompeu em um palacete, o antigo Liazánov (no M. Gnezdnióvski, 7, onde ficava o Comitê Cinematográfico), e teve a ousadia de apresentar uma proposta de “roteiro” para a criação de um novo tipo de arte que ele chamou impetuosamente de arte da própria vida, arte da cinematografia não-atuada, documentária, de atualidades.

Agora esse rapaz já está velho e doente.

Mas vocês, a nova geração, rapazes e moças, estão na flor da idade, são fortes, vibrantes, talentosos [...] Todos os caminhos estão livres para vocês. *Afinal*, vocês já não precisam provar para todo e qualquer um, espumando, até perder os sentidos (como os jovens da minha geração tiveram de fazer), que o cinema documentário tem direito à vida, direito de existir. Isto, *ora*, já foi provado há bastante tempo.

Vocês precisam apenas penetrar corajosamente no mistério da criação da sequência ainda na forma de roteiro, no mistério do microfilme.

Para mim, a chave deste mistério está no roteiro. No roteiro-pequerrucho, ou seja, nas potencialidades de todos vocês¹⁸⁸.

Viértov dirigiu sua última edição de *Nôvosti Dniá* em outubro de 1953. Em novembro, já bastante abatido e se queixando de dificuldades para se alimentar, ele seria diagnosticado com um tumor no estômago. No mesmo mês, seu grande amigo e colaborador, Mikhail Ilín, que também lutava contra uma doença, morreu poucos dias

¹⁸⁷ Ibidem, p.392-393.

¹⁸⁸ Ibidem, p.475.

depois de passar por uma delicada operação. Abalado com a morte do amigo e consciente do estágio já muito avançado de sua enfermidade, Viértov decidiu não se submeter a cirurgias e faleceu cerca de três meses depois do diagnóstico, em 12 de fevereiro de 1954.

Conclusão

Em meados da década de 1940, enquanto tentava se conformar com a falta de prêmios, de distinções, de trabalho e de perspectivas, anotando variações de poemas em cadernos e folhas avulsas, Viértov criou mais um de seus diálogos com interlocutores imaginários. Uma vez mais, o cineasta busca conforto na crença de que, apesar de tudo, teria se mantido fiel a seus princípios:

P : Amigo, você é apenas um fracassado.
Um tolo - e a culpa é sua, e só.
Sem automóvel, sem casa de campo,
Seu comércio é ruim de dar dó.

D: Eu, eu sou apenas um inventor,
Cinepaíses novos eu encontro.
Você, você é um reles comprador
Mas tem bons contatos - então, pronto.

Por que invejar um sem-visão?
O lucro me é uma futilidade.
Sou o cine-olho. Eis minha missão:
Erguer o templo da cine-verdade¹.

Com sua dose habitual de dramatismo, abundam nesse período poemas e textos em que o cineasta tenta se reconfortar por meio da constatação de sua própria integridade. Não cabe a nós discuti-la – e nem é por isso que poemas como esses foram citados ao longo deste trabalho. Mas, exageros à parte, Viértov – assim como muitos da primeira “geração” de cineastas soviéticos mais lembrada hoje – de fato sofreu uma série de dificuldades em se adaptar aos “novos tempos” iniciados na década de 1930. E isso apesar de ter indubitavelmente, como vimos, se esforçado para conseguir se encaixar.

Encontramos inúmeras passagens em seus diários e versos em que o cineasta acredita ter identificado o motivo de suas dificuldades: os burocratas não o compreenderiam. Liév Rochál, porém, sugere uma outra resposta: na realidade, eles o compreendiam *perfeitamente*². Viktor Listóv considera ainda que, apesar de serem inegáveis os obstáculos criados pela burocracia stalinista especificamente a seu trabalho, o problema

¹ Tradução poética do poema manuscrito identificado como o item V4/3 da Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum. Manuscrito de Viértov em uma folha solta. O documento está disponível em <http://goo.gl/fSMO7p> (Último acesso: 10/08/16). Em RGALI, f.2091, op.2, ed. khr.227, onde está preservado o poema “Iz predislóvia k poéme ‘Vjú’”, há diversos rascunhos com variações dessas estrofes. Considerando que há referências ao filme *O Tribunal dos Povos* (*Súd Narôdov*, dir. Román Karmén e Elizaviêta Svílova) em l.18ob, o poema não foi escrito antes de 1946. O “P.” que inicia a conversa poderia significar “Pisátel” (‘Escritor’), sendo, talvez, o mesmo “personagem” que dialoga com Viértov em seu texto “[Um minuto]”, comentado na Parte II, capítulo 5.2, p.260.

² ROCHÁL, Liév. “Viértov i Stálin”. Iskússtvo Kinó, N°1, 1994, p.110.

não estaria apenas em algum traço da personalidade de Viértov ou em sua dificuldade de lidar com as instâncias decisórias: ele saiu de cena junto com quase toda a vanguarda soviética dos anos 1920.

Para além de questões relativas à trajetória de um ou outro artista, Listóv sugere ainda uma outra interpretação para esse processo: a massiva migração interna de camponeses para as cidades, que mais do que triplicou a população urbana entre 1926 e 1939³, teria sido um dos fatores responsáveis por modificar o próprio perfil do espectador médio de cinema. Para Listóv, seria preciso reconhecer que, apesar de tudo, as obras da vanguarda artística da década de 1920 eram dirigidas, antes de mais nada, “aos habitantes da cidade, ao proletariado urbano, à *intelligentsia*” que compartilhava de valores culturais estranhos – ou simplesmente desinteressantes – para os recém-chegados.

No filme *Deputado do Báltico* [*Deputát Báltiki*] (1937, dir. A. Zárkhi, I. Kheifits), o velho professor interpretado por Nikolai Tcherkássov chama os novos proprietários da vida especificamente de “senhores” [*gospadá*]. E eles, até ontem mujiques, são tomados de assalto por um grande entusiasmo. Eles sabem bem como devem viver *senhores*: da mesma forma como viviam antes da revolução os seus proprietários de terras, os nobres. Não é daqui que parte a explosão de tradicionalismo na arte soviética da década de 1930? O classicismo e o estilo imperial estão à vista nas fachadas dos novos prédios, o teatro realista de Stanislávski torna-se líder absoluto, pintores se esforçam para copiar os modelos com uma precisão quase fotográfica.

E Viértov? Viértov continua tentando realizar experimentos. Claro, os burocratas não lhe dão espaço, e os críticos riem dele. Mas isso não acontece *apesar* da opinião de milhões de pessoas, mas de acordo com ela. Por mais duro que possa soar, os burocratas e críticos, aparentemente, expressavam de maneira precisa a hostilidade da nova geração às “magias”, “caretas”, “excentricidades incompreensíveis” e etc., ou seja, a tudo que não era moldado para o filistino gosto médio⁴.

Poderíamos discordar de Listóv quanto às origens da “explosão de tradicionalismo” na arte soviética: por mais que o “gosto médio” da população recém-chegada às cidades seja sem dúvida um fator transformador, não teria essa “explosão” sido imposta sobre a esfera artística, antes de mais nada, pelas instâncias de poder? Poderíamos ir além e contra-argumentar Listóv com as próprias palavras de Viértov: não seriam justamente os camponeses que, nos primeiros anos após a revolução, teriam recebido e compreendido melhor seus filmes do que os “críticos-babás”? Não seriam eles que prefeririam suas imagens “não-atuadas” aos atores se fazendo passar por camponeses? Mas, seja como for, o cineasta realmente não encontrou muito espaço para testar essa sua hipótese neste novo cenário. Mas é interessante notar que ele sai de cena aos poucos, sem nenhum grande escândalo público ou privado em torno de seu nome. Mesmo a reunião no Estúdio Central de Filmes Documentários, já em 1949, tem sua repercussão restrita ao próprio meio

³ Cf. LISTÓV, Viktor. “Viértov: odnájdi i vsegdá”. *Kinoviédtscheskie Zapísiki*, N°18, 1993, p.140.

⁴ *Ibidem*, p.140-141.

cinematográfico. Ao invés disso, Viértov parece ter enfrentado pequenas e grandes resistências a cada novo projeto, em um padrão que vinha se desenvolvendo, aliás, desde seus primeiros longas-metragens. Já na década de 1930, basta lembrarmos que mesmo *Três Cantos Sobre Lênin* permaneceu cerca de dez meses “no prelo” até ser finalmente lançado, com ostensiva publicidade, para uma carreira paradoxalmente bastante curta nas telas⁵.

Vimos como *Canção de ninar* (1937), seu filme seguinte, permaneceu apenas cinco dias em cartaz, talvez por ter desagradado a Stálin. No entanto, ainda assim, as poucas resenhas publicadas sobre o filme são inegavelmente simpáticas ao cineasta, ainda que apontem problemas na obra. No ano seguinte, 1938, uma entrevista dada por Viértov ao jornal *Kurôrtnaia Gaziêta* sobre seu próximo projeto, *Quando você parte para a guerra*, é introduzida por comentários bastante elogiosos a seus filmes anteriores e à sua contribuição ao cinema soviético⁶; o próprio roteiro, apesar de sua “forma poética”, havia sido inicialmente bem recebido pelo departamento responsável no estúdio. O inesperado projeto sobre o voo das *Três heroínas* (1938), como vimos, também foi fruto de uma proposta feita pelo estúdio Soiuzkinokhrônika; no entanto, nem mesmo sua rápida execução garantiu que o filme fosse lançado. Dentre todos os projetos infanto-juvenis escritos pelo cineasta, *Um conto sobre um gigante*, o mais ambicioso de todos, foi curiosamente aquele que mais perto chegou de entrar efetivamente em produção (ainda que isso não fosse garantia de que o filme chegaria às telas), e o clima no estúdio Soiuzdetfilm era inegavelmente favorável ao projeto. Chegando até às últimas etapas antes de sua aprovação definitiva, ele acabou abortado no último minuto. O projeto de história da aviação soviética, por sua vez – também uma sugestão das autoridades – foi paralisado pelo início da guerra e nunca retomado. Por fim, *É para você, front!*, após uma única exibição para os soldados, foi deixado nas prateleiras – mesmo destino de *O juramento dos jovens*.

Assim, Viértov não teve um grande “último suspiro” no cinema. Por variadas circunstâncias, houvesse ou não alguma questão de fundo minando todos seus projetos, ele foi sendo deixado de lado de maneira lenta e progressiva. Listóv até consegue enxergar um aspecto relativamente positivo no esquecimento amargurado pelo cineasta

⁵ HEFTBERGER, Adelheid. “The Same Thing from Different Angles”: On the Multiple Versions of Dziga Vertov’s *Tri pesni o Lenine* (*Three Songs of Lenin*). Encarte do DVD de *Três Cantos Sobre Lênin* lançado em 2014. Edition filmmuseum 86.

⁶ Cf. RGALI, f.2091, op.1, ed. khr.94, l.62. Matéria publicada em *Kurôrtnaia Gaziêta*, Nº134(614), 14 de junho de 1938.

especificamente nesse momento: talvez isso o tenha livrado de “imensas torturas públicas à época das batidas jdanovistas⁷ contra a *intelligentsia* artística”⁸. Mas esse argumento também deve ser matizado: ainda que não possua a dimensão nacional da denúncia pública do diretor Leonid Trauberg como um “cosmopolita”, a reunião de 1949 no Estúdio Central de Filmes Documentários sem dúvida alguma foi extremamente penosa para Viértov. Aliás, há algo de especialmente cruel no fato de se ver tirado das sombras apenas para ser colocado na berlinda.

Por outro lado, e sem querer aqui diminuir o custo pessoal desse lento esquecimento, o cineasta obviamente exagera ao se referir aos tormentos que lhe foram impostos como um “fato nunca antes visto na história”. É preciso deixar claro que, apesar de todos as amarguras e situações delicadas em que foi colocado, Viértov *sobreviveu*. Muitos outros artistas, fossem ou não taxados de formalistas, não tiveram a mesma sorte. Para mencionar apenas alguns, Serguei Tretiakóv, importante autor no contexto da revista *Lef* e antigo colaborador de Serguei Eisenstein, foi executado em 1937. Também tiveram o mesmo destino Vsiêvolod Meierkhôld e Mikhail Koltsóv, amigo de infância de Viértov, em fevereiro de 1940 e o construtivista Aleksîi Gan, em 1942.

E se Viértov não deu seu “último suspiro” em película, é também por esse motivo que se tornam tão importantes os textos que escreveu durante o longo período de declínio da sua carreira: seu último gesto, suas últimas proposições, suas últimas ideias podem ser encontradas justamente nos variados escritos deixados por ele. Artigos completos, fragmentários, roteiros e argumentos abandonados, versos esparsos ou acabados... as tais “mil páginas” escritas por Viértov durante a realização de um filme ganham outro significado neste momento em que ele mesmo já sabia que elas dificilmente seriam convertidas em imagens.

Não à toa, vimos na Parte I como a reabilitação de Viértov foi marcada por uma ênfase considerável em algumas de suas últimas propostas não-realizadas, como seu desejo de filmar retratos individuais de cidadãos comuns – seu “amor pelo homem vivo”. No entanto, vimos também os limites desse processo de resgate nos anos 1950 e 1960, até certo ponto incapaz de reconhecer plenamente o valor de alguns dos experimentos mais radicais do cineasta, por vezes repetindo críticas ouvidas por Viértov ainda em vida. Nesse sentido, talvez pareça espantoso, hoje, que *Um homem com uma câmera*, cujas imagens

⁷ Listóv se refere aqui às campanhas ideológicas iniciadas no pós-guerra, discutidas brevemente na Parte II deste trabalho, capítulo 5.3. “1949: Cosmopolitas” no Estúdio Central de Filmes Documentários, p.263-267.

⁸ LISTÓV, Viktor, op. cit, p.141.

possuem uma fama que ultrapassa a de seu autor, sendo invocadas como sinônimos de “cinema construtivista”, “vanguarda soviética” e até mesmo convertidas em material bruto para projeções em festas tenha sido uma das principais dores de cabeça não só para o próprio cineasta, mas também para os críticos que buscavam revalorizar sua obra nas décadas de 1950 e 1960, por vezes receosos em comentar esse filme sem fazer ressalvas de cunho ideológico.

Vimos como Nikolai Abrámov, um verdadeiro entusiasta de Viértov, escreveu que esse seria um filme estéril, “sem a menor capacidade de enriquecer uma arte viva em desenvolvimento”⁹, e lamentou que este fosse um dos favoritos da crítica ocidental – que, em outras palavras, admiraria o Viértov “errado”, ou o admiraria simplesmente pelos motivos errados. No entanto, vimos também que, poucos anos após essas declarações, Abrámov já reconsideraria o possível valor desse “filme sem palavras” e da “parte experimental” da obra do cineasta. A defesa desta, porém, só poderia vir pela constatação de que *também* em seus experimentos mais radicais Viértov se dedicava, antes de mais nada, à “decifração comunista da realidade”. Curiosamente, a crítica soviética desse período não se debruçou sobre esses experimentos radicais para tentar demonstrar de que maneira a decifração comunista apareceria neles, em termos cinematográficos.

Nas décadas seguintes, porém, o desenvolvimento dos estudos cinematográficos se refletiu em análises mais aprofundadas dos filmes de Viértov, tanto na União Soviética quanto fora dela. Nesse sentido, é interessante notar como alguns dos mais importantes trabalhos que buscam evidenciar a maneira como o discurso marxista se integra à construção formal de *Um homem com uma câmera* foram realizados *fora* do contexto soviético: a introdução de Annette Michelson a *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*¹⁰, o livro *Constructivism in film – The Man With the Movie Camera: A Cinematic Analysis*, de Vlada Petric¹¹, e o recente prefácio de Yuri Tsivian a *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*¹². Em um movimento impensável para a crítica soviética da década de 1960, Annette Michelson, por exemplo, evoca em pé de igualdade artigos de “formalistas

⁹ ABRÁMOV, Nikolai Pávlovitch. *Dziga Viértov*. Moscou: Izdatelstvo Akadêmi Naúk SSSR, 1962, p.113

¹⁰ MICHELSON, Annette. “Introduction” in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. The Writings of Dziga Vertov*. Ed. e introdução: Annette Michelson. Tradução: Kevin O’Brien. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1984, p.xv-lxi.

¹¹ PETRIC, Vlada. *Constructivism in Film*. Segunda edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

¹² TSIVIAN, Yuri. “Dziga Vertov and His Time” in *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties* (org. Yuri Tsivian. Pordenonne: Le Giornate del cinema muto, 2004), p.1-28.

radicais”, como Kazimír Maliévitch e Aleksîi Gan, e *A Ideologia Alemã* de Karl Marx e Friedrich Engels para discutir a estrutura do filme de Viértov¹³.

Evidentemente, isso não elimina de maneira alguma a importância fundamental dos trabalhos de Nikolai Abrámov, Nikolai Liêbedev ou Serguei Drobachenko: eles foram pioneiros em propor uma sistematização da obra de Viértov e esboçar uma evolução de seu pensamento teórico. O processo de revalorização do cineasta na URSS, inclusive através da recuperação de seus filmes, muito deve aos esforços dessas figuras que traçaram as bases dos estudos vertovianos. Pesquisadores como Liév Rochál e Viktor Listóv foram responsáveis, nas décadas seguintes, por aprofundar e expandir os limites do estudo de Viértov, valendo-se também de uma sistemática de pesquisa documental até então inédita. Seu trabalho, porém, provavelmente teria sido muito menos interessante se realizado sem uma consciência crítica do caminho já percorrido por Drobachenko, Abrámov e outros. A mais “nova” geração, por sua vez, que conta com figuras como Yuri Tsivian, Aleksándr Deriábin, Jeremy Hicks e John MacKay – que prepara hoje uma nova biografia crítica de Viértov – vêm dando prosseguimento às explorações do arquivo do cineasta, apontando para filmes e materiais até pouco tempo não valorizados, integrando o pensamento vertoviano também a outros campos teóricos.

Quanto à coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, os problemas apresentados na primeira parte deste trabalho e na Parte IV (onde estão indicados todos os cortes efetuados pelo editor) evidenciam não apenas as limitações políticas de uma publicação integral dos textos de Viértov naquele contexto como também o certo despreparo metodológico do organizador Serguei Drobachenko. Tão ou mais grave quanto a mera exclusão de passagens inteiras é a alteração de palavras no interior dos textos, a reescritura deliberada de frases e parágrafos inteiros sem quaisquer indicações a esse respeito. Mas, como também já foi dito, a própria existência dessa edição, que permitiu uma circulação bastante ampla dos textos de Viértov, foi essencial inclusive para o estímulo ao surgimento de novas pesquisas sobre sua obra. Felizmente, diferentes críticas ao volume foram feitas ao longo dos anos, e a publicação recente da série *Iz Nasliêdia* permite que tenhamos agora acesso a uma reprodução mais fiel desses artigos. Espero que o cotejo entre as duas edições, incluído neste trabalho, complemente os pontos discutidos ao longo da Parte I e sirva, ainda, para que leitores possam ter acesso às versões integrais dos textos

¹³ MICHELSON, Annette, op. cit., p.xxviii-xxxvi.

selecionados por Serguei Drobachenko, conscientes das modificações que haviam sido realizadas por ele no volume.

Escolhido antes que o recorte exato deste trabalho fosse definido, o título “Viértov no papel” acabou se justificando: na Parte I, discutimos tanto a maneira como foram reproduzidos os escritos do cineasta na edição de 1966 como também aquilo que foi escrito sobre sua obra na União Soviética nas décadas de 1950 e 1960. Na Parte II, olhamos para uma fase da trajetória de Viértov em que criar *no papel* acabou se tornando uma atividade muito mais frequente do que criar em filme.

A segunda parte da dissertação lida, intencionalmente, com as “notas de rodapé” da obra de Viértov, um período quase inexplorado pela crítica soviética e que só recentemente vem começando a ser discutido, dentro e fora da Rússia¹⁴. Não quis aqui tentar defender que essa sua última “fase” seria melhor ou pior do que qualquer outro momento de sua carreira, nem que seus inúmeros projetos não-realizados e suas reflexões finais mostrariam o “verdadeiro Viértov amadurecido”. O objetivo foi simplesmente indicar que esse período foi mais complexo e rico do que um simples parágrafo sobre como “o cineasta não conseguiu pôr em prática nenhum grande projeto depois de 1937”. Uma vez que os principais filmes que Viértov realizou depois de *Canção de ninar* não se perderam e que o acesso a pelo menos parte dos documentos preservados em seu arquivo foi facilitado pela edição *Iz Nasliêdia*, não faria sentido ignorar esses materiais ou descartá-los como pouco relevantes *a priori*.

Tentei ainda valorizar aproximações entre os documentos dos dois volumes da nova edição, ligando-os também aos escritos pessoais de Viértov e a outros materiais preservados em seu fundo no RGALI, ressaltando as transformações pelas quais passaram seus diferentes projetos e conceitos em função das circunstâncias em que o cineasta se encontrava. Espero ainda que, por meio da trajetória de Viértov entre 1938 e 1954, um

¹⁴ Destaco alguns desses trabalhos, já mencionados anteriormente ao longo dessa dissertação: o artigo de Aleksándr Deriábin sobre “Canção de Ninar”, (“‘Kolibiél’naia’ Dzigi Viértova: Zámisel – Voploschénie – Ekránnaia subdbá” [*Canção de ninar* de Dziga Viértov: Projeto – Realização – Destino nas telas’]. *Kinoviédtscheskie Zapíski*, N°51, 2001, p.30-65), sua introdução a *Iz Nasliêdia. Tom 1* (“Vvediênie v dramátúrguiu ego jízni” [‘Introdução à dramaturgia de sua vida’] in: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.12-28) e o livro de Jeremy Hicks sobre a obra de Viértov (*Dziga Vertov: Defining Documentary Film*. Londres: IB Tauris, 2007.)

pouco dos meandros do cinema soviético e de sua história nesse período tenha aparecido também. Afinal, o fato de Viértov não ter conseguido realizar filme algum durante os quase dois anos em que trabalhou para o estúdio de produções infanto-juvenis (entre 1939 e 1941) não elimina o interesse dessa sua experiência, seja pelos próprios roteiros desenvolvidos por ele, seja pelas propostas de “otimização da produção” que acompanharam *Um conto sobre um gigante*, seja pelo debate que este projeto suscitou no estúdio ou ainda pela mera presença de outra figura “lendária” – Liév Kulechóv – nessas conversas. O mesmo pode ser dito sobre os filmes e projetos realizados durante a Segunda Guerra Mundial: o próprio questionamento sobre o lugar “de escanteio” ocupado por Viértov aponta não apenas para as mudanças de foco da produção documentária como também para a entrada em cena de uma nova geração de realizadores que ocupariam um lugar central na década de 1940 e no início da década de 1950.

Quanto às dificuldades enfrentadas por Viértov em seu trabalho cotidiano no Estúdio Central de Filmes Documentários nos seus últimos dez anos de vida, é difícil não concordar com a tese do próprio cineasta de que este foi um “retorno amargo” ao início de sua atividade. Mas esse “retorno amargo” não diz respeito apenas a Viértov: se o trabalho na montagem de cinejornais parecia, em 1920, conter também a possibilidade de renovação da forma das atualidades e a promessa de revolução do cinema como um todo, o cotidiano de trabalho no periódico *Nôvosti Dniá* não poderia estar mais distante disso. Burocrático por princípio, visto como sem grande importância pela maioria de seus realizadores, o cinejornal mais uma vez confirmava que a experiência de *Kino-Pravda* (1922-1925) fora um ponto fora da curva. E ainda assim, descontente e cansado, é notável que Viértov tenha encontrado forças para se dedicar (e *querer* se dedicar) com afinco a esse “fim de carreira”, acreditando que as novas gerações talvez pudessem trazer alguma mudança na cena do documentário.

Como já foi dito, utilizei na Parte II desta dissertação uma série de materiais ainda inéditos. Nesse sentido, se os volumes *Dramaturguítcheskie Ópiti* e *Statí i vistupliênia* da edição *Iz Nasliêdia* já são um marco na bibliografia disponível, seria de imensa importância o surgimento de novos tomos com as correspondências de Viértov, com documentos que ilustram sua relação com os estúdios, com folhas de montagem (vimos, por exemplo, o quanto uma simples lista de diálogos de *É para você, front!* pode revelar sobre a estrutura original do filme), com seus poemas e com seus diários, reproduzidos sem as omissões da edição de 1966. É uma pena, porém, que esse trabalho esteja agora

parado. Só posso torcer para que este posfácio se torne obsoleto o quanto antes e que vejamos em breve novas edições de materiais inéditos.

No contexto brasileiro, recentemente vêm surgindo novas publicações em torno do cinema russo e soviético. Nos últimos anos, para além do volume *Vertov: o homem e sua câmera*¹⁵, apareceram trabalhos sobre Serguei Eisenstein¹⁶ e Aleksándr Sokúrov¹⁷, além de adições fundamentais à nossa bibliografia por meio de traduções feitas a partir dos textos originais em russo, como um volume de *Diários*¹⁸ de Andriêi Tarkóvski, o roteiro de seu filme *O Sacrifício* (*Offret*, 1986)¹⁹ e as *Notas para uma história geral do cinema*²⁰, de Eisenstein. Os cadernos *kinoruss* de pesquisa sobre a cinematografia russa e soviética, editados por Neide Jallageas e Erivoneide Barros e publicados eletronicamente (o volume mais recente até o momento, Nº6, teve também uma versão impressa)²¹, atestam que há uma série de pesquisas acadêmicas em curso, cobrindo diferentes frentes e realizadores.

Nesse cenário, falta ainda um volume de escritos de Dziga Viértov. A importância desses textos ultrapassa o simples interesse histórico: as ideias discutidas em seus artigos e as estratégias dramatúrgicas desenvolvidas em seus roteiros encontram ressonância ainda hoje na prática cinematográfica, não apenas documentária. Com a seleção de materiais traduzidos aqui, espero ter contribuído com um primeiro passo desse trabalho.

¹⁵ JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

¹⁶ OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹⁷ MACHADO, Alvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

¹⁸ TARKÓVSKI, Andrei. *Diários (1970-1986)*. São Paulo: É Realizações, 2012. Tradução de Alexey Lázarev.

¹⁹ _____. *O Sacrifício*. São Paulo: É Realizações, 2012. Tradução de Anastassia Bytsenko e Adriano Carvalho Araújo e Sousa.

²⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. Tradução do russo de Sonia Branco; tradução do francês de Lúcia Ramos Monteiro.

²¹ Todos os volumes podem ser acessados pelo site da editora *kinoruss*: kinoruss.com.br. Contribuí para o Nº5 com um artigo sobre meu filme *O Pracinha de Odessa* (2013), sobre o tradutor, escritor, ensaísta e professor Boris Schnaiderman: “Sobre *O Pracinha de Odessa*”. *kinoruss* n.5, 2014, p.229-240.

LUIS FELIPE GURGEL RIBEIRO LABAKI

Viértov no papel:
Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov
Vol. 2 (Partes III, IV e Apêndice)

São Paulo
2016

LUIS FELIPE GURGEL RIBEIRO LABAKI

Viértov no papel:
Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov
Vol. 2 (Partes III, IV e Apêndice)

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais*, Linha de Pesquisa *História, Teoria e Crítica*, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor

Labaki, Luis Felipe Gurgel Ribeiro

Viértov no papel: um estudo sobre os escritos de Dziga

Viértov / Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki. -- São Paulo: L. F. G. R.

Labaki, 2016.

2 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Eduardo Victorio Morettin

Bibliografia:

1. Dziga Viértov 2. História do cinema soviético 3. Cinema documentário 4. Tradução I. Morettin, Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Sumário

Volume 2

Parte III

Traduções de textos de Dziga Viértov

Traduções	303
Projeto de roteiro a ser filmado durante a viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”	306
Pronunciamento em um debate (na sala de cinema “Málaia Dmítrovka”).....	311
Projeto de regulamento da organização “Cine-Olho”	314
[“O fundamental do Cine-Olho” ou “O caminho mais correto para o Cine-Outubro”].....	317
Aos kinocs do Sul. Carta aos kinocs do Sul.....	321
[É ou não é possível?].....	329
Um conto sobre um gigante. Roteiro literário.....	335
Sobre meu amor pelo homem vivo.....	348
Sobre o estilo, o método e o título do filme. (Resposta a algumas perguntas).....	355
[Um minuto].....	359
[Pronunciamento sobre a trajetória artística].....	363
“Reunião aberta do partido”. Pronunciamento de Viértov em 15 de março de 1949.....	374
[O diretor e o material].....	377
Pronunciamento na conferência de cinegrafistas de periódicos, março de 1952.....	382

Originais:

Proékt stsenária, prednáznatchennogo k siômke vo vriêmia poiézdki agitpôezd <i>Soviétski Kavkáz</i>	388
Vistupliênie na dispute (v kinoteatre “Málaia Dmítrovka”).....	392
Proékt ustáva organizátsii “Kino-Glaz”	396
[“Osnovnôe Kino-Gláza” ili “Verniêchii pút k kino-oktiabriú”].....	400
Kinókam Iúga. Pismó kinókam Iúga.....	404
[Môjno ili nelziá?].....	408
Skázka o velikáne. Literatúrni stsenári.....	414
O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku.....	428
O stíle, priôme i nazvânii filma. (Otviét na niêkotorie voprôssi).....	432
[Odná minúta].....	434
[Vistupliênie o tvórtcheskom putí].....	439
“Otkrítoe Partínoe Sobránie”. Vistupliênie Viértova 15 marta 1949.....	449
[Regissiôr i material].....	451
Vistupliênie na konferiéntsii operátorov periódiki mart 1952	455

Parte IV

Cotejo entre as edições <i>Statí. Dnevnikí. Zámisli e Iz Nasliêdia</i> , volumes 1 e 2	460
--	-----

Apêndice:

Relação de entradas de diário inéditas em *Dziga Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte*
(org. Thomas Tode e Alexandra Gramatke) em relação à edição *Statí. Dnevnikí.*
Zámisli (org. Serguei Drobachenko)565

Referências.....568

Bibliografia.....571

Parte III:
Traduções de textos de Dziga Viértov

Traduções

Nesta terceira parte do trabalho, estão reunidas traduções integrais de alguns textos de Dziga Viértov. Ao fazer esta seleção, optei por me ater aos documentos de maior importância para as discussões feitas ao longo das partes I e II desta dissertação. Muitos deles já foram diversas vezes citados de maneira extensiva em páginas anteriores; alguns poucos foram mencionados apenas de maneira mais breve.

Os materiais aparecem aqui respeitando a ordem cronológica de sua escrita. Dos artigos comentados na Parte I da dissertação, foram incluídos o *Projeto de roteiro a ser filmado no trem de agitação “Soviétski Kavkáz”*, o “Pronunciamento em um debate [na sala de cinema Málaia Dmítrovka]”¹, o artigo “O Fundamental do Cine-Olho”, a “Carta aos kinocs do Sul” e o artigo “Sobre meu amor pelo homem vivo”. Como vimos anteriormente, todos esses são textos que sofreram intervenções consideráveis do editor da coletânea *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

O artigo “O Fundamental do Cine-Olho” é um caso à parte: incluo-o aqui por sua importância no debate a respeito da relação entre Viértov, o construtivista Aleksîi Gan e os artistas reunidos em torno da Frente Esquerda das Artes, a LEF. Como vimos, porém, a segunda parte do artigo não fora de fato “excluída” de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, mas estava simplesmente contida em um documento não selecionado por Drobachenko.

O roteiro em questão, o “Pronunciamento em um debate...” e a “Carta aos kinocs do Sul” tiveram passagens de importância fundamental suprimidas, além de trechos reescritos. Muitos momentos em que Viértov utiliza uma linguagem mais agressiva ou que dirige críticas concretas a seus contemporâneos também foram excluídos. O mesmo ocorre em “Sobre meu amor pelo homem vivo”, ainda que, neste caso, as alterações não devam ser atribuídas a Serguei Drobachenko, mas à redação da revista *Iskússtvo Kinó*, onde o texto foi publicado pela primeira vez já com as alterações que encontramos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Incluí ainda um outro texto que se relaciona a questões discutidas na primeira parte deste trabalho: o “Projeto de regulamento da organização ‘Cine-Olho’”. Este documento,

¹ Destaco ainda que o “Pronunciamento em um debate [na sala de cinema Málaia Dmítrovka]” já havia sido traduzido por mim anteriormente e incluído na coletânea *A Verdade de Cada Um* (org. Amir Labaki. São Paulo: CosacNaify, 2014, p.36-41. A versão incluída aqui contém algumas pequenas modificações.

datado de 1924, está preservado na Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, em Viena, e, segundo informação da instituição, não existe em cópia no fundo do cineasta no RGALI, em Moscou. Até onde pude identificar, trata-se de um texto inédito até o momento. Incluo-o aqui não apenas como resultado da pesquisa que realizei no acervo do Österreichische Filmmuseum, mas também por ser um documento bastante rico em informações sobre a atividade prática de Viértov, com a sistematização de como deveria funcionar sua rede de correspondentes. Ao lado da versão integral da “Carta aos kinocs do sul”, este projeto de regulamento joga um pouco de luz sobre este lado ainda relativamente pouco explorado da atividade de Viértov: seu trabalho de formação de novos realizadores por meio da organização de grupos locais dedicados às práticas do Cine-Olho.

Os demais textos aqui traduzidos não haviam sido publicados em *Statí. Dnevníkí. Zámisli*. Dos documentos discutidos na Parte II deste trabalho, estão aqui reproduzidos na íntegra: o artigo “É ou não é possível?”, de 1938, em que Viértov pondera sobre as dificuldades ainda enfrentadas pelo cinema documentário para garantir seu espaço na indústria; o roteiro literário de *Um conto sobre um gigante*, escrito por Elena Segal-Marchák, Iliá Marchák e Dziga Viértov; o “Pronunciamento sobre a trajetória artística” que Viértov fez na Casa do Cinema em 1946; o texto autobiográfico “Um minuto” que, como vimos, lida com temas similares ao do pronunciamento, mas em uma chave consideravelmente mais melancólica; o documento “Reunião aberta do partido – Pronunciamento de Dziga Viértov em 15 de março de 1949”, que traz a fala do cineasta na reunião dedicada à luta contra o “cosmopolitismo” no Estúdio Central de Filmes Documentários, e dois textos preparados por Viértov com base em seu trabalho no cinejornal *Nôvosti Dniá*: “[O diretor e o material]” e aquela que provavelmente foi sua última fala pública, o “Pronunciamento na conferência de cinegrafistas de periódicos, março de 1952”.

Além desses materiais publicados nos volumes *Iz Nasliêdia*, incluí também o artigo inédito “Sobre o estilo, o método e o título do filme”, escrito por Viértov em 1943 a respeito de seu filme *É para você, front!*. Localizei este documento no fundo do cineasta no RGALI (f.2091), na unidade de preservação 437 do segundo *ópis*, que reúne documentos variados de seu trabalho no filme, como cartas a cinegrafistas, calendários de produção e uma lista com as últimas alterações realizadas na montagem da obra.

Informações precisas sobre as fontes utilizadas são apresentadas em notas logo no início dos textos. No caso dos materiais traduzidos a partir da edição *Iz Nasliêdia*, traduzi

também as notas da edição. Para que a tradução possa ser avaliada, estão reproduzidos aqui também os originais.

Ressalto ainda que a Parte IV, que apresenta um cotejo entre as edições *Statí. Dnevnikí. Zámisli e Iz Nasliêdia*, contém com todos os fragmentos suprimidos dos artigos incluídos na primeira edição identificados e traduzidos.

PROJETO DE ROTEIRO
A SER FILMADO DURANTE A VIAGEM DO
TREM DE AGITAÇÃO “SOVIÉTSKI KAVKÁZ”¹

1.

O jovem diretor Borís Ogariôv, trabalhando em Moscou, nada sabe a respeito do destino de seus familiares – pai, mãe e irmão – vistos por ele apenas antes da revolução em sua cidade natal de Grôzni.

Ogariôv acompanha atentamente os informes dos jornais a respeito do avanço do Exército Vermelho em direção ao Cáucaso.

Debruçado sobre um mapa, ele compartilha seus sofrimentos com uma garota, sua conhecida: Nádia² Morôzova, que trabalha como vendedora em um trem de agitação do VTsIK³.

O Exército Vermelho ataca: trens blindados, cavalaria, infantaria.

Nas cidades evacuadas, pânico entre os brancos⁴. Os soldados não se subordinam aos oficiais. Roubos, violência, fuzilamentos. As prisões estão superlotadas. Rega-bofes.

Trabalho de uma organização clandestina de comunistas [de Grôzni, que se encontra na retaguarda dos brancos]. Publicação de folhetos clandestinos. Agitadores. Um dos trabalhadores mais corajosos é “Mícha Vermelho”⁵. Contato com a organização dos verdes⁶, que se escondem nas montanhas.

Uma vereda nas montanhas. “Mícha Vermelho” dirige-se às negociações com os verdes. Trabalho do estado-maior dos verdes. Mícha propõe aos verdes que eles se unam para uma luta conjunta contra os brancos. O estado-maior dos verdes discute a proposta.

Com a aproximação dos vermelhos, os comunistas clandestinos se encorajam. Discursos encabeçados por “Mícha Vermelho”. Os operários punem violentamente um dono de fábrica insolente. Mícha e outros são presos, acusados de serem instigadores.

Prisão. Assédios. Os espancados e os contaminados pelo tifo ficam espalhados pelo mesmo espaço. Mícha no interrogatório. Os guardas brancos se dirigem a ele com brutalidade.

Moscou. Morôzova mostra a Borís Ogariôv o trem no qual trabalha. Percorrem os vagões. Familiarização geral com o trem. Na estação, Borís compra um jornal. Ao tirar o dinheiro da carteira, acidentalmente esbarra em uma fotografia. Ele a mostra para Morôzova: “Você conhece meu irmão?” Na fotografia, vê-se o rosto enérgico, inclinado para frente, de “Mícha Vermelho”.

¹ Nota do Tradutor [N.T.]: Título original: “Proékt stsenária, prednáznachennogo k siômke vo vriêmia poiézdki agitpôezd *Soviétski Kavkáz*”. Fonte utilizada: *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítscheskie Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.44-47. Roteiro datado de 20 de maio de 1920.

² N.T.: Apelido de Nadiêjda.

³ N.T.: VTsIK: Vsierossíski Tsentrálnei Ispolnítelni Komitét [Comitê Executivo Central de Toda a Rússia].

⁴ N.T.: Refere-se aos partidários do Exército Branco.

⁵ N.T.: No original, “Krásni Mícha”. Mícha é apelido de Mikhail.

⁶ N.T.: Referência a integrantes do Exército Verde.

O estado-maior dos verdes é informado sobre a prisão de Mícha. Prisão. Suborno dos carcereiros. Fuga. Mícha se esconde entre os verdes.

Ataque incessante dos Exército Vermelho. Inquietação no acampamento dos guardas brancos. Rega-bofes dos oficiais e donos de fábricas. Orgias. Mascarada. Bebedeira. Cocaína. Ópio.

Os soldados vermelhos se aproximam de Grôzni. Mícha prepara uma manifestação definitiva dos operários.

Reunião dos comunistas clandestinos no apartamento de Mícha. O pai e a mãe de Mícha. Espiões.

Delação em troca de uma recompensa.

Segunda prisão de Mícha e da maior parte dos comunistas.

Sentença de morte. Fuzilamento às pressas antes da retirada. Dão coronhadas nas cabeças, matam com punhaladas. Um oficial leva Mícha para um canto, atira em sua cabeça com um revólver. Mícha cai na terra com um pequeno grito. Finge-se de morto: a bala apenas acertou sua têmpora de raspão.

À noite, ele abre caminho sorrateiramente por entre os cadáveres. Durante toda a noite vai na direção de onde se escutam os tiros de canhão, onde os vermelhos atacam impetuosamente.

Mícha explica ao estado-maior dos vermelhos como chegar até a cidade. Entra em contato com os verdes. Ataque conjunto à cidade.

2.

Borís Ogariôv lê o informe de um jornal sobre a tomada de Grôzni. Fica pensativo. Morôzova vem até ele com uma novidade: “Nosso trem está indo para o Cáucaso”.

Borís, bem familiarizado com o cinematógrafo, ingressa na equipe do trem como chefe da seção de cinema.

Preparação do trem para a partida. Dia da partida.

O trem segue viagem. Ogariôv trabalhando. Nádia Morôzova trabalhando. Relação atenciosa de Nádia com Borís. Trabalho nas paradas. Nem mesmo pensam sobre o trabalho, tal o prazer de se cansar durante o dia e adormecer à noite.

Na cidade de N., o trabalho de agitação do trem já terminou. Por conta de um problema nos trilhos, o trem precisa ficar retido por mais um dia. A estação de N. se encontra em terrível condição sanitária: o pátio da estação, a praça adjunta e a estrada estão cobertos de sujeira e esterco. Na reunião de funcionários do trem, Ogariôv propõe utilizar o dia livre para a eliminação dos focos de contaminação. Morôzova o apóia. Os funcionários se armam com pás e vassouras, trabalham alegre e intensamente. Nádia, como Borís, trabalha incansavelmente, sem se afastar dele, talvez estimulada pelo amor.

Ao cair da noite, a estação está limpa (a cena pode ser substituída por uma ação de carregar madeira ou carvão).

Retornando ao trem, Nádia e Borís apertam as mãos com força. Sua amizade cresce a cada dia.

3.

Trabalho intenso nos campos de extração de petróleo em Grôzni (mostrar a rapidez do trabalho, as pessoas que trabalham com uma profunda crença na utilidade e necessidade de seu trabalho). Extração de petróleo. Conserto dos oleodutos. Carregamento do petróleo. Trens de carga.

Um exemplo de abnegação e de trabalho incansável é dado pelo comissário Mikhail Ogariôv, ou “ressuscitado”, como os operários o chamam. Pálido e sempre sério, ele trabalha o dia inteiro sem descanso, está ora aqui, ora ali, sempre ajudando com um conselho ou com seu próprio exemplo. Correm diferentes lendas sobre ele. Dizem que ele tem seis balas no corpo, mas uma coisa é sabida com certeza: seu pai e sua mãe foram brutalmente assassinados pelos brancos pouco antes da retirada. Há testemunhas do terrível assassinato (um operário, sem interromper o trabalho, conta para seus vizinhos; cadáveres desfigurados sentados à mesa).

Nos campos, são colados cartazes anunciando a chegada de um trem de agitação vindo do centro. Receber o trem? O comissário “ressuscitado” propõe que se receba o “Soviétski Kavkáz” com cada um em seu posto, trabalhando intensamente. Sua proposta é aceita com entusiasmo pelos trabalhadores.

Chegada dos agitadores do trem. O chefe da seção de cinema, Borís Ogariôv, com um cinegrafista. Filmagem do trabalho nos campos. Mikhail Ogariôv fornece esclarecimentos aos funcionários chegados do centro. Encontro dos irmãos. “Como você envelheceu! Onde estão o pai e a mãe?” Silêncio pesaroso. Mícha tira do bolso interno uma revista de pequeno tamanho e, sem olhar para ela, entrega-a ao irmão. Lá, na primeira página, na lista de vítimas dos guardas brancos: “Konstantín Ogariôv e sua esposa Maria Aleksándrovna foram brutalmente assassinados no dia.... de abril”. Imagem: o assassinato dos velhos Ogariôv.

Comício na fábrica. Discursos dos agitadores do trem.

Os irmãos e Nádia Morôzova sentam-se separadamente em destroços de ferro. Borís diz ao irmão: “Na presença de Nadiêjda Nikoláievna pode-se falar tudo. Ela se afligiu e se preocupou a meu lado”. Mikhail conta. Nádia, como que hipnotizada, olha para ele.

Continuação do comício. Orador. Grupos distintos de ouvintes.

“Milagrosamente salvo, eu avancei sorrateiramente à noite até os vermelhos, - conta Mícha, - entrei em acordo com os verdes”.

Nádia visualiza a cena.

Soldados vermelhos, com os verdes em seu flanco direito, entraram em Grôzni. “Mícha Vermelho” recebeu o título de comissário dos campos de petróleo.

“Trabalhando incessantemente até não poder mais, eu me esforço para esquecer todos os sofrimentos”.

Nádia hipnotizada, inclinada na direção de Mikhail. Borís [sentado], cabisbaixo.

Comício. Visão geral. Tribuna vazia. Gritos: “Comissário ressuscitado, ressuscitado!”

Um operário se aproxima dos irmãos, depois vêm mais alguns outros. “Camarada comissário, clamam pelo senhor”.

Muitas mãos abanando. Cabeças, cabeças... “Ressuscitado... Ressuscitado...”

Tribuna. “Mícha Vermelho” sobe pela escada. Atrás dele vai Nádía, vidrada, precipitando-se em sua direção. Borís [parado], cabisbaixo.

Muita iluminação. Muitas mãos e rostos tensos.

“Ressuscitado” de gola aberta e braço erguido.

“Nós vamos nos vingar do velho mundo, em nome de nossas irmãs, irmãos e pais assassinados, através do trabalho destemido e alegre em nosso próprio proveito”.

1. Trabalhadores dos campos de petróleo em seus postos de trabalho.
2. Conserto dos oleodutos.
3. Conserto de uma ponte da estrada de ferro.
4. Conserto da estrada de ferro.

“Cada *pud*⁷ de petróleo extraído para nós mesmos é um golpe a mais na cara do inimigo”.

1. Cisternas com petróleo se sucedem em uma cadeia sem fim.
2. Barcaças com tanques de petróleo.
3. Em plano próximo: trabalho de um motor de combustão interna movido a gasolina. Um camponês lubrifica o eixo de uma roda com óleo. Ferroviários responsáveis pela lubrificação dos trilhos. Trens movidos a gasolina. Automóveis. Aeroplanos.

Continuação do comício. Muita luz. Muitas mãos e rostos alegres. Figuras destacadas. “Ressuscitado” falando. Borís pensativo. Nádía exultante, precipitando-se em direção à luz.

“Com um milhão de mãos erguendo martelos de trabalho, nós seguramente forjaremos nossa felicidade terrena”.

1. Operário batendo com um martelo.
2. Camponês trabalhando com um arado.
3. Pedreiro.
4. Maquinista na locomotiva.
5. Mineiro trabalhando.
6. Aviador no aeroplano e outros operários em seus postos de trabalho.

APOTEOSE: POESIA DO TRABALHO E DO MOVIMENTO

Em plano próximo:

1. Martelo batendo cuidadosamente em uma peça de ferro incandescente.
2. Broca elétrica.
3. Movimento intenso de vagonetes com carvão suspensos em uma polia.
4. Serras em uma madeireira, cortando furiosamente toras escuras e úmidas.
5. Rodas de um trem girando.

⁷ N.T.: Antiga medida de peso russa equivalente a aproximadamente 16,38 kg.

6. Movimento do eixo de uma locomotiva.
7. Locomotiva (correndo em direção à câmera).
8. Trilhos correndo.
- 8a. Tratores, arados mecânicos, semeadeiras, segadeiras, debulhadoras a vapor, grades de disco.
9. Movimento impetuoso de automóveis, motocicletas, bondes no centro de uma cidade grande.

Quadro: Chaminés de fábricas e usinas soltando fumaça até perder de vista. Sob intensa iluminação, avançam ao longo da tela, com martelos e pás, por entre fábricas e usinas, enfileirados e a passo firme e decidido, o “ressuscitado”, Nádia, Borís e os poderosos operários, como que feitos de aço.

PRONUNCIAMENTO EM UM DEBATE [NA SALA DE CINEMA “MÁLAIA DMÍTROVKA”]¹

Nós afirmamos,

Apesar do período comparativamente prolongado de existência do conceito de “cinematografia”;

Apesar do grande número de dramas psicológicos, pseudocotidianos, pseudo-históricos e policiais lançados,

Apesar das incontáveis salas de cinema que foram abertas, que a cinematografia em sua forma verdadeira não existe, que suas tarefas básicas não foram compreendidas e que não existe, não foi feito e nem exibido nas telas um único Cine-objeto.

Nós ousamos afirmar isso depois de um prolongado e sério estudo dos filmes que chegam até nós vindos do Ocidente e da América.

Nós ousamos afirmar isso com base nas informações de que dispomos sobre os trabalhos e pesquisas no nosso país e no exterior.

QUAL É O PROBLEMA

O problema é que a cinematografia esteve e está no caminho errado, o que foi feito e o que se faz pela centésima vez nos dias de hoje, eu repito, é 100% errôneo e diretamente oposto àquilo que deveria ter sido feito.

O problema é que a cinematografia do passado e dos dias de hoje é apenas um assunto comercial, o caminho de desenvolvimento da cinematografia foi ditado unicamente com vistas aos lucros, e não há nada de surpreendente no fato de o amplo comércio de filmes, ilustrações de romances e romanças, de séries pinkertonianas,² ter cegado os olhos dos produtores e os engolido.

Cada filme, cada um deles, é apenas um esqueleto literário recoberto por uma cine-pele.

Na melhor das hipóteses, sob a pele (como nos filmes de ação estrangeiros) crescem cine-gordura e cine-carne, mas nós nunca vemos cine-esqueletos porque – que ninguém considere isso uma ofensa pessoal – cada um de nossos filmes é somente carne convencional sem ossos empalada em uma estaca de madeira, em uma pena de ganso do literato. Em resumo:

NÃO HÁ CINE-OBJETOS.

Há o concubinato de cine-ilustrações com o teatro, a literatura, com a música, com quem e com o que se quiser, por quanto tempo e quando se quiser.

Eu gostaria que os senhores me compreendessem corretamente. Nós não protestamos contra a sabotagem da cinematografia por meio da literatura, do teatro, nós saudaríamos de coração aberto a utilização do cinema no auxílio a todas as áreas do conhecimento humano, porém definimos essas potencialidades do cinema como funções secundárias, ilustrativas. Mas não esquecemos quem somos nem por um minuto e lembramos que uma cadeira é feita de madeira, e não do verniz que a cobre.

Temos plena consciência de que uma bota é feita de couro, e não da graxa que a faz brilhar.

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “Vistupliênie na dispute [v kinoteátre ‘Málaia Dmítrovka]”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.44-47. O debate em questão aconteceu em 26 de setembro de 1923.

² N.T.: Nat Pinkerton era um personagem americano de histórias policiais, bastante popular também na Rússia, inclusive no período pós-revolucionário.

Isto que é horrível, é nisto que consiste a falha incorrigível: os senhores até hoje consideraram ser sua tarefa (e continuam fazendo isso) limpar com graxa cinematográfica as botinas literárias (no caso dos filmes de ação, os sapatos franceses de salto alto) dos outros.

Há pouco tempo, parece que em uma exibição do décimo sétimo *Kino-Pravda*, certo cineasta – espero que ele se encontre aqui – , declarou: “Isto é um disparate. São sapateiros, e não cineastas”. Em resposta, o bom espectador cinematográfico da república, o construtivista³ Aleksiêi Gan, então presente, observou com razão: “NOS DÊ MAIS SAPATEIROS COMO ESTES E TUDO FICARÁ BEM”.

Eu, em nome do autor da 17ª *Kino-Pravda*, tenho a declarar que ele se sente muito lisonjeado por seu incondicional reconhecimento como

O PRIMEIRO SAPATEIRO DA CINEMATOGRAFIA RUSSA.

Isso é melhor que “artista da cinematografia russa”,

Isso é melhor que “diretor de filmes de ficção”.

Para o diabo com a graxa. Para o diabo com as botas feitas de brilho. Que sejam feitas botas de couro! Alinhem-se com os primeiros Cine-sapateiros russos – os Kinocs.

Nós, sapateiros da cinematografia, falamos aos senhores, engraxates. Nós não reconhecemos nenhuma senioridade sua na produção de Cine-objetos. E se é possível apontar a senioridade como uma espécie de vantagem, ela caberia inteiramente a nós, por direito.

O pouco que nós realizamos na prática já é mais do que os muitos anos de NADA dos senhores.

Nós fomos os primeiros a fazer CINE-OBJETOS com as próprias mãos, mesmo que rudes, desajeitados, sem brilho, talvez com algumas falhas, mas de todo modo necessários, indispensáveis, apontados em direção à vida e exigidos pela vida.

Nós definimos um CINE-OBJETO com as seguintes palavras: O “VER” DA MONTAGEM.

Um CINE-OBJETO é um estudo de visão perfeita finalizado, detalhado e aprofundado por todos os dispositivos óticos existentes e, principalmente, pela câmera cinematográfica, que experimenta no espaço e no tempo.

O CAMPO DE VISÃO: A VIDA.

O material para a construção da montagem: a vida.

O cenário: a vida (cidades, povoados e vilarejos).

Os atores: a vida (todas as pessoas e coisas animadas e inanimadas).

O roteiro literário, nós não queremos nem ouvir sobre essa porcaria; o diretor, nós estamos acostumados a ouvir esse substantivo sendo empregado para emendar um roteiro impossível de emendar e para agradar celebridades caprichosas:

“ME SEGUREM, NÃO RESPONDO POR MIM MESMO”.

Mas, se não houver ninguém para agradar ou nada a emendar, é evidente que o diretor não terá o que fazer.

“Nem é preciso dizer que os artistas não têm o que fazer aqui; se não querem ir para a vida, que partam para o teatro, para a pantomima, que por fim ajudem a fazer esses manuais literários de dramas cinematográficos.”

E como eu gostaria de refrescar o batido slogan sobre a religião do campanário de Elias, refazendo-o:

“O DRAMA CINEMATOGRAFICO É O ÓPIO DO POVO”.

³ Nota da edição original (N.E.): Na segunda versão datilografada [deste pronunciamento], l.5, as palavras “da república, o construtivista” estão densamente riscadas com um lápis vermelho.

Cito com frequência algumas linhas – nas quais escarraram nossos escrevinhadores do cinema – do artigo “Nosso ponto de vista”, incluído com ressalvas no número 157 do jornal *Pravda*:

“O QUE É NECESSÁRIO”?⁴

Nikolai LIÊBEDEV, em um artigo sobre os kinocs⁵, arranca os próprios cabelos e exclama com tristeza: “FORA COM A ARTE, NADA ALÉM DE ATUALIDADES CINEMATOGRAFICAS”.

Aqui, sob a aparência de sinceridade, há um recurso literário. Nikolai LIÊBEDEV não é bobo, mas finge ser.

Nós, é claro, não proibimos e não podemos proibir que artistas pintem seus quadros, que compositores componham para piano e que poetas componham para as damas..... deixemos que eles se divirtam.

Mas isso são brinquedos, ainda que realizados com talento, e não o principal.

Enquanto estiverem aplicadas à vida, forem necessárias à vida, suas manifestações visíveis serão fixadas pelo Cine-Olho em sua corrida visual à velocidade da luz, e a música – entre outras coisas que ouvimos – será incluída sob a bandeira de “Rádio-Ouvido” em um estudo-escuto de montagem.

Uma das principais acusações dirigidas a nós, os kinocs, é a de que somos incompreensíveis para as massas.

Até mesmo se aceitarmos que alguns de nossos trabalhos são de difícil compreensão, isso quer dizer que não deveríamos realizar nenhum trabalho sério, não fazer nenhuma pesquisa?

Se as massas precisam de panfletos de agitação fáceis, isso quer dizer que os artigos sérios de ENGELS, LÊNIN e TRÓTSKI⁶ não são necessários? Pode ser que surja hoje entre os senhores o LÊNIN da cinematografia russa, e os senhores não o deixariam trabalhar, porque os resultados da sua produção pareceriam à primeira vista inovadores e incompreensíveis.

Mas a situação do nosso trabalho não é nem mesmo essa. Nós, eu afirmo, não realizamos nem um único trabalho mais incompreensível para as massas do que qualquer drama cinematográfico. Pelo contrário, ao estabelecermos ligações visuais entre os planos, nós enfraquecemos consideravelmente a importância dos intertítulos e ligações literárias, e dessa forma aproximamos nosso trabalho dos semianalfabetos e dos completamente analfabetos, o que é especialmente importante no atual momento.

E assim, como que zombando das babás literárias dos operários e camponeses, estes últimos se mostraram mais espertos do que suas babás não requeridas.

Os senhores me perguntam por que o crítico – a babá do operário, do camponês – compreende menos do que o próprio operário ou camponês.

⁴ N.E.: Na segunda versão datilografada, l.5, depois disto está escrito em letras grandes, em lápis vermelho: *LACUNA* [‘Própusk’]. No manuscrito não há lacuna alguma, e o texto segue adiante (ver o Apêndice). N.T.: No referido apêndice, o trecho citado após “O que é necessário?” é o seguinte:

“Ao invés de música, pintura, teatro, cinematografia e demais declarações castradas, em primeiro lugar:

1. Rádio-Ouvido – o “ouço!” da montagem

2. Cine-Olho – o “veja!” da montagem

Ao invés de imitações da vida, a montagem da própria vida!

1. Rádio-atualidades: organização de observações do ouvido mecânico

2. Cine-atualidades: organização de observações do olho mecânico” (*Iz Nasliédia. Tom 2, p.396*)

⁵ N.E.: Tem-se em mente a reação do crítico ao recente artigo de Viértov “Nosso ponto de vista” [‘Nácha tótkha zriênia’], publicado no *Pravda* em 24 de julho de 1923 (nessa mesma edição, foram incluídas as reações de V. Chentiápin e B. Gúsman).

⁶ N.E.: O sobrenome de Trótski foi densamente riscado por alguém em ambas as versões datilografadas; foi possível recuperá-lo a partir da segunda.

Esse aparente absurdo se explica de maneira bastante simples. O operário ou camponês, especialmente aqueles analfabetos, sem se apoiar nem por um segundo nos intertítulos, os quais eles não leem, recebem aquilo que mostramos na tela como se fosse a vida visível, como uma cidade desconhecida, e caem sob a influência da ligação visual de um plano com o outro e compreendem tudo correta e rudemente, correta e desajeitadamente, apenas na essência, mas correta e profundamente.

Para o crítico-babá ou outro sugador de romances e novelas com educação formal etc., é claro, é difícil renunciar ao maldito hábito de ler um filme por seus intertítulos, e não vê-lo com os olhos.

E são esses mesmos críticos de aparência inteligente que aconselham:

1) Destruir a ligação visual entre os planos (que é, definitivamente, uma “cine-esperteza dos intelectuais”);

2) Fortalecer os intertítulos explicativos, ou seja, tornar o filme compreensível. E para quem é que o tornaremos compreensível? Para os operários analfabetos ou para os críticos desmiolados?

Eu declaro em nome do Conselho dos Três⁷ e, através dele, em nome de todas as espécies de kinocs existentes na natureza:

Nós nos recusamos a alimentar os operários e camponeses com uma papinha mastigada.

Pessoas padronizadas, com seus cérebros padronizados, sugerem que sejamos colocados em um hospício⁸, e aqueles mais mansos se limitam a nos rotular de “Intelectuais”.

POIS BEM. Nós vamos ficar no hospício.

E OS SOLÍCITOS CRÍTICOS-BABÁS vão refinar a papinha para os operários com seus próprios sucos gástricos.

E que tipo de comida vai ser entregue aos operários e camponeses? Esterco líquido.

Cedo ou tarde, os operários entenderão isso e fustigarão suas babás estúpidas.

Aqui estão presentes dois pontos de vista extremos.

Um é o dos kinocs, que perseguem a organização da vida visível com a ajuda da câmera cinematográfica: “CINE-OLHO, A MONTAGEM DA PRÓPRIA VIDA”.

O outro é o ponto de vista dos restantes, orientados em direção ao drama ficcional de agitação com emoções e aventuras.

Todo o capital governamental e privado, todos os meios técnicos e materiais estão equivocadamente despejados hoje sobre o segundo, no lado da balança das agitações ficcionais.

E mesmo assim, com as mãos abanando, nós nos agarramos ao trabalho e esperamos confiantemente nossa vez de nos apoderar da produção e vencer!

⁷ N.T.: O “Conselho dos Três” do grupo dos kinocs era formado por Dziga Viértov, seu irmão e fotógrafo Mikhail Kaufman e Elizaviêta Svílova, montadora e esposa de Viértov.

⁸ Em sua crítica, Liêbedev propunha internar os kinocs “na *dátcha* Kanátchikova” [famoso hospício de Moscou]. Viértov com frequência mencionava essas palavras de Liêbedev.

PROJETO DE REGULAMENTO DA ORGANIZAÇÃO “CINE-OLHO”¹

---oooOooo---

I. ADMISSÃO E EXCLUSÃO DE MEMBROS DA ORGANIZAÇÃO.

I. Admissão de membros na organização.

a) Ao admitir membros em sua organização, “Cine-Olho” tem por objetivo atrair para suas fileiras membros do RKP(b), RLKSM², jovens pioneiros e a juventude operária-camponesa sem partido.

b) É considerado membro da organização “Cine-Olho” qualquer um que aceite o programa e o regulamento da organização, que se submeta a todas as resoluções da organização, que pague as taxas de associados e que participe ativamente dos trabalhos.

2. Regime de admissão de membros e de candidatos à organização.

a) Pode ser membro da organização qualquer um que lute ativamente para supplantar a cinematografia burguesa e ficcional, de acordo com o programa de “Cine-Olho”.

b) Pode ser candidato à organização qualquer um que compartilhe do programa e do regulamento da organização e que tenha vontade de participar dos seus trabalhos.

Nota: O candidato se submete a todas as resoluções da organização, compartilha de todas as obrigações de um membro e possui voz deliberativa nas reuniões.

2. Os requerimentos apresentados e formulários preenchidos são analisados pelo círculo local de “Cine-Olho” e aprovados pelo Conselho do “Cine-Olho”.

3. Mudanças de domicílio de membros da organização devem ser informadas ao Conselho do “Cine-Olho” (membros de círculos informam por meio de seu diretor; membros individuais informam diretamente).

3. Regime de exclusão de membros e candidatos da organização.

a) A exclusão de membros pode decorrer do descumprimento do programa, do regulamento e do regime disciplinar da organização.

b) A exclusão se faz por meio de uma determinação de uma Reunião Geral dos membros do Círculo e é ratificada pelo Conselho do “Cine-Olho”.

Nota: 1. Pode-se apelar da exclusão ao Conselho do “Cine-Olho”.

2. Membros da organização que, sem apresentar justificativas dignas, não participem dos trabalhos e que não paguem as taxas de associados por três meses são excluídos automaticamente da organização.

II. OBJETIVOS E OBRIGAÇÕES DA ORGANIZAÇÃO

1. Cada kinoc deve conhecer bem o programa e o regulamento, compreender os objetivos postos pela organização na luta contra a cinematografia burguesa, cumprir as instruções e submeter-se à disciplina da organização.

¹ Nota do Tradutor: Título original: “Proékt Ustáva Organizátsii ‘Kino-Glaz’”. Fonte utilizada: documento preservado na Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, consultado por mim na instituição em março de 2016. Até onde me foi possível pesquisar, trata-se de um documento ainda inédito. Segundo informação da instituição, este texto não existe no arquivo de Viértov no RGALI. Ele pode ser acessado, em baixa resolução, por aqui: <http://goo.gl/NxvhOu> (Último acesso: 11/08/16). Texto datado de 1924. Reproduzo a diagramação original do documento, incluindo aqui os símbolos gráficos usados por Viértov logo abaixo do título e a datação logo acima.

² RKP(b): *Rossískaia Kommunistícheskaia Pártia (bolchevikí)*, o *Partido Comunista Russo (bolcheviques)*. RLKSM: *Rossíski Liéninski Kommunistícheski Soiuz Molodiôji*, a *União Russa Leninista Comunista da Juventude*.

2. Cada kinoc participa ativamente de todo o trabalho e da luta de toda a organização, atende pontualmente às reuniões, busca obter o máximo de conhecimentos necessários à realização do programa de “Cine-Olho”, explica os objetivos dos kinocs aos demais, de modo a atraí-los para a organização.

3. Cada kinoc deve lembrar que é um criador do novo cinema proletário que segue a par e passo com a revolução proletária mundial.

III. SOBRE A ESTRUTURA DA ORGANIZAÇÃO “CINE-OLHO”

1. A organização “Cine-Olho” se estrutura da seguinte forma:

a) O órgão diretor da organização é a reunião Geral ou de delegados dos kinocs.

b) Na reunião de delegados dos representantes de todos os círculos de Cine-Olho, é eleito o órgão executivo “CONSELHO DO C-O”, que comanda todos os trabalhos em curso. Em sua atuação, o Conselho do Cine-Olho se baseia em todos os órgãos estatais que trabalham na esfera das atualidades cinematográficas.

O Conselho do Cine-Olho é formado por (5) pessoas.

c) Não menos de uma vez por mês, o Conselho do Cine-Olho convoca uma reunião dos comandantes dos círculos de Cine-Olho para a solução das questões presentes. Caso seja indispensável, podem ser escolhidas comissões de auditoria e outras.

d) Os comandantes dos círculos são nomeados pelo Conselho do Cine-Olho dentre os membros mais experientes e preparados da organização.

e) Para além das reuniões mensais, os comandantes dos círculos podem realizar reuniões para discutir questões extraordinárias tanto por iniciativa do Conselho do Cine-Olho quanto pelo desejo de $\frac{1}{2}$ dos comandantes.

f) A reunião de delegados se reúne não menos de duas vezes ao ano, sendo que a norma de representação é determinada pela reunião dos comandantes dos círculos.

IV. SOBRE OS CÍRCULOS

A base da organização “Cine-Olho” é o círculo de “Cine-Olho”. A organização destes ocorre, preferencialmente, mediante células da juventude comunista ou do partido e destacamentos de jovens pioneiros, atraindo para eles amplas massas de pessoas sem partido. Um círculo se organiza da seguinte forma:

a) Um grupo de simpatizantes da organização “Cine-Olho” que deseje trabalhar nela entrega um requerimento de organização de um círculo de kinocs ao Conselho do “Cine-Olho”.

b) Se no local só houver um kinoc, este organiza em torno de si um grupo de pessoas que desejem trabalhar na organização e informa ao conselho do Cine-Olho para que seja efetuado o registro, por resolução da reunião geral dos grupos.

c) Ao receber um requerimento, o Conselho do Cine-Olho envia um instrutor ao local para esclarecer o programa do Cine-Olho e descobrir como é a situação no local.

Recebidas as informações, o círculo é ratificado ou não pelo Conselho do Cine-Olho. No caso de ratificação do círculo, o Conselho do Cine-Olho destaca um dos membros do círculo para seu comando ou associa a ele o comandante da organização mais próxima.

NOTA: Para que sejam dadas instruções e fornecidas informações ao círculo, membros do Conselho do “Cine-Olho” ou um instrutor enviado pelo conselho viajam até o local. Os círculos trabalham seguindo as ordens e o plano elaborado pelo Conselho do “Cine-Olho”. Os comandantes dos círculos estão em constante contato com o Conselho do “Cine-Olho” e, no trabalho do círculo, prestam contas a ele.

[“O FUNDAMENTAL DO CINE-OLHO”, OU “O CAMINHO CORRETO PARA O CINE-OUTUBRO”]¹

Eu fui autorizado pela Célula Goskinó dos *kinocs*, ou seja, pelos trabalhadores de *Kino-Pravda* e *Cine-Olho*, e também por aqueles representantes de grupos de “Cine-Olho” que estiveram presentes aqui ontem, a informar à presente assembleia o seguinte:

O movimento “Cine-Olho”, que nós, trabalhadores das atualidades cinematográficas – os *kinocs* – encabeçamos, é um movimento de ordem internacional, e seu desenvolvimento segue a par e passo com a revolução proletária mundial.

Nossa tarefa fundamental e programática é auxiliar cada oprimido individualmente e o proletariado como um todo em seu anseio de compreender os eventos da vida que o cercam, permitir ao operário, com base em fatos, introduzidos em sua consciência, da vida de seus irmãos oprimidos, próximos e distantes, em diferentes cantos do globo terrestre, a chegar ele mesmo às conclusões necessárias.

A escolha de fatos fixados e a organização habilidosa destes fatos irão sugerir ao operário ou camponês a decisão a ser tomada.

No campo da visão: os fatos, trazidos por *kinocs*-observadores ou cine-correspondentes (peço que não confundam com críticos-correspondentes), são organizados por cine-montadores de acordo com as instruções do partido ou da Comintern, são distribuídos na maior quantidade possível e exibidos em todo lugar (às claras ou em segredo) aos operários, escravos coloniais e a toda a humanidade trabalhadora.

O meio de transmissão de imagens via rádio, inventado recentemente, poderá nos aproximar ainda mais de nosso objetivo fundamental e ansiado: ligar todos os trabalhadores, espalhados por todo o mundo, em uma única consciência, uma única corrente, uma única vontade coletiva de luta pelo comunismo.

É essa nossa tarefa a que chamamos de Cine-Olho: a decifração da vida como ela é. A ação de fatos² na consciência dos trabalhadores.

O Rádio-Ouvindo, como nós o chamamos, faz o mesmo no plano da audição, ou seja: a organização do mundo audível.

Mas uma vez que se trata da ação de fatos, e não de jogos, danças ou versos, isso quer dizer que nós dispensamos pouquíssima atenção à assim chamada “arte”.

Sim, camaradas, como muitos de vocês sabem, nós deslocamos a “arte” para a periferia de nossa consciência.

E isso é perfeitamente compreensível. Uma vez que nós colocamos a própria vida diretamente no centro de nossa atenção e de nosso trabalho, e uma vez que nós e vocês todos compreendemos por fixação da vida a fixação do processo histórico, permitam a nós, técnicos e ideólogos deste trabalho, colocar na base de nossa observação a estrutura econômica da sociedade, sem que esta esteja limitada diante dos olhos do espectador por uma perfumada cortina de beijos e magias, construtivistas ou não³.

¹ Nota do Tradutor: Título original: “[‘Osnovnôe Kino-Gláza’ ili ‘Verniêichi pút k kino-oktiabriú’]. Fonte utilizada: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.85-87. Texto de janeiro de 1925.

² Nota da Edição original [N.E.]: Adiante, cortado: “e não através do jogo de atuação, de versos.”

³ N.E.: Depois disso, na versão datilografada do artigo *O fundamental do Cine-Olho [Osnovnôe Kino-Glaza]* há uma assinatura a lápis: *Kinoc Dziga Viértov*, mas cortada, uma vez que ele continuou (l.4 ob.):

“Ao invés de imitações da vida (representações teatrais, drama cinematográfico etc.), nós introduziremos na consciência dos trabalhadores fatos (grandes e pequenos) cuidadosamente escolhidos, fixados e organizados, tanto da vida dos próprios trabalhadores como da vida de seus inimigos de classe.

É claro que uma obra de “arte”, seguindo o conhecido caminho de sua fonte original até seu estabelecimento na vida ou em algum outro processo de produção, pode acabar entrando no campo de visão do nosso Cine-Olho ao lado de outros fenômenos, e nós a vamos fixar. Não há motivos para jurar não fazê-lo. Mas nós não daremos a isso nenhum significado especial: ao lado de todos os outros materiais filmados, também esse fragmento entrará na organização geral do material factual. Penso que, diante da revisão feita pelo partido de toda a questão da arte como um todo e diante do estabelecimento da tese de que não há fronteira entre as pessoas que se ocupam de trabalho artístico e não-artístico, essa questão, como uma questão a respeito da inventividade existente em maior ou menor grau em qualquer pessoa, deixa de existir.

Foi justamente nessa fronteira entre o trabalho artístico e não-artístico que tropeçou o camarada Gan, temporariamente como que fugindo da arte e agora voltando para seu colo com grande pompa.

Aqui seria bastante oportuno esclarecer também esse abismo que nos últimos tempos se revelou sobremaneira entre os conceitos de “construtivismo” (o ponto de vista de Gan) e “Cine-Olho” (o ponto de vista dos kinocs).

A diferença está no papel que Gan e os kinocs destinam ao construtivismo. Gan apresenta como tarefa fundamental a “racionalização do trabalho artístico”, com base em algumas teses propostas por ele, e até recentemente – não sei como isso está agora – considerava que precisamente as suas teses eram as melhores, as mais indiscutíveis, e também considerava que esse trabalho de alteração do “trabalho artístico” se encontrava fora da assim chamada arte.

Os kinocs não se pronunciaram e não se pronunciam contra o trabalho em prol da racionalização do trabalho – toda uma série de organizações⁴ se dedica a isso – mas eles, por um lado, não fizeram uma divisão entre trabalho “artístico” e “não-artístico” e, por outro lado, não consideraram que precisamente as teses de Gan fossem as melhores. O próprio trabalho de Gan foi considerado por eles como pertencente ao plano da “arte”, ao mesmo tempo rejeitado por ele.

Do ponto de vista do movimento “Cine-Olho”, o trabalho de Gan foi considerado um episódio construtivo naquela parte da superestrutura que costuma ser chamada de arte.

Foi considerado possível que, ao se fixar fenômenos da vida, se fixassem também aqueles momentos em que surgissem melhoramentos construtivos (como os de Gan e de outros assim chamados construtivistas).

Assim isso deu em palavras. Na prática, foi ainda pior.

Eu não vou me referir àquelas esferas de produção nas quais eu não trabalhei.

Vou me referir ao trabalho cinematográfico e vou falar somente daqueles fatos que eu mesmo ou meus camaradas testemunhamos.

Estabelecer um elo visual (Cine-Olho) e auditivo (Rádio-Ouvindo) de classe entre os proletários de todas as nações e de todos os países com base na plataforma da decifração comunista do mundo: é essa a nossa tarefa.

Kinoc Dziga Viértov”

Assim termina tanto a versão datilografada quanto a publicada.

[N.T.: Refere-se à publicação original do artigo *O fundamental do Cine-Olho* no jornal *Kino* de 3 de fevereiro de 1925.]

⁴ N.E.: Ao falar de organizações, Viértov tem em mente antes de tudo o Proletkult e o TsIT. No artigo “Caminhos da criação proletária” [‘Putí proletárskogo tvórtchestva’] (1920), o ideólogo do Proletkult A. A. Bogdánov informava que “não há e não pode haver uma fronteira rígida entre a criação e o simples trabalho”. O Instituto Central do Trabalho [TsIT – Tsentrál’ni Institut Trudá], sob direção de A. K. Gastev, se ocupava da elaboração de métodos de organização científica do trabalho (NOT [Naúchnaia Organizátsia Trudá]) e de “economia psicofísica” de movimentos do trabalhador.

A primeira orientação do camarada Gan na esfera da cinematografia foi na direção de Kulechóv, ou seja, na direção do filme americano de detetive. Logo Gan se afastou de Kulechóv e passou a se aproximar mais dos kinocs. Assim parecia. Mas ao lado das brilhantes resenhas do nosso *Kino-Pravda*, nós temos resenhas não menos exaltadas de *Kombrig Ivánov* [*Comandante de Brigada Ivánov*] (uma versificação de meia-tigela ilustrada por atores), um hino aos *Diabinhos Vermelhos* [*Krásnie Diavoliáta*]⁵, em que Budiônni é representado por um tipo com jeito de vagabundo, que fica passando a mão na cabeça de um menino de circo durante duas partes do filme. E é esse menino de circo e uma outra menina, segundo o filme, que são os nossos “geniais” salvadores durante a Guerra Civil.

E, por fim, eu não posso esquecer também a recepção exaltada do construtivista Gan na exibição do essencialmente contrarrevolucionário *Mister West*⁶.

Quando o camarada Gan entra finalmente no mundo do cinema, ele se desassocia das atualidades, escondendo isso dos kinocs até o último momento e, ao invés do cotidiano, filma uma ficção das mais absurdas a partir de um roteiro⁷ de um tal de Veriôvkin, além de tudo atraindo jovens pioneiros para a “arte”, para o jogo de atuação.

Eu afirmo que o camarada Gan não tinha o direito de fazer uma exibição pública dessa imitação barata de arte e, com isso, minar a confiança em nossos slogans e trabalhos.

Se essa obra tivesse sido feita como um exercício no plano ficcional, com o objetivo de se familiarizar melhor com o trabalho técnico, então seria preciso dizê-lo abertamente (eu o exigi, quando fiquei sabendo disso), e não afirmar na imprensa que o filme foi feito no plano do construtivismo. Não foi por acaso que ontem aqui o camarada Gan se queixava⁸ para mim de que o Proletkult, onde ele trabalha agora, o obriga a fazer trabalho sujo: filmar atualidades regulares. Quem é que vai fazê-lo, se todos se transformarem em criadores, diretores etc.?

Tal comportamento de Aleksiei Gan, apesar de sua aparência imponente, de seu paletó preto e óculos escuros, lembra o comportamento de uma mulher leviana, que hoje troca carícias com Ródchenko, amanhã o trai com Kulechóv, depois de amanhã com Viértov e, finalmente, como que encontrando um bom partido, com o diretor do Proletkino, camarada Bassaligo, e então abandona todos os amigos. Vocês pensam que acabou? Nossa belezinha de couro mais uma vez atraiu Ródchenko para suas velhas carícias, mas seu coração ainda não está satisfeito, e ela quer ainda um *diêistvennik*⁹ ou, como Lavínski diz, um virgenzinho¹⁰.

Camaradas, isso não é uma caricatura, é a realidade. E eu, sob o risco de fazer uma dezena de inimigos dentre os camaradas aqui presentes, me considerado obrigado a revelar o verdadeiro motivo escondido por trás da associação insincera que se prepara aqui.

⁵ N.E.: Para a resenha de A. Gan do filme *Kombrig Ivánov* [*Comandante de Brigada Ivánov*], ver: *Zrélisha*, 1923, N°61; do filme *Krásnie Diavoliáta*, ver *Zrélisha*, 1923, N°63.

⁶ N.T.: Refere-se a *As extraordinárias aventuras do Mister West no país dos bolcheviques* [*Neobtcháinie priklutiúchiênia Místera Vésta v stranié bolchevikóv*], primeiro longa-metragem de Liév Kulechóv, lançado em 1924.

⁷ N.E.: Adiante, cortado: *sem talento*.

⁸ N.E.: Antes da correção [de Viértov sobre o texto datilografado]: *me informava*

⁹ N.E.: Tem-se em mente aqui a cooperação de Aleksiei Gan, Vitáli Jemtchújni e Nikolai Lvóv com a Associação dos *diêistvennikí* [de *diêistvovát*, agir; um “dêistvennik” é “aquele que age”], que ficaram responsáveis pela preparação de eventos em comemoração aos aniversários da revolução, acompanhados de ações em massa: manifestações, encenações nas praças etc.

¹⁰ N.T.: No original, Viértov aqui faz um jogo de palavras entre *diêistvennik* (ver nota anterior) e *diêvstvennik*, palavra para um rapaz virgem.

Nós consideramos que aqui não estamos diante de algo sério, mas, no final das contas, de uma pequena aventura¹¹. O camarada Tchuják, vindo do sul, um homem honesto, e muitos outros camaradas, talvez até mesmo *dieistvenniki*, estão sendo enganados. Todo o objetivo dessa associação, sob os slogans solenes de uma associação, é apenas a tomada da revista “Lef” e a expulsão dos literatos que trabalham lá.

Toda a pressa com a qual essa associação é conduzida no horário de expediente se explica pelo desejo do grupo iniciador de conquistar posições de surpresa.

O convite feito ontem a uma organização tão grande e séria como a dos kinocs para participar do epílogo da conspiração se explica por essas mesmas razões.

Nenhuma associação pode se realizar com base no desejo de enganar o outro.

Por isso, os *kinocs*, expressando seu pesar ao camarada Lavínski, ao camarada do sul e a outros camaradas induzidos ao erro, não consideram possível ingressar na presente associação¹² e retornam a seu trabalho ordinário de filmagem da vida cotidiana.

¹¹ N.E. Adiante, cortado: *encabeçada pelo camarada Gan*.

¹² Apesar disso, recusando uma fusão com a LEF por motivos de independência estética, Viértov não era contra uma “associação de trabalhadores ligados diretamente à produção” (na medida em que os kinocs aqui tinham menos rivais). (Para mais detalhes, ver V. *Pertsov*. *Revízia liévogo fronta v sovremmiénom rússkom iskússtve*. Vserossíiskii proletkúlt. M., 1925). Como resultado, foi escrita a *Carta aos kinocs do sul*.

AOS KINOCs DO SUL

CARTA AOS KINOCs DO SUL¹

Queridos camaradas, eu os saúdo em nome da reunião de comandantes de círculos de “Cine-Olho”.

A carta que vocês enviaram, a primeira depois que nos conhecemos em Moscou, é um passo firme para o estabelecimento de uma sólida ligação conosco².

Vocês poderão encontrar a maior parte das respostas sobre os temas que lhes interessam na coletânea do Proletkult que sairá neste mês, em que está incluído nosso longo artigo “Cine-Olho” (eu enviarei a coletânea ou o artigo para vocês). Um pouco depois deve sair um livro ou brochura chamado “Cine-Olho”, que servirá como um apoio importante para cada kinoc. No livro, além do artigo, estarão incluídos o programa e o estatuto da organização.

Agora, dentro dos limites de uma carta, vou tentar responder às suas questões de maneira mais breve, de forma mais ou menos sistematizada.

História do surgimento do movimento “Cine-Olho”

Ano de 1918: observação dos espectadores operários e camponeses. 1919: protesto contra os dramas cinematográficos burgueses³ que corrompem o espectador. Primeira versão do manifesto. Trabalho de dominação da técnica cinematográfica. Primeiras atualidades cinematográficas. 1919-1921: trabalho com cinemas móveis, trabalho no front (filmagem e exibição). Série de experimentos em atualidades. Filmes: *O aniversário da revolução* – 12 partes, *História da Guerra Civil*, 13 p., *Batalha nas cercanias de Tsarítsin*; *Cazaque vermelho*, *Estrela vermelha*, *Cáucaso Soviético*, *Trens de agitação do VTsIK* e outros.⁴ Primeiros pronunciamentos, advertências e apelos esparsos.

Prática

de 1921 a 1924: Filmes⁵: *Cinco anos de luta e vitórias* em 2 partes, *Exposição agropecuária de toda a União* em 5 partes, *Judeus na Rússia Soviética*, *Sericultura*, *Ut-Arba*⁶ e outros.

50 *Goskinó-kalendár*, 22 *Kino-Pravda*, dos quais, a partir do N°13, cada um consiste em um cine-objeto independente:

Kino-Pravda Outubrista em 3 partes (N°13)

Dois Mundos (*Kino-Pravda* N°14)

Hoje (*Kino-Pravda* N°15)

Kino-Pravda Primavera (N°16) em 3 partes

Exposição agropecuária: 17ª Kino-Pravda

1ª corrida da câmera cinematográfica (*Kino-Pravda* N°18)

2ª corrida da câmera cinematográfica (*Kino-Pravda* N°19)

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “Kinókam iúga. Pismó kinókam iúga.” Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 2: Statí i vistupliénia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.89-95. Carta datada de março de 1925.

² Nota da Edição Original (N.E.): Antes da correção: *mostra que vocês não perderam tempo. Respondo às suas mais importantes perguntas.*

³ N.E.: Adianta, cortada a inserção: *e soviéticos.*

⁴ N.T.: Títulos originais dos filmes citados: *Godovschína revoliútsii*; *Istória Grajdánskoi voiní*; *Boi pod Tsarítsinom*; *Krásni kazák*; *Krásnaia zvezdá*; *Soviétski Kavkáz*; *Agitpoezdá VTsIK*.

⁵ N. E.: Adiante, cortado: *Processo dos S-R em 4 partes [Protséss SR v 4 tchastiákh]*.

⁶ N.T.: títulos originais dos filmes citados neste parágrafo: *Piát let borbí i pobiéd*; *Vsesoiúznaia selskokhoziáistvennaia vístavka*; *Evriêi v Soviétskoi Rossii*; *Chelkovôdstvo*; *Ut-Arba*.

(Moscou – Oceano Ártico – Moscou)
Kino-Pravda Pioneira (Nº20)
Kino-Pravda Leninista (Nº21) em 3 partes.
*No coração do camponês, Lênin está vivo*⁷ (Nº22) em 2 partes

Cine-Olho em sua primeira expedição
(1º episódio do cine-objeto em 6 episódios *A VIDA TOMADA DESPREVENIDA*⁸)

Animações: *Hoje, Tchervônets*⁹, *Trejeitos de Paris, Brinquedos soviéticos*¹⁰ e outros diagramas, animações-reclames, tabelas luminosas, quadros vivos etc.

prepara-se a *Rádio-Kino-Pravda*

O *Cinecalendário leninista* termina. *Rejuvenescimento na Rússia*

Série de pronunciamentos orais e na imprensa, artigos, debates.
Organização de círculos de “Cine-Olho”.
Instruções para os círculos de “Cine-Olho”.

Elaboração do estatuto e do programa:

Plataforma política do “Cine-Olho”

- programa do RKP (bolcheviques)

Plataforma cinematográfica do “Cine-Olho”

ver anexo “O fundamental do Cine-Olho”.

⁷ N.T.: Títulos originais dos filmes citados nessa lista: *Oktiábrskaia Kino-Pravda*; *Dvâ míra* (*Kino-Pravda* Nº14); *Segôdnia* (*Kino-Pravda* Nº15); *Vesênniaia Kino-Pravda* (*Kino-Pravda* Nº16); *S-Kh. vîstavka – Kino-Pravda* 17ª; *1-ii probiéġ kinoapparáta* (*Kino-Pravda* Nº18); *2-ôi probiéġ kinoapparáta* (*Kino-Pravda* Nº19); *Pioniérskaia Kino-Pravda* (Nº20); *Liêninskaia Kino-Pravda* (Nº21); *V siérdtse krestíánina Liênin jív* (Nº22).

⁸ N.T.: Título original: *Jízŋ vrasplôkh*.

⁹ N.T.: “Tchervônets” é o nome dado à nota de dinheiro equivalente a dez rublos.

¹⁰ N.T.: Títulos originais dos filmes listados aqui: *Segôdnia*; *Tchervônets*; *Grimási Paríġa*; *Soviétskie igrúchki*.

Próximas tarefas de organização

- aprovação do regulamento e programa do “Cine-Olho”, acordo com o Goskinó¹¹ quanto à incorporação, no trabalho de produção, de todas as células constituídas de cine-observadores e cine-produtores.

Particularmente em relação à organização de kinocs de Odessa, antes da regulamentação da questão como um todo, obtive uma anuência inicial do Kultkinó para receber cine-correspondências de vocês, a partir de acordos a serem feitos com nomes em particular.

Para isso, é indispensável uma declaração pessoal daqueles que desejarem se tornar cine-correspondentes. O Kultkinó concordou em devolver aos cine-correspondentes a quantidade de película consumida nas filmagens e, além disso, pagar 50 copeques por metro de negativo recebido.

A questão da credencial para a Lef-Sul¹² como um todo para a obtenção do direito de filmagens na Ucrânia só pode ser resolvida através de um acordo especial da Lef-Sul com a direção do Goskinó ou Sovkinó¹³.

Sobre o trabalho dos círculos de “Cine-Olho”

Ver a instrução provisória “Aos círculos de Cine-Olho”¹⁴.

Eu a passei para o camarada Nedólia. Se for necessário, imprimo e envio no dia 24.¹⁵

Cada célula de produção do “Cine-Olho” é uma base para toda uma série de círculos de cine-observadores.

Dos trabalhos práticos dos círculos de cine-observadores realizados até este momento, destacamos: 1) publicação dos jornais de mural “Kinó” ou “Foto-Glaz”, nos quais são incluídas montagens de observações sobre diferentes temas; 2) foto-observações, observações fixadas com câmera fotográfica; 3) observações fixadas com câmera cinematográfica e incluídas em *Kino-Pravda* e, parcialmente, no primeiro episódio de *Cine-Olho*.

Além disso, destaco:

1) trabalho com lanternas mágicas e slogans em diapositivos 2) troca de cartas com outras cidades¹⁶, troca de opiniões a respeito do “Cine-Olho” 3) pronunciamentos públicos

¹¹ N.E.: Na versão datilografada, na p.6, corrigido: *Kultkinó*.

¹² Nota do tradutor: Lef-Sul (no original, *Iúgo-Lef*) era o braço da Lef (*Liévi Front Iskússtv*, ou Frente Esquerda das Artes) com base na cidade de Odessa.

¹³ N.E.:Adiante, cortado: *e, claro, exige conversas pessoais*.

¹⁴ N.E.: Ver essa instrução no artigo *Kino-Glaz*.

¹⁵ N.E.: Na versão datilografada, na p.6: *imprimo e envio uma segunda* [cópia].

¹⁶ N.E.: Antes da correção, era: *com o pessoal de...*

contra os dramas cinematográficos e a favor do Cine-Olho em debates, em reuniões, passeatas etc.

Lênin e o cinema

Nós e toda uma série de importantes camaradas consideramos nossa linha como a linha leninista na cinematografia.

Lênin exigiu que se estabelecesse para os programas de exibição cinematográfica uma determinada proporção entre filmes “recreativos”, “especificamente para reclames e lucros” e atualidades de propaganda “Da vida dos povos de todos os países”.¹⁷

A base do nosso programa não é a produção cinematográfica recreativa-lucrativa (que nós deixamos para o drama cinematográfico), mas a cine-ligação entre os povos da URSS e de todo o mundo na plataforma da decifração comunista do que realmente existe.

Essa instrução de Lênin é de janeiro de 1922, e agora já é março de 1925, e até agora nem um por cento dela foi cumprida.

Nossa luta pelo Cine-Olho é a luta pela linha leninista na cinematografia.

Aqueles que lutam contra nós e defendem a tomada de 100% das salas de exibição por dramas cinematográficos de 1 ou 10 atos lutam contra o leninismo na cinematografia.

É preciso lutar persistentemente sem se deixar abater pelos revezes, é preciso criar cine-objetos a partir do material das atualidades cinematográficas e conseguir que eles sejam exibidos em todas as salas de cinema.

É preciso lutar contra a tomada da produção cinematográfica pelos ciessacerdotes-diretores, contra a ocupação do mercado cinematográfico por cine-tranqueiras soviéticas.

É preciso realizar uma ampla agitação na imprensa e entre os trabalhadores do partido, é preciso não deixar que se distraiam com nossos sucessos de imitação das tranqueiras estrangeiras, é preciso apoiar o *Kino-Pravda*, *Cine-Olho* e todos os outros trabalhos dos kinocs.

É indispensável desmascarar todas as tendências intermediárias e conciliatórias na cinematografia e diferenciar os cine-objetos verdadeiros, ainda que precários, de suas mais brilhantes imitações.

O cinema de ficção, sendo mais forte, possuindo o capital e os meios de produção, engole, realiza e faz passar por suas todas as nossas conquistas, grandes e pequenas, nossas invenções, nossos métodos, nossas idéias, e às vezes são justamente as nossas conquistas, quando utilizadas pelo cinema de ficção, que são objeto dos mais efusivos elogios.

Tal situação das coisas, em que nosso trabalho cerebral e experimental serve não a nós mesmos, mas à prosperidade da cinematografia de ficção, se faz possível pelo silenciamento de nossos pronunciamentos, pelo boicote aos nossos cine-objetos (nem que seja pelo simples fato de as sessões serem preenchidas por dramas de sete atos), pelo silêncio maldoso da imprensa cinematográfica que vive às custas da cinematografia recreativa e lucrativa.

¹⁷ N.E.: Viértov cita as palavras de Lênin a partir do livro de G.M. Boltiánski *Lênin i kinó* [‘Lênin e cinema’], M., 1925, p.13.

Por isso, nosso trabalho prático não conseguirá se desenvolver, viver e respirar desimpedidamente se não conquistar para si um lugar sólido e significativo na “proporção leninista”.

Cada conquista está ligada à luta. E como aqui se trata da luta do fraco contra o forte, a luta deve ser longa, inteligente e cautelosa.

Vocês perguntam,

o que pode alterar a correlação de forças desta luta a nosso favor?

Eu respondo:

1) o fortalecimento da organização (exclusão dos oscilantes, a firme decisão dos restantes de dedicar sua vida a essa luta, a ligação com o centro, o convite de importantes camaradas do partido à luta).

2) as seções de cinema de jornais e revistas devem cair nas mãos de membros da organização ou de simpatizantes.

3) publicação de convocatórias, brochuras, folhetos, artigos (mediante um exame cuidadoso de cada palavra).

4) organização de círculos de “Cine-Olho” de membros da Juventude Comunista, pioneiros e operários. Atração de apatridários.

5) os departamentos de atualidades em todas as organizações cinematográficas devem estar nas mãos dos kinocs e servir de base de produção para os círculos de “Cine-Olho”.

6) é preciso cair em cima dos programas das salas de cinema e lançar o slogan dos “programas mistos”, digamos, que em todos os cinemas uma vez por semana, uma vez a cada duas semanas (considerando que uma “vez” corresponde a 3 dias) aconteceriam “noites de miniaturas”. Exemplo de um programa¹⁸:

a) atualidade cinematográfica em 3 partes (digamos, *Kino-Pravda Leninista*)

b) animação em 1 parte

c) filme científico em 1 ou 2 partes (ou filme de vistas)

d) filme cômico em 2 partes.

Tais programas mistos, aos quais é preciso acostumar progressivamente os cinemas e o público, são uma porta de entrada para as salas de exibição comerciais e servirão como um início em direção à autossuficiência e rentabilidade de cine-objetos feitos de atualidades e filmes científicos, mesmo nos casos em que neles forem gastos montantes significativos.

É claro que a proporção indicada pode se modificar de uma maneira ou outra.

No que tange aos clubes operários, cinemas móveis rurais, izbás-de-leitura¹⁹ etc., aí a ofensiva é conduzida ao máximo, particularmente onde o cinema é exibido pela primeira vez.

O camponês possui uma desconfiança natural em relação a tudo o que é artificial, incluindo os homenzinhos “fajutos” na tela.

O estudo de espectadores camponeses durante sessões de cinema em aldeias intocadas mostraram que a diferença que o espectador-camponês estabelece entre um drama cinematográfico “convencional” mostrado a ele e uma atualidade exibida é extremamente profunda.

¹⁸ N.E.: Originalmente, o primeiro ponto era: a) *filme cômico em 2 partes*

¹⁹ N.T.: Uma izbá é uma típica construção camponesa russa feita de toras de madeira. A construção de izbás-de-leitura (*izbá-tchitálnia*), que funcionavam como bibliotecas e centros de ensino, foi incentivada principalmente ao longo dos anos 1920 como parte do programa do governo soviético de erradicação do analfabetismo (conhecido por *likbez*, acrônimo de *likvidátsia bezgrámotnosti*).

Ela pode ser comparada à diferença entre uma boneca de pano e uma criança viva, entre o desenho de um cavalo e o cavalo de verdade.

Esta desconfiança natural e justa dos camponeses em relação à cinematografia de ficção, “de brinquedo”, deve ser utilizada por nós para a exibição de cine-objetos com pessoas e fatos verdadeiros para o campesinato, cine-objetos “sem os artistas”²⁰, cenários e semelhantes.

O espectador operário e camponês, tendo educado sua visão para cine-objetos verdadeiros e úteis (sem lua, amor e detetives) irá ditar sua vontade sobre a produção cinematográfica, que até agora continua orientada para o espectador comercial: o *nepman*, o caszinho flertando e a mulher do presidente do Truste das Paixões.²¹

Nossa posição em relação aos “especialistas da ficção” e ao “drama de ficção” decorre de nossa posição em relação à cinematografia de ficção como um todo.

“Dramas de ficção”, no plano da proporção leninista, são lançados especificamente para a obtenção de lucros.

É indispensável também ter em mente que as empresas cinematográficas subsistem com base em recursos advindos da exibição de “dramas de ficção” estrangeiros. “Dramas de ficção” russos ainda não são lucrativos.

Faria mais sentido construir, a partir dos recursos advindos da exploração de tranqueiras estrangeiras, não as suas próprias tranqueiras ficcionais, mas fazer cine-objetos do tipo “Cine-Olho”, fitas científicas e propagandear, afinal, as atualidades cinematográficas de toda a União.

Nossa posição em relação à filmagem científica ficará clara para vocês a partir da seguinte fórmula:

<p><u>Cine-Olho é a aliança da ciência com as atualidades para uma luta conjunta contra os cine-obscurantistas²², em prol da decifração comunista do mundo, em prol da emancipação da visão do proletariado²³.</u></p>
--

Aconselho vocês a aplicarem todos os seus esforços para que já em seus primeiros trabalhos nas atualidades seja sentida essa inclinação para o lado científico, e para isso, vocês devem atrair para seu lado os cientistas menos conservadores.

Familiarizem-se com a filmagem de animações. Aprofundem com dados científicos as observações dos cine-observadores.

Guardem para si todas as suas conquistas, invenções e criações práticas até terem a oportunidade de realizá-las da melhor maneira possível. Publiquem cautelosamente, apenas o essencial, o fundamental, o que for de agitação. Tentem não dar de bandeja para a cinematografia de ficção o melhor daquilo que vocês já fizeram e que ainda farão.

²⁰ N.T.: No original, Viértov reproduz o sotaque dos espectadores camponeses: ao invés de “aktiôri” [‘atores’], ele utiliza “akhtiôri”, entre aspas.

²¹ N.T.: No original, *Serdstrest.*, literalmente “truste do coração”. Viértov ironiza aqui não apenas a preferência do público pelos “dramas de ficção”, mas provoca também os próprios *nepmen*, homens de negócios do período da Nova Política Econômica, e os trustes, conglomerados econômicos característicos desse período, visto com desdém pelo cineasta neste e em outros textos da década.

²² N.E.: Antes da correção: *cine-sacerdócio*

²³ N.E.: Adiante foi cortada um parágrafo-frase: *A própria abordagem do trabalho cinematográfico (acumulação de material e organização do cine-objeto) é uma abordagem mais científica que “artística”.*

No caso de se apoderarem de algum departamento de atualidades, dirijam-no com base na seguinte conta de acumulação de material:

1) atualidades cotidianas	- 50%
2) -----//----- científicas	- 20%
3) puramente políticas	- 10%
4) fisiculturismo	- 10%
5) episódicas e ocasionais	- 10%

Resultado 100%

Excluem temporariamente a filmagem de paradas e funerais (enfadonhas e aborrecidas), e de reuniões com oradores falando interminavelmente (intransmissíveis pela tela)²⁴.

Organizem o material em pequenos cine-objetos, lancem, digamos, uma *Kino-Pravda de Odessa* ou algo desse tipo.

Tendo se exercitado, passem a realizar também trabalhos maiores, como *Cine-Olho*.

<u>Contra a tabela:</u>	1) cinema de ficção	- 95%
	2) atualidades científicas e de vistas	- 5%
		<hr/> 100%

estabeleçam a tabela:

1) Cine-Olho	- 75% (cotidiano – 45%; científico-educativo – 30%)
2) “drama de ficção”	- 25% ²⁵

Vocês perguntam ainda sobre nossas relações com a ARK, VAPP e com os construtivistas.

A ARK é um conglomerado de trabalhadores do cinema de ficção de diferentes tipos: diretores novos e velhos, críticos de arte, atores etc. Não possui uma cine-cara programática. Ocupam-se por enquanto com falações e com a proteção do drama de ficção.²⁶

Eles têm medo de nós e por isso não gostam de nós. $\frac{3}{4}$ da imprensa cinematográfica moscovita estão em suas mãos.

²⁴ N.E.: Adiante, cortado de uma nova linha: *Ajam assim também quando do envio para os cinemas.*

²⁵ N.E.: Antes da correção:

1) Cine-Olho	----- 75%
2) puramente científicos	-----20%
3) “drama ficcional”	-----25%

²⁶ N.E.: Adiante, cortado de uma nova linha: *Há também aqueles que se enfiaram ali por acaso.*

A *Assotsiatsiia revoliutsionnoi kinematografii* [Associação da Cinematografia Revolucionária] foi criada em Moscou em 1924 (seguir existindo até 1935), integraram a direção em diferentes momentos A. D. Anóschenko, M. E. Koltsóv, N. A. Liêbedev, A. M. Room, S. M. Eisenstein e outros. Em 1926, Viértov também foi eleito membro da direção da organização.

A seção de cinema da VAPP foi criada há pouco tempo e briga com a ARK. Ela parte do princípio de que os escritores proletários irão criar o repertório cinematográfico.²⁷ Apóia-se no beletrismo renovado e protegido por círculos de críticos-colaboradores. O que não tem nada em comum com os círculos de “Cine-Olho” (nos quais os cine-correspondentes-observadores são os próprios criadores dos cine-objetos).

No entanto, conversas com eles e tentativas de os fazer aceitar a plataforma do “Cine-Olho” são possíveis. Conciliações táticas temporárias para pronunciamentos conjuntos, no caso de serem indispensáveis, não estão excluídas.

Sobre os cine-construtivistas eu ouvi falar pela primeira vez a partir do camarada Gan, na conferência em Moscou que é do conhecimento de vocês. Antes desta conferência e depois dela não me aconteceu de ouvir nada a respeito desse grupo. Nós temos muitos grupos dispersos de construtivistas (não apenas na área da cinematografia)²⁸, dos quais cada um se considera o único correto. A cinematografia dos construtivistas interessou ao camarada Gan, que até muito recentemente considerava que a única linha correta do cinema era a linha dos kinocs, a linha de *Kino-Pravda* e *Cine-Olho*.

Seu pronunciamento com o comunicado sobre os cine-construtivistas foi evidentemente motivado pelo fato de os kinocs não terem recebido bem seu primeiro trabalho prático, *Os jovens pioneiros*²⁹, visto como um trabalho conciliatório feito a partir de um slogan cine-menchevique (‘tipagem-natural’³⁰).

Claro, o fracasso³¹ do camarada Gan não é obrigatório para outros construtivistas³².

Cada construtivista que reconheça e apóie a idéia do “Cine-Olho” pode, ao passar para o trabalho na produção cinematográfica, ser arrolado dentre os kinocs, com a condição da completa sinceridade de sua transição e completa dedicação ao movimento “Cine-Olho”.

Eu deixei passar uma pergunta sobre quem nos apóia em nossa luta.

Mais do que qualquer outra coisa, nos ajuda o público operário-camponês nas regiões ainda não contaminadas pela cine-sífilis “ficcional”.

²⁷ N.E.: A seção de cinema da *Assotsiatsia proletárskikh pisátelei* [Associação dos Escritos Proletários] foi organizada no dia 12 janeiro de 1925; foi escolhido como seu presidente D. I. Furmánov, e depois V. Kirchon a encabeçou.

²⁸ N.E.: Nos anos 1920, o construtivismo, como estilo, foi introduzido em todos os tipos de arte, e não apenas na Rússia. O construtivismo pregava a obra como uma construção em que cada elemento seria saturado de significação ao máximo. Dentro deste estilo trabalharam os pintores e arquitetos A. Ródchenko, V. Stepánova, A. Lavínski, V. Tátlin, El Lissitski e outros. Ingressaram no grupo literário dos construtivistas, surgido em Moscou em 1922 (mais tarde, chamado de LTsK) A. N. Tchitchiérin, K. L. Zelínski, V. Inber e outros. No teatro, o estilo construtivista foi encarnado pelos espetáculos de Vsiêvolod Meierkhöld.

²⁹ N.E.: Refere-se ao filme de Aleksiêi Gan *Óstrov iúnikh pioniêrov* [‘A ilha dos jovens pioneiros’] (1924).

³⁰ N.E.: Não fica totalmente claro a que se refere Viértov. Julgando a partir de textos posteriores, o assunto aqui é o método de escolha de atores nos filmes de Abram Room e Sergei Eisenstein. No entanto, tal definição não é encontrada em artigos de nenhum dos dois diretores.

³¹ N. E.: Antes da correção, havia as seguintes variantes: *esta abordagem*; *tal abordagem pessoal*.

³² N.E.: Adiante, cortado: *(ainda mais que nenhum programa seu foi até agora posto em marcha no cinema* [antes da correção: ... *não foi posto em marcha por nenhum construtivista*].

[É OU NÃO É POSSÍVEL?]¹

Pergunta: É verdade que eu não apresentei nenhum requerimento para trabalhos futuros?

Resposta: De modo algum.

a) Há a temática da mulher.

Canção de Ninar [*Kolibiél'naia*] é apenas o filme introdutório de uma trilogia. Isto foi declarado não apenas à GUK², mas também publicado na imprensa³.

O diretor do departamento de filmes, camarada Tsêitlin (e o camarada Kátsman) me informaram que essa temática caiu.

b) Além desta temática básica, há dois requerimentos que eu e o camarada Iágling apresentamos: o filme *Um dia na URSS* [*Dién SSSR*] e o filme *Criação* [*Tvórtchestvo*]⁴, que nós consideramos ser possível fazer em paralelo à temática da mulher.

Sobre esses temas, nos foi informado que eles também caíram.

c) Depois houve uma proposta da direção para que eu fizesse um filme sobre Donbass, um longa-metragem sonoro. É aquilo que o camarada Guêiman faz agora, apenas com a diferença de que me foi proposto não um prazo de 3-4 meses, mas de 10 dias. E não foi proposto que eu fizesse o filme sozinho, mas dividindo-o com o camarada Guêiman, ou seja, com mais ou menos 3 partes para cada um. Como se mostrou posteriormente, essa proposta era irreal.

O prazo agora foi aumentado em muitas vezes. E o filme está sendo feito não por dois, mas por apenas um diretor. E não poderia ser de outra maneira.

Outra pergunta: sobre se temos agora as qualidades necessárias para o lançamento de filmes documentários de longa-metragem.

Resposta:

O distribuidor (departamento de promoção) até o momento respondeu negativamente a essa pergunta. Ele se recusa a lançar e exibir filmes documentários regularmente, com exceção dos casos em que isso é indispensável para ele.

O distribuidor considera indispensável a exibição de filmes documentários sobre algum acontecimento excepcional (por exemplo, *A descoberta do Pólo Norte* [*Otkrítie*

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “[Môjno ili nelziá]”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.316-319. Os colchetes no título indicam que se trata de um título atribuído pela edição a um texto originalmente sem título. Segundo a edição, texto escrito não antes de 23 de março de 1938.

² N.T.: GUK – *Glávnoe Upravliênie Kinopromíchlennosti*, a Diretoria Central da Indústria Cinematográfica.

³ Nota do editor: A informação sobre o ciclo de filmes no qual este estaria incluído apareceu no dia 11 de agosto de 1937 no jornal *Kinó*, na nota “Cine-poema sobre a mulher soviética” [‘Kinopoéma o soviétskoi jênschine’]:

“O diretor Dziga Viértov está atualmente realizando no estúdio moscovita de atualidades cinematográficas o filme *Canção de Ninar*.

– *Canção de Ninar* – conta Dziga Viértov – é o filme introdutório de toda uma série de filmes sobre as mulheres de dois mundos. O filme é dedicado à criança soviética – à menina diante da qual todos os caminhos estão abertos.

O filme foi pensado como uma obra musical e poética para a tela. Nela, serão amplamente utilizados materiais da cultura popular. Parte do material utilizado é novo, e são utilizados também materiais documentários da Soiuzkinokhrônika.”

Para uma versão do roteiro desse filme, ver: *Viértov, [Iz Nasliêdia.], Tom 1*, p.179-233.

⁴ N.E.: Por *Um dia da URSS*, aparentemente, tem-se em mente o projeto *Um dia do mundo* (ver: *Viértov [Iz Nasliêdia.], Tom 1*, p.236-238, 496). Não pudemos encontrar informações precisas sobre o segundo filme mencionado, mas é muito provável que se trate de alguma versão retrabalhada do projeto *Ela* [*Oná*] (ver *Viértov, [Iz Nasliêdia.], Tom 1*, p.177).

Siévernogo poliúsa], *Papánintsi*). São dispensáveis todos os demais tipos de filme documentário.

Filmes como *Canção de Ninar*, como *Sergó Ordjoníkídze* encontram fechadas as portas do mercado exibidor. Esses filmes, apesar de sua alta qualidade, são boicotados.

Canção de Ninar – Esfir Chub

Ordjoníkídze – Dzigán⁵

Terceira pergunta:

É correto fazer filmes documentários, gastar energias, tempo e dinheiro nisto, se já é sabido que eles permanecerão em manuscritos e não serão lançados?

Resposta:

Me parece que nós não temos o direito de fazer filmes apenas para si mesmos. De se ocupar da “arte pela arte”. Esbanjar dinheiro do governo e gastar à toa a energia criativa dos autores.

É preciso fazer apenas aqueles filmes que forem ser lançados e apenas tantos filmes quanto forem ser lançados.

Quarta pergunta:

É possível obrigar o distribuidor a lançar filmes documentários regularmente?

Resposta:

A experiência da luta pelo lançamento de *Três Cantos Sobre Lênin* [*Tri Piêśni o Liênine*], filme que alcançou fama mundial, mostra como, já depois de concluído o filme, o esforço de produção apenas para conseguir levá-lo às telas exigiu um ano de esforços sobre-humanos.

O autor de *Três Cantos* venceu. São testemunhas disso⁶: o primeiro prêmio em um festival internacional e o sucesso mundial de público.

O autor ficou satisfeito, mas isso lhe custou muito, muito caro⁷. Os inimigos do povo compreenderam isso e decretaram: “Morte!” Assim disse depois de uma exibição também Rábitchev, de quem dependia então o destino do filme:

“Morte! A existência do cinema documentário termina com *Três Cantos*. Não interditar e não permitir.” Sob a ameaça de perder a carteirinha do partido, o diretor do estúdio estava proibido de mostrar o filme a quem quer que fosse!

A sentença de morte foi assinada, com a proibição de exibir e de se queixar.

A trajetória de *Três Cantos Sobre Lênin* desde a cova na qual ele havia sido enterrado até seu reconhecimento como o melhor filme de então não pode ser descrita nem em um artigo, nem em uma intervenção pública. Ela é um romance de alguns volumes⁸.

Tenho eu forças⁹ para repetir essa batalha de modo a conseguir um lançamento normal para *Canção de Ninar* e *Sergó Ordjoníkídze*?

É possível conseguir isso¹⁰. Mas agora que os inimigos do povo foram liquidados, quem deveria fazer isso é a nova diretoria da cinematografia¹¹.

⁵ N.E.: Viértov se refere aos erros nos cartazes: ver o rascunho deste texto no anexo [N.T.: Ele segue traduzido logo depois deste texto].

⁶ N.E.: Cortado adiante: “a ordem” [N.T.: Refere-se à condecoração recebida por Viértov em 1935 pelo filme: a Ordem da Estrela Vermelha.]

⁷ N.E.: Cortado adiante: “Nesta luta, o autor não se poupou. ‘Vida ou morte’: assim foi colocada a questão.”

⁸ N.E.: Cortado adiante o parágrafo: “Esta foi uma vitória depois da qual o autor precisou de um sério tratamento para recuperar sua saúde. O sistema nervoso foi de tal modo perturbado que até agora não foi possível recuperá-lo completamente.”

⁹ N.E.: Antes da revisão: “Posso [eu repetir essa batalha...]”

¹⁰ N.E.: Antes da revisão: “Devo dizer honestamente que não posso me permitir isso. Não tenho o direito de perder tempo e forças nisso, nem saúde, que já está consideravelmente abalada.”

A questão deve ser resolvida em seu cerne: fazer apenas aqueles filmes que forem ser distribuídos normalmente. Não produzir outros filmes.

Quinta pergunta

– sobre a liquidação das conseqüências da sabotagem na esfera da produção de filmes documentários.

A isso está relacionado: o sobrecusto dos salários.

a) Liquidação do sistema de salários inversamente proporcionais à qualidade e quantidade do trabalho.

b) Liquidação da ordem segundo a qual filmes documentários (não ligados a eventos) podem ser feitos apenas esporadicamente (nos intervalos entre trabalhos ligados a eventos e o trabalho dos periódicos.)

Comparem: *Canção de Ninar*

com um filme sobre algum evento

Ordjonikídze

com um filme sobre algum evento

c) Liquidar de uma vez por todas o dispositivo segundo o qual, para trabalhos importantes, devem ser convidados chefes “decorativos” de outros estúdios de filmes atuados para que façam um alarde, um alvoroço, para a encenação da grandiosidade do espetáculo e a extração de lucros e outras vantagens a partir disso.

Lembrem-se da encenação em torno de *Ordjonikídze* que, sem alarde e sem Nilsen, poderia ter sido lançado consideravelmente antes¹².

d) Liquidar o dispositivo segundo o qual o desenvolvimento do cinema documentário de atualidades segue apenas a linha da repetição do que já passou. Abrir o caminho para todos os tipos de filme documentário de atualidades (filme poético, sobre algum evento, etnográfico etc.)

e) Liquidar o dispositivo segundo o qual um milhão e meio são arremessados como sobrecustos de uma única *Ilha dos Tesouros*¹³, enquanto nós somos obrigados a reduzir o programa e nosso pessoal e fazer qualquer filme por 150 mil. Um milhão e meio de sobrecusto de um único filme atuado equivale aos recursos que são liberados para que façamos 10 filmes de longa-metragem.

f) O desenvolvimento da cinematografia documentária de atualidades, sem correr atrás da quantidade, mas pela linha do “melhor menos, mas melhores”.

partindo da base organizacional e técnica que existe

Nós podemos?

g) Novamente colocar a questão da “proporção Leninista” para os programas das salas de cinema.

Podemos.

Nós podemos?

h)

¹¹ N.E.: Em janeiro de 1938, S.S. Dukélski se tornou o chefe da Diretoria Central da Cinematografia, substituindo nesse posto Borís Zakhárovitch Chumiátski, perseguido e executado.

¹² N.E.: Vladímír Nilsen foi um dos cinegrafistas da edição extraordinária do cinejornal Soiuzkinokhrônika *Em memória de Sergó Ordjonikídze* [*Pámiati Sergó Ordjonikízde*]. Para mais detalhes, ver o artigo: BERNCHTEIN, A. “Gollivúd bez khéppi-énda”//KZ, N°60 (2002), p.229. [N.T.: Vladímír Nilsen era um cinegrafista muito renomado, conhecido por trabalhar nas mais famosas comédias musicais de Grigóri Aleksándrov na década de 1930, incluindo *Volga, Volga* (1938), um dos filmes favoritos de Stálin.]

¹³ N.T.: *Óstrov sokróvisch*, filme de aventuras realizado em 1937 por Vladímír Vainchtók, baseado no romance *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson.

obrigar as organizações de distribuição a firmar conosco um acordo com compromissos de distribuição de filmes.

Podemos

REDE!
!!DE CORRESPONDENTES!

Podemos nos recuperar das conseqüências da longa sabotagem na esfera do cinema documentário de atualidades

e novamente erguê-la às alturas, novamente conquistar a confiança do espectador?

Acho que, com a ajuda da nova diretoria e do público, nós devemos e podemos fazer isso.

Uma nota à parte, sobre a proposta de Guêiman de chamar o SKJ¹⁴ de *Kino-Pravda*.

Está ligada ao título¹⁵ *Kino-Pravda* uma certa noção definida.

O cinejornal *SKJ* em sua forma atual não possui nada em comum com o “*Kino-Pravda*” que conhecemos (nem em termos de material, nem em termos de forma).

Seria outra história se o camarada Guêiman sugerisse tentar reviver o *Kino-Pravda* como uma publicação à parte. Nós poderíamos discutir essa questão a fundo.

Colar o título *Kino-Pravda* a um cinejornal de destinação completamente diferente não trará nada além de confusão e bagunça.

Eu considero essa proposta nociva.

APÊNDICE AO ARTIGO [É OU NÃO É POSSÍVEL?]¹⁶

1938. Resolução sobre a organização da direção de filmes documentários.

1) Distribuição (exibição) de filmes documentários

Está correta?

A situação hoje:

1. Sergó Ordjonikídze:

a) Não há cartazes. Não há pôsteres. Não há anúncios prévios. Não há folhetos ou um *libretto*. Nenhum tipo de reclame informativo prévio. Isso está correto?

b) Período de exibição: um dia nas salas de terceira categoria.

c) *Ordjonikídze* e o comunicado da Direção sobre a defesa dos direitos autorais: como se estivesse sendo exibida a versão de curta-metragem¹⁷.

d) *Ordjonikídze* do diretor Dzigan (na Casa do Cinema [Dom Kinó]).

¹⁴ Nota do tradutor: SKJ – *Soiuzkinojurnal*. Nome do principal cinejornal produzido então pela administração central do cinema.

¹⁵ N.E.: Antes da revisão, havia: “pelo conceito”.

¹⁶ Nota do tradutor (N.T.): Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Naslêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.. Os colchetes no título indicam que se trata de um título atribuído pela edição a um texto originalmente sem título.

¹⁷ N.T.: Antes de realizar o filme mais longo *Sergó Ordjonikídze*, Viértov foi responsável por uma edição extraordinária em curta-metragem (2 partes, 513m.) intitulada *Em Memória de Sergó Ordjonikídze* (‘Pámiati Sergó Ordjonikídze’), lançada poucos dias após a morte do então Comissário do Povo Para a Indústria Pesada. A versão mais longa (6 partes, 1328 m) foi concluída pouco menos de dois meses mais tarde, em meados do mês de abril, mas só seria lançada no aniversário de um ano da morte de Ordjonikídze, em 19 de fevereiro de 1938.

ISSO ESTÁ CORRETO?

2. *Canção de Ninar*

a) alguns dias às vésperas de um feriado.

Onde o filme está passado, não se sabe.

Não há cartazes. Os cinemas não foram arrumados. As piores condições possíveis de lançamento

b) Pasta de dente “Canção de Ninar”.

c) Teatro “Canção de Ninar” na Púchkinskaia.

d) Dizem que vão lançar no 8 de março:

um dia de manhã em duas ou três salas de terceira categoria, sem reclames.

e) *Canção de Ninar*, da diretora Esfir Chub (cartaz no Metrópol)

3. Esses e outros exemplos fecham as portas para o desenvolvimento de filmes documentários, fazem com que a produção desses filmes não tenha sentido.

2) As razões para tal situação

É impossível compreender esta situação sem saber que, desde o momento em que lançamos o filme documentário *A 6ª parte do mundo*, em 1926, no qual se confirmava a linha geral stalinista, os oponentes dessa linha passaram a perseguir a liquidação do cinema documentário, que era então dominante.

a) Isso teve início com a destruição do grupo de trabalho que eu encabeçava e com minha demissão na condição de fundador desse tipo de produção.

b) formas muito severas de perseguição do cinema documentário foram adotadas na Ucrânia, onde os nacionalistas ucranianos se ocuparam disso.

c) depois, encabeçaram a perseguição a RAPP, seu presidente Averbákh, seus vices¹⁸ e assistentes cinematográficos (o slogan: DESTRUIR!)

d) a GUK deu continuidade a essa linha (proibição da produção de filmes documentários, com exceção daqueles ligados a eventos específicos)

OS SENHORES SABEM?

e) Pode-se perceber isso de maneira gritante por meio do exemplo do filme *Três Cantos Sobre Lênin*

*) Proibição de sua exibição no Teatro Bolchói (no dia do décimo aniversário)¹⁹.

**) Proibição de exibir o filme a quem quer que fosse (Rábitchev, que depois se suicidou com um tiro em Kagán).

***) Recusa (apesar dos pedidos da sociedade) em enviá-lo à competição internacional em Veneza. Mais tarde, obrigam que isso fosse feito. Enviaram por avião logo em seguida.

****) Esconderam o fato de que o filme ganhou o 1º prêmio na competição internacional.

*****) Exibiram-no às vésperas dos feriados de Outubro sem anúncios, depois de terem enrolado e o escondido.

*****) Tomaram todas as medidas possíveis para impedir a continuidade de minha atuação (2 anos brincando de gato e rato, sem me dar a possibilidade de fazer um novo filme) [L i á d o v]²⁰.

¹⁸ N.E.: Refere-se aqui a Vladímir Sutírín.

¹⁹ N.T.: Refere-se a uma cerimônia realizada no Teatro Bolchói, em Moscou, no décimo aniversário da morte de Lênin, em 21 de janeiro de 1934.

²⁰ N.E.: Assim está no original de Viértov.

f) Todos os senhores sabem o que os inimigos do povo fizeram com *A Ucrânia em florescimento* [*Tsvetúshaia Ukraína*] do camarada Kaufman. Todas as medidas possíveis foram tomadas para impedir que a Ucrânia fosse mostrada em florescimento.

Seria possível apresentar muitos exemplos (por exemplo, meu projeto enterrado). Todos eles apontam para o fato de que o cinema documentário só podia ser feito por contrabando, em segredo, em condições as mais primitivas, se esforçando para não chamar atenção.

Durante todos esses anos, não se podia nem mesmo falar sobre um desenvolvimento às claras do cinema de atualidades, documentário.

O método mais poderoso de luta contra o cinema documentário de atualidades era seu NÃO-LANÇAMENTO, seu sufocamento no mercado exibidor.

Isso retirava o sentido de todo o trabalho no cinema documentário de atualidades e levava os autores desses filmes a uma situação de desesperança, de desespero.

Como liquidar as consequências da sabotagem realizada contra o cinema documentário de atualidades?

Será possível...?

1) Igualar em direitos e possibilidades o cinema documentário de atualidades com os filmes de tipo comum (e levando em consideração as particularidades do cinema de atualidades:

é possível

2) ?Reconquistar a confiança do espectador nesses filmes, sem buscar desenfreadamente uma grande quantidade destes, mas partindo do pressuposto de que: “é melhor menos, mas melhor”.

– é possível

3) ?Novamente colocar a questão da “proporção leninista” para a programação das salas de cinema

– é possível

4) ?Obrigar as organizações de exibidores a firmar conosco um acordo com obrigações em relação ao desenvolvimento do cinema documentário de atualidades

– é possível

5) ?Tornar o sistema de pagamento dos trabalhadores do cinema documentário de atualidades diretamente proporcional à qualidade e quantidade do trabalho realizado, e não a um indicativo formal que não significa nada (número de partes)

– é possível

6) ? Não perseguir a diminuição dos tipos de cinema documentário de atualidades, mas o desenvolvimento de todos os tipos e gêneros desse ramo da cinematografia.

é possível

7) ?Produzir essa ampliação e esse desenvolvimento a partir de uma base técnica e organizacional real – sem isso, nós estaremos comprometidos de partida

É POSSÍVEL

8) ?Reestruturar o sistema do Estúdio de Toda a União de modo que o trabalho de produção de atualidades regulares e edições extraordinárias não interrompa a produção de filmes documentários artísticos.

É POSSÍVEL

9) Camaradas, todos os inimigos do desenvolvimento do cinema documentário de atualidades se revelaram inimigos do povo. É preciso que nos recuperemos rapidamente das consequências disto²¹.

²¹ N.E.: Antes da revisão: “da destruição.”

UM CONTO SOBRE UM GIGANTE¹

Roteiro literário.

Sons de um piano vindos de trás da tela.

Um terraço com janelas escancaradas e uma porta para um jardim. Diante do terraço, estendem-se pradarias e, além delas, divisa-se uma floresta. À direita, do lado de fora das janelas, há ramos de folhas através dos quais penetram raios solares.

Próximo à parede, está sentado ao piano um homem alto, de ombros largos, em trajes de verão. Por cima de sua testa saliente, estão jogados para trás seus cabelos escuros, com uma mecha grisalha.

Correm pelas teclas seus dedos confiantes de mestre, dominando o instrumento com perfeição. Seus olhos, embaixo das sobrancelhas franzidas, encaram fixamente a partitura. Os símbolos musicais estão traçados à mão; em muitos lugares há correções. Na primeira página, em letras grandes, está escrito o título: “UM CONTO SOBRE UM GIGANTE”.

Folhas de partitura rabiscadas da mesma forma estão espalhadas pelo tampo do piano de cauda.

Em uma poltrona próxima ao piano está uma menina loira, de franja, em um vestido leve. Com dificuldade, seus bracinhos nus sustentam um grande livro, apoiado sobre seus joelhos. A menina observa as figuras.

Os sons do piano crescem, a menina ergue o rosto, ouvindo com atenção.

O homem ao piano, cantando a meia voz, repete mais uma vez uma frase musical, pega um lápis, corrige alguma coisa na partitura.

A menina se aproveita do intervalo e pergunta timidamente, fitando o rosto do pai:

– É sobre o quê, papai?

As mãos do pai já estão de novo sobre as teclas.

Ele responde, distraído:

– Sobre um gigante...

Na música, os passos calculados de um gigante.

A menina escuta, arregalando os olhos. Ela pergunta baixinho:

– Isso é ele andando?

Mas o pai não responde. Ele novamente salta da cadeira, anota alguma coisa, põe-se a andar, cantarolando, balançando a mão no tempo da música.

A menina o segue com o olhar. O pai retorna ao piano, compenetrado, buscando as teclas com os dedos. A menina encontra um momento adequado e, furtiva e insistente, diz:

– Por favor, papai, conta o que é.

O pai olha para a menina, depois para as teclas. O rosto expressa indecisão: continuar tocando? Ou contar?

A menina faz um biquinho mimado e diz, impaciente:

– Vamos, papai!

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “Skázka o velikáne”. Fonte utilizada: Dziga Viértov. *Iz Nasliédia. Tom 1: Dramaturgúitcheskie Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.302-319. Roteiro datado de abril de 1940.

O pai respira fundo, aceitando o inevitável, vira-se em seu banquinho giratório para a menina, olha-a nos olhos e sorri:

– Está bem. Escute. Esse vai ser um conto sobre um gigante. Ele é tão grande que você caberia no mindinho dele (mostra seu mindinho). Ele tem pernas tão grandes que poderia percorrer mil quilômetros em um dia. Quando ele caminha por florestas e campos, a terra treme sob seus pés.

Ele tem olhos que conseguem ver o invisível, e ouvidos tais que conseguem ouvir o que estão falando do outro lado do país.

Ele vê bancos de areia ocultos embaixo d'água e minérios escondidos nas entranhas da terra.

E lá está ele em pé sobre as montanhas, e sua cabeça se perde nas nuvens...

O pai se volta para o piano, esquecendo de sua ouvinte, e começa a tocar, repetindo para si mesmo:

– Ele está em pé sobre as montanhas...

A menina escuta pensativa, olhando para uma grande figura no livro. Na figura, vê-se o mar, navios.

A figura ganha vida. Diante dos olhos da menina, surge o mar e, além dele, as montanhas. Sobre as montanhas está o gigante. Os traços de seu rosto são familiares...

Na música, novamente soam os passos do gigante. Ao piano, junta-se uma orquestra...

O gigante atravessa os passos das montanhas e apóia a perna em uma pradaria alpina pela qual segue um minúsculo rebanho com um minúsculo pastor. As ovelhas parecem de brinquedo. A neve permanente jaz nas montanhas.

Como línguas brancas, as geleiras se espalham pelos vales.

No meio da neve ofuscante, destacam-se lugubrememente as sombrias encostas sem iluminação.

O gigante dá um segundo passo e atravessa a cordilheira coberta pela neve.

Um rio corre pelo vale. Barcos pesqueiros na margem, como cascas de noz. A perna do gigante dá um passo por cima do rio. E alguma coisa começa a ressoar, como se um trem atravessasse uma ponte vazia...

Aos pés do gigante há uma cidade litorânea com uma pilha de telhados, com torres, com jardins parecendo pontinhos e ruas parecendo listras.

Nós nos afastamos da cidade pelo mar. À medida que nos distanciamos, vemos o gigante em toda sua altura. Ele ergue sua perna direita por cima da cidade.

As pessoas saem correndo por todos os lados ao verem a perna gigantesca. O gigante coloca o pé delicadamente em uma praça, tomando cuidado para não machucar ninguém. Passa sua perna esquerda e atravessa a cidade. Aos pés do gigante, vemos uma praia lotada de banhistas.

Mais um passo e o gigante já está no mar. A água bate na altura de seus tornozelos. Águas-vivas balançam na água clara. Em torno da perna do gigante, percas marinhas², galinhas sultanas³, cavalos marinhos parecidos com peças de xadrez se agitam. Gaivotas sobrevoam a água. Um barco pesqueiro à vela passa perto da perna do gigante.

O rebarbar das ondas se torna mais forte. Os banhistas saem correndo da água. A praia esvazia. As ondas batem contra a costa e contra os joelhos do gigante.

As ondas sobem cada vez mais. Elas arremessam o barquinho pesqueiro. Desamparados, os pescadores se agarram à vela, mas a vela está rasgada, o mastro quebrado. O barquinho emborca, tomba de lado... Começa a crescer uma tempestade na música...

² N.T.: No original, *erchi*.

³ N.T.: No original, *sultánki*: uma espécie de ave comum em regiões pantanosas. É conhecida também como caimão.

A menina se ergue na poltrona, olha adiante inquieta... Um dedo do gigante endireita o barquinho. A menina respira aliviada, recostando-se.

As cordas do piano soam cada vez mais baixo. Cessa a tempestade de sons.

A menina vira uma página do livro.

Na figura, vemos o fundo do mar e um navio naufragado em meio a algas marinhas e animais peculiares.

A figura ganha vida diante de nossos olhos e se transforma na realidade.

No fundo do mar, crescem animais parecidos com flores e árvores. Corais, besouros, vermes tubulares... Estrelas-do-mar rastejam.

Um peixe-diabo de longos bigodes está escondido no leito do mar. Serpenteia uma pequena cauda, parecida com uma minhoca, no final de seu bigode. Um peixinho se aproxima e tenta agarrá-la. Mas o peixe-diabo abre a goela e o peixinho desaparece em sua barriga.

Com suas nadadeiras, o peixe-diabo se ergue do leito, salta e desaparece.

Os longos tentáculos de um polvo se esticam em direção a um pequeno cardume, agarram um peixinho e o levam embora.

Jaz um navio naufragado no fundo do oceano. Em volta da silhueta negra do navio, correm peixes fluorescentes.

Uma mão gigantesca entra em quadro, pega o navio e o puxa para cima. Passa por perto um peixe-mandíbula⁴ com uma boca imensa e um corpo estreito, parecendo um apêndice à boca.

A mão do gigante segue atravessando as camadas do mar. Passa um tubarão. Passa correndo um cardume de arenques.

De repente, irrompe no meio do cardume, como um bandido em uma estrada, um peixe-espada armado com uma longa e assustadora espada. Irado, ele desfere ataques à direita e à esquerda. Passa nadando um peixe-remo plano, com um penacho na testa. Passa um tubarão-martelo, com um martelinho de críquete no lugar da cabeça.

O gigante avança por baixo d'água, levando o navio nas mãos.

E eis que surge sobre o oceano uma ilha negra e redonda coberta por macios cabelos molhados. Pessoas e barcos remam apressadamente para longe da ilha que se move.

Como se um sol despontasse sobre o mar, a cabeça do gigante emerge do oceano. A água escorre de suas orelhas. O gigante bufa, pestaneja, aperta os olhos cheios d'água e os abre com dificuldade.

E seu primeiríssimo olhar, ainda turvo, encontra os olhos da menina, que comemora alegremente sua aparição, rindo e batendo palmas.

A menina aparece por apenas um instante em sua poltrona – como se fosse uma espectadora em um camarote – e desaparece.

Não muito distante da cabeça do gigante, o navio emerge do mar. Surge a mão do gigante, que segura o navio por baixo. O gigante vira o navio de ponta-cabeça e tira a água que o enche, como se fosse um copo.

Ele passa a mão pelo navio e este mais uma vez fica como novo. Nele, surgem pessoas.

O gigante enche as bochechas de ar e assopra. O navio põe-se a navegar pelas ondas. Sai fumaça de sua chaminé. Gaivotas voam o acompanhando. Uma trilha branca de espuma se estende por trás da embarcação.

O navio avança de maneira cada vez mais silenciosa, as gaivotas batem as asas mais lentamente, as nuvens de fumaça sobem em direção ao ar mais devagar. O navio pára, os pássaros congelam no ar, a fumaça fica suspensa, imóvel.

⁴ No original, *chirokorôt* – literalmente, “boca larga”. Trata-se de uma espécie de peixe.

A realidade se transforma em uma figura.

Ela se afasta de nós e se revela uma figura em um livro. Na figura está representado o navio, navegando pelo mar, e as gaivotas sobre a embarcação.

A menina desvia o olhar do livro para o piano, passeia o olhar por ele.

Os sons do piano aumentam de intensidade. Na música, ouvimos as reverberações abafadas de um trovão, de uma inquietação.

Desenha-se nitidamente a figura do pai. Seu rosto expressa entusiasmo. Com força, suas mãos extraem poderosos sons das teclas. A menina o observa fixamente. Na música, cresce o ronco de um avião que voa.

A menina se volta para as janelas abertas – sobre a floresta há nuvens azuladas de tempestade, uma cortina de chuva, o clarão de relâmpagos distantes.

Tudo escurece no entorno.

O vento faz as abas da janela baterem contra o caixilho.

Sobre as nuvens, iluminados por relâmpagos, surgem os ombros e a cabeça do gigante.

As nuvens escurecem cada vez mais. Um raio cintila, como uma espada bem no peito do gigante. Ribomba o trovão, como golpes de uma espada contra um escudo. Nuvens giram em círculos em volta da cabeça.

As nuvens se elevam cada vez mais. E eis que já quase não se vê a cabeça do gigante. Ela desliza por entre as nuvens como uma sombra pálida, ora desaparecendo, ora ressurgindo. O barulho da chuva e as rajadas de vento lutam contra uma música vigorosa, uma canção sobre o gigante. Ora a canção irrompe por entre a voz dos elementos da natureza, ora os elementos encobrem a canção.

No ronco dos motores –intermitências, paradas.

Sinais de alerta de uma estação de rádio. E a cada vez que a canção sobre o gigante se torna audível, seu rosto surge por entre as nuvens. A canção passa a predominar.

Uma fresta se abre por entre as nuvens. A Terra passa na janela: retalhos de campos, pelagens de lã feitas de florestas. Braços frondosos, parecidos com árvores sem folhas, manchas de cidades com o tracejado das ruas, que quase não se percebe.

O gigante sai das nuvens. Um sorriso orgulhoso em seus lábios. Há uma nuvenzinha em seu peito. Ele a carrega como um troféu.

Na música, a tempestade acalma. Tudo clareia.

Gotas de chuva cintilam nas folhas.

O piano silencia. A menina olha para trás. O pai se levanta, pega uma folha de partitura em branco e escreve nela: II. Senta-se novamente ao piano e se põe a pensar.

Tudo se apaga, desaparecendo na escuridão.

Da escuridão, surge uma pradaria próxima a um açude. Grilos estridulam na grama. Borboletas voam de flor em flor. Libélulas passeiam sobre o açude coberto de limo.

Um dedo do gigante surge por cima da grama. Sobre o dedo está a nossa menina. O dedo a carrega com cuidado e a coloca na terra.

A menina está em uma beirada íngreme sobre o açude, que parece a ela infundável como o mar. Ela observa maravilhada. Suas sobrancelhas se erguem em arcos arredondados.

Diante dela, há caules de grama e de margaridas, altos como árvores. Desponta sobre a grama, como uma torre gigantesca, um toco de árvore. A menina olha ao redor.

Por todos os lados, monstruosidades a observam: logo diante dela há a gigantesca cabeça de um besouro. Ele move suas antenas claviformes. Sob as antenas estão os olhos de muitas faces – os olhos compostos.

A menina se surpreende:

– Ele é grande ou eu é que sou pequena?

Ela olha para a esquerda e vê um grilo, que estala suas pernas de maneira ensurdecadora. A garota estremece, olha para a direita e vê uma lagarta, gorda como uma jiboia. A lagarta estica sua cabeça em direção à menina, buscando seu caminho no ar.

A menina se assusta, dá um passo para trás e olha para cima, como que procurando uma maneira de se salvar.

Mas vem descendo do alto, por um fio de teia, uma aranha peluda, parecida com um monstro de contos de fadas, com garras nas presas superiores. A menina salta para trás para desviar dela, recua mais alguns passos, tropeça e, com um grito, despenca em alta velocidade.

Durante a queda, ela se agarra no aquênio de um dente-de-leão. O aquênio se solta de sua base. A menina desce como se estivesse de paraquedas até uma pedra próxima à margem.

Arregalando seus olhos, nos quais ainda brilham lágrimas, a menina olha para o mundo ao redor.

Um inseto de pernas longas – uma aranha-d’água – vem correndo pela água. Por baixo das pernas da aranha-d’água, a superfície da água é comprimida como se fosse um travesseiro mole.

Passa rapidamente, aos giros, o “senhor das águas” – o besouro d’água.

Como um grande avião, uma libélula passa voando por cima da cabeça da menina. Com sua passagem, nenúfares grandes como colinas rodopiam em direção ao ar.

A menina joga a cabeça para trás – ela corre os olhos pela libélula.

– Monomotora... biplana...

Próximo à margem, um grupo de girinos passa nadando. Uma gigantesca rã pula sobre uma pedra vizinha.

A menina olha para um girino, olha para a rã e diz, em dúvida:

– Quer dizer que esses aí viram rãs?

– Sim, sim! – coaxa a rã. E neste mesmo instante o girino começa a se metamorfosear. Perto da cauda surgem duas protuberâncias, e delas crescem as pernas traseiras. Depois, surgem patas no meio da rã de duas pernas. A cauda fica cada vez menor e desaparece. A rã arremessa para fora da boca uma língua grudenta, pega com ela uma mosca e a leva à boca. A rã rapidamente se volta para a menina, abre a goela, arremessa a língua para pegar a menina, mas erra: a menina salta para trás, agita os braços na direção da rã e grita:

– Não faça isso!

E em poucos segundos a rã se metamorfoseia de volta em girino.

O girino mergulha na água e se junta ao cardume.

Passam nadando patos imensos, como fragatas de três mastros. Um deles mergulha. Aparecem círculos na superfície da água. A água se ergue em colunas. Esferas brilhantes se separam das colunas – borrifadas de água. Uma gota cai em uma pedra próxima à menina. A menina olha e vê seu reflexo na gota d’água que jaz na pedra, como uma lente plano-convexa transparente. Na gota está refletido o rosto da menina e, atrás, plantas aquáticas. A gota se aproxima. A menina olha com uma feliz admiração, levantando as sobrancelhas e apertando os lábios. Depois começa a sorrir, balança a cabeça, faz caretas. Ela aproxima bastante o rosto da gota. O rosto fica sério, curioso, a boca se abre.

Na gota, como em um aquário de vidro, é possível ver algas flutuantes, parecidas com glóbulos, correntes, conchas, caules frondosos. Camarõezinhos planam pela água, agitando as frondosas antenas em forma de remo. Passam rotíferos com cílios que se movem tão rápido que parecem uma roda a girar. Com os cílios, o rotífero atrai as algas

para sua boca. Uma hidra caça e engole um paramécio⁵ com cílios ao redor do corpo. O paramécio se divide, transformando-se em dois, em quatro, em oito.

Um cochicho maravilhado da menina.

– É como no microscópio!

Uma ameba se arrasta lentamente, jogando seu pseudópode para frente e transferindo para ele todo o conteúdo gelatinoso de seu corpo. A ameba envolve e absorve uma alga redonda como uma esfera. A menina perfura a gota com um graveto e o agita na água, dando risada. Os habitantes da gota d'água fogem do graveto.

O vento sopra e levanta folhas e gravetos sobre a terra... Ondulações cobrem a superfície do açude. O vestido da menina infla como um sino. A menina luta contra o vento, mas ele é mais forte do que ela. Ele a ergue, como se fosse uma penugem sobre uma pedra, e a leva por cima do açude, por cima da margem.

Um grande toco de árvore com um formigueiro. É possível ver galerias ainda não terminadas.

Batidas e estrépitos de construção. As vigas balançam com a trepidação. Algumas formigas colocam vigas, outras escavam os restos da construção com as patinhas dianteiras e os arremessam por baixo de si mesmas com as patinhas traseiras.

O vento leva a menina até o toco de árvore. Ela caminha pelo toco, contando os anéis de crescimento: quantos anos ele tem? Um, dois, três, quatro. Provavelmente mil anos!

Aparecem formigas no toco. A menina recua de medo.

Por trás, se desenha ameaçadoramente a entrada do formigueiro. A menina, recuando, desaparece no formigueiro.

Corredores escuros, levando para baixo. Salvando-se das formigas, a menina corre por um corredor e se esconde em um canto. Uma câmara espaçosa onde estão postos os casulos, que parecem grandes barris brancos.

A menina se esconde atrás de uma pilha de casulos. Ela olha ao redor:

– Ah, já sei, aqui é a creche. Como se faz para sair daqui?

Alerta no formigueiro. Formigas entram correndo na câmara e carregam os casulos para fora, um por um.

A câmara se esvazia. A menina sai da câmara com cuidado e escapa do formigueiro por uma saída localizada ao pé do toco.

A menina desaparece por entre flores...

O caule de uma flor cresce e se ergue.

O botão se abre. No botão aberto, a menina dorme.

Ressoa por cima um zumbido poderoso, a menina acorda e esfrega os olhos com os punhos. Uma imensa abelha peluda se arrasta na flor vizinha. Com sua pequena tromba e com a habilidade de uma profissional, ela suga o néctar que sai em gotinhas da base do estame.

A menina olha por detrás da pétala por um segundo, se esconde e depois olha novamente. Ela olha com inveja para a abelha, saliva, lambe os beiços. A abelha encerra o assunto e passa a outro: ela esfrega as pernas peludas. A abelha ocupa toda a tela e o espectador vê bem como ela joga em suas “bolsinhas” o pólen que ficara preso às cerdas das pernas.

A abelha levanta voo, zunindo. Embaixo, uma borboleta pousa na flor. Ressoa o barulho de imensas asas no ar. A borboleta escapa voando do bico de um pássaro. O pássaro, por engano, pega a menina ao invés da borboleta e a carrega, presa pelo vestido.

A menina tenta explicar o engano ao pássaro.

–Eu não sou uma borboleta! Eu não sou uma borboleta!

⁵ N.T.: No original, *infuzória-tufiélka* um tipo comum de protozoário ciliado.

Mas o pássaro não ouve.

No ninho, os bicos dos filhotes estão abertos, parecendo funis. Eles recebem a mãe com um coro de vozes impacientes. Mas a mãe não se apressa. Ela pousa em um galho ao lado do ninho e olha ao redor para ver se não há nenhum perigo.

– Me largue, eu não sou uma borboleta! – grita com toda sua força a menina.

O pássaro vira a cabeça, olha para ela em dúvida apenas com um dos olhos, e abre o bico, surpreso.

A menina despenca e cai bem em uma teia de aranha circular, como uma tela de circo. Com suas imensas pernas peludas, uma aranha vem correndo em direção à menina. A menina grita e... a teia da aranha se transforma em uma rede.

A menina fica deitada na rede no meio da clareira.

Sobre sua cabeça, há uma mosca numa teia de aranha. Das janelas escancaradas do terraço, chegam os sons do piano. A menina se vira, começa a vasculhar, a procurar algo na rede.

– Onde está meu livrinho?

A menina encontra o livrinho e olha para uma figura.

Na figura está representada uma secção geológica da região: em cima, casas e aldeias; embaixo, camadas de sedimentos curvados.

A menina olha para a figura e depois transfere o olhar para o prado que se estende por trás do açude.

A sombra de uma imensa mão cobre o prado rapidamente. Uma revoada de pássaros passa voando, assustada, por cima da cabeça da menina.

A palma da mão do gigante se apóia no prado. Sob a pressão da mão do gigante, a clareira em que está a menina é empurrada para baixo, como se fosse a cabine de um elevador.

Passam por cima da menina, como se fossem andares, camadas sedimentares.

A clareira para. Os dedos do gigante tiram um crânio humano do meio dos sedimentos quebradiços e o colocam na clareira. A menina observa com curiosidade o que se passa.

A clareira mais uma vez começa a descer. Pelo caminho, o gigante passa os dedos por uma camada de giz e mostra um dedo sujo de giz à menina:

A menina dá risada:

– Giz!

A clareira continua a se mover e pára próxima a uma das camadas do período cretáceo. Os dedos do gigante tiram da rocha um imenso osso e o colocam no prado.

–E que osso! – pensa a menina.

E, enquanto isso, a clareira desce ainda mais, descobrindo as camadas negras de carvão. A mão do gigante quebra um pedaço de carvão e o coloca na clareira. A menina olha para o carvão, olha para os dedos do gigante – que, de brancos, ficaram pretos – e fala para si mesma:

– Carvão!

O olhar da menina encontra o livrinho aberto. Na página ao lado da ilustração da secção geológica, estão representados animais fossilizados: brontossauro, estegossauro, mastodonte...

A menina lê a legenda embaixo da figura:

– Animais fossi-li... fossi-li... fossilizados.

Ela levanta a cabeça. As camadas sedimentares das rochas começam a passar na ordem inversa.

Diante dela, novamente surge o prado intocado. Jazem, em diferentes lugares, um bloco de carvão com marcas de folhas, uma lápide de arenito com pegadas da pata de algum animal, um imenso osso, uma longa presa, uma caveira humana.

A menina olha para o bloco de carvão com marcas de folhas. As folhas ganham vida, vão para cima e revelam ser um galho de uma árvore escamosa, que surge instantaneamente: uma *lepidodendron*⁶.

A menina transfere o olhar para a lápide de arenito. Das marcas no arenito crescem as patas e depois o corpo inteiro de um estegossauro: um lagarto com cinco espinhos na cauda e duas fileiras de protuberâncias na espinha dorsal.

A menina franze o rosto:

– Eca, que feio!

A menina olha para o imenso osso e pergunta, curiosa:

– E isso, o que é? – O osso fica em posição vertical e se transforma em uma imensa perna, maior que uma pessoa inteira. Ao lado da perna aparece uma outra e, atrás, mais duas. Diante da menina, surge um lagarto gigante: um brontossauro, com um tronco desajeitado e um pescoço que se ergue para além das árvores.

A menina olha para cima e exclama, maravilhada:

– Mais alto que as árvores!

Virando-se para o outro lado, a menina olha para a imensa presa.

A presa desenha uma curva no ar e, no mesmo lugar, se encontra já na posição adequada, na boca de um mastodonte. O mastodonte engole um galho de árvore com a tromba.

– Que interessante! – diz a menina e, ardendo de curiosidade, olha para a caveira humana que jaz diante dela.

A caveira se levanta junto com um esqueleto que surge diante dos olhos do espectador. O esqueleto se reveste de carne e se transforma em um homem pré-histórico com uma clava em mãos. O homem pré-histórico dá um passo na direção da menina e se inclina sobre ela com curiosidade. A menina, com medo, cobre o rosto com as mãos. O livrinho cai na grama. A menina, sem tirar as mãos do rosto, chama:

– Papai!

O piano logo silencia. Escuta-se a voz do pai:

– O que foi, minha pequena?

A menina afasta as mãos do rosto. Ela está novamente no terraço, na poltrona. Seu pai está inclinado sobre ela, olhando-a com preocupação.

Ele nota o livrinho caído no chão, pega-o e o entrega à menina. Mas ela, com medo, repele o livro:

– Não! Ele está vivo!

O pai olha para as páginas abertas do livro, vê a figura em que está representado o homem pré-histórico e começa a rir.

– Olha só o que você inventou! Ele viveu há muitos milhares de anos!

No rosto da menina, a careta contrariada se transforma em uma expressão de curiosidade.

Ela pergunta, virando-se rapidamente para o pai:

– Isso foi quando o vovô ainda era pequeno?

– No tempo do tsar?! Muito antes! Naquele tempo não havia nem o vovô e nem o vovô do seu vovô. Naquele tempo nada era como hoje. Aqui mesmo, onde nós vivemos, havia elefantes e rinocerontes.

– Como no zoológico?

– Não, não, eles viviam em liberdade, em manadas inteiras.

– E Moscou já existia?

– Ora essa! No mundo não existia nem uma única cidade, nem uma única casa.

⁶ N.T.: Nome de uma extinta árvore conhecida também como “árvore de escamas”.

– E onde é que as pessoas dormiam? Onde ficavam as caminhas delas?
– As pessoas dormiam na terra, em cavernas.
– Na terra? – a menina repete, duvidando. Ela olha ao redor. O olhar dela recai sobre o piano.

– Bem, e eles tinham piano?

O pai olha para as teclas, sorrindo:

– Piano! Que piano poderia haver quando o homem não sabia fazer nem um banquinho? Afinal, ele não tinha nem machado, nem serra.

– E o que é que tinha?

– Bem, o que tinha? Tinha pedra, tinha pau. E por acaso é possível fazer muita coisa com um pedaço de pau? Naquele tempo, o homem estava apenas começando a aprender a trabalhar. Até mesmo falar ele não sabia direito.

– E ler?

– Também não sabia ler.

– Mas eu sei!

Pausa. O pai apóia as mãos sobre as teclas. A menina olha para as mãos do pai e diz, de maneira professoral:

– Ele também não sabia tocar!

O pai responde, sorrindo, no mesmo tom da menina:

– Mas eu sei!

A menina:

– Ah, mas com as mãos que você tem...!

O pai olha pensativo para as teclas, para as mãos.

– Sim... O homem agora tem mãos que podem fazer tudo... Mãos tão...

Ele pára, como que procurando palavras para a explicação.

A menina olha para o pai, olha para o piano coberto de partituras.

Os vidros do terraço ardem com os raios do sol que se põe. Por entre a folhagem que balança com o vento suave, penetram raios de luz que brincam fazendo pequenos círculos no chão, no piano, nas teclas.

O pai passa os dedos lentamente pelas teclas. Pensativo, ele olha para frente, como se estivesse escutando os próprios pensamentos.

O jogo de luz e som como que transforma o terraço.

A menina escuta, acompanhando com os olhos os pontos luminosos que correm pelo corpo e pelo rosto do músico.

De maneira lenta e ritmada, o pai começa a contar sua história, como se estivesse acompanhando o piano com as palavras:

– O gigante se ergueu por sobre o país e o observou com seu olhar penetrante. Ele vê que há montanhas lá longe. É impossível passar por elas, impossível atravessá-las...

Juntam-se aos sons do piano coros distantes, orquestras...

O pai continua, erguendo as mãos sobre as teclas:

– O gigante ergueu a mão...

Com força, ele solta as mãos sobre as teclas.

As teclas brancas do piano se transformam em topos de montanhas, cobertos de neve. As montanhas exclamam com um som profundo, zumbem com as explosões, respondem como se fossem os mais poderosos instrumentos da orquestra, a terra voa em direção ao céu como uma nuvem escura. A montanha se abre, dando lugar a uma estrada que corre por dentro dela.

Nós seguimos pela estrada que vai abrindo caminho para si mesma por entre os montes, sob os estrondos das explosões. A tela é encoberta por fumaça.

A fumaça se dissipa. O caminho chega até um precipício. Embaixo, borbulhando e espumando, segue a correnteza de um rio entre as montanhas. A menina está em pé à beira do precipício. Ela olha para baixo, cambaleia buscando equilíbrio, ergue os braços...

E, instantaneamente, por debaixo de suas pernas, surge correndo sobre o precipício uma graciosa ponte branca. A menina caminha e, a cada passo seu, a ponte se faz mais longa.

A ponte atravessa o abismo e chega até uma parede vertical.

A menina fica parada diante da parede sem compreender e diz, abanando os braços:

– O que, é para eu atravessar a parede?

E, obediente, a parede se abre diante dela em um túnel.

A menina entra no túnel. O caminho corre sob seus pés cada vez mais rápido.

Os cabelos loiros da menina flutuam ao vento. E eis que o túnel já terminou e a menina se encontra do outro lado da montanha. A lisa estrada de asfalto vem voando a seu encontro. Com pressa. Os sons do piano correm como se tentassem ultrapassar uns aos outros. Surgem pequenos postes brancos à beira da estrada. A estrada corre cada vez mais rápido, ora alçando voo, ora mergulhando, contornando as montanhas com *loops* e zigue-zagues.

Em uma volta veloz, tudo rodopia e se mistura em um único turbilhão.

O cenário muda.

Uma tempestade de areia encobre a tela. Ondas arenosas avançam em fileiras: dunas. A areia cai da crista das ondas e cobre uma cerca de argila de um povoado abandonado.

A menina vaga pelo deserto, tropeçando. Ela cobre o rosto com as mãos para proteger os olhos da tempestade.

As dunas avançam cada vez mais em sua direção. A menina tenta seguir em frente, mas a areia a encobre.

E, de repente, a voz poderosa dos trompetes atravessa o redemoinho de violinos, prenunciando o aparecimento do gigante.

Uma imensa mão penetra por entre a bruma de areia. A menina reconhece a mão. Ela pensa:

– O gigante!

A mão avança sobre o deserto e, atrás dela, árvores crescem nas dunas, a areia se reveste de arbustos.

O vento bate contra as árvores e elas se curvam, resistindo ao ataque do vento.

Borbulhando e fazendo espuma, água corre por um canal.

As flautas na orquestra retinem, põem-se a cantar.

A menina está no meio de arbustos de algodoeiro. Ela colhe uma bolinha felpuda, levanta-a sobre a cabeça e o algodão em suas mãos se transforma em um lencinho. A menina amarra o lencinho na cabeça com um nó na parte de trás.

– Bem, e para onde agora? – diz a menina, e vira a cabeça.

A tela escurece e, da escuridão, surge uma várzea pantanosa. Formando pequenas ilhas, uma esparsa floresta de amieiros. Por entre o matagal, destacam-se destroços de casas, jogados ali por pessoas.

Os violinos gemem tensos, tristonhos.

Com dificuldade, atolando no pântano, a menina abre caminho por entre o matagal. Os pernilongos voam ao redor dela como uma nuvem. A menina afunda no pântano até a cintura. Ela fala com uma voz chorosa:

– Mas o que é isso? Desse jeito, vou me afogar.

Na música, de maneira vigorosa e alegre, entram os trompetes.

A menina escuta, seu rosto se ilumina. Ela olha ao redor como se buscasse alguém.

A mão do gigante aparece, pega-a com dois dedos, arranca-a do pântano e a coloca na terra. Tudo ao redor se transforma.

A menina está sobre um solo seco, entre árvores baixas com copas fofas. Por entre a folhagem escura, vemos grandes e pesadas laranjas penduradas. A menina colhe uma laranja e fala olhando na direção da mão do gigante, que está indo embora:

– Obrigada!

Fusão entre planos. A mão do gigante passa pelo país, que, visto de cima, parece um mapa de relevo.

Nós vemos a sinuosidade do Volga perto de Kúibichev⁷. A mão do gigante passa por cima dele. E imediatamente o Volga se transforma: transversalmente ao rio, surge a parede branca de uma barragem. O rio se espalha como um grande lago por cima da barragem, e prados, ilhas e bancos de areia nos arredores são cobertos pela água. Cruzeiros de três conveses passam pela ampla superfície lisa da água.

A mão avança pelo mapa de relevo, passando por uma estepe que se ergue cada vez mais, formando colinas. No declive suave da encosta da montanha crescem as fornalhas, torres, e plataformas da fábrica de Magnitogórk.

E a mão já avançou ainda mais em direção ao leste. Farfalham os topos das centenárias coníferas na taiga.

A mão gigantesca navega por cima da taiga. A taiga abre caminho e, no meio dela, surge uma cidade: Komsomólsk.

Geleiras se estendem até o horizonte. Como fantasmas brancos, cruzeiros com mastros e cordas congeladas estão encalhados entre os blocos de gelo.

A sombra da mão do gigante passa pela geleira. Seguindo a mão, movem-se navios quebra-gelo, destruindo o gelo com o peito. Um amplo caminho de água atravessa as geleiras. Os cruzeiros apitam, uma fumaça negra sai das chaminés. Os cruzeiros se movem pelo caminho de água.

E a mão, de repente, já está longe daqui. Nós vemos palmeiras e magnólias à beira-mar. O sol se põe para além do mar. A mão passa pelos raios do poente. E, atrás dela, surgem ameaçadoras fortalezas marinhas sobre as ondas. Em um mastro na popa, tremula ao vento a bandeira da marinha soviética.

E mais uma vez a mão passa pelo mapa de relevo. Em algum ponto entre o Volga e o Don, a mão traça a rota de um canal. Ela pára por um instante...

Fusão entre planos. Surge um pedaço de uma escrivania...

Nós vemos uma mão que anota algo na planta de uma construção.

Sobre a planta, inclina-se Stálin.

Ele levanta a cabeça, pensa e olha para frente.

A menina segue por uma trilha por entre as laranjeiras. Ela olha na direção de Stálin e pára, surpresa.

– De onde você saiu? – pergunta Stálin, sorrindo.

A menina primeiro baixa os olhos, depois ergue a cabeça e responde:

– O gigante me trouxe.

– Gigante? Que gigante?

– Do conto do papai.

– Você conhece esse conto?

– O papai conhece.

– E você, conhece o quê?

– Eu conheço um poema sobre o gigante.

⁷ N.T.: Entre 1935 e 1991, Kúibichev foi o nome da cidade hoje conhecida como Samara, em homenagem ao revolucionário Valerián Kúibichev.

– Bem, então leia!

A menina começa a ler tão baixinho que quase não conseguimos ouvir.

–Ora, assim eu não consigo ouvir nada. Venha, pare aqui e fale de modo que todos possam te ouvir.

A menina ajeita o vestido e ergue a cabeça. Seu rosto se aproxima de nós.

A menina diz:

– De Moscou a Magadan

De Kolkhída aos brancos Cárpatos

Transformaremos, com mãos de gigante,

Todo o país em um jardim florido.

Nossos braços são gruas e guindastes,

Nossas pernas são os trens.

Criaremos, com mãos de gigante,

Minas, fornalhas, cidades.

Nós mediremos a espessura do oceano,

Penetraremos em uma gotinha d'água,

Examinaremos, com olhos de gigante,

O mundo dos astros desconhecidos...

A menina para, querendo lembrar a estrofe seguinte, e repete mais uma vez:

– O mundo dos astros desconhecidos.

Ela escuta os sons do piano e se vira, como que buscando ajuda. Tudo ao redor se transforma. Seu olhar recai sobre as janelas do terraço, através das quais o sol já se põe, por trás do piano.

As mãos do pai correm pelas teclas.

O pai diz a meia voz, acompanhando as palavras com uma música sutil:

– A noite se aproxima... Como ilhotas, ainda brilham os topos iluminados das montanhas... E agora já desapareceram...

Fica cada vez mais escuro no terraço. Através das janelas, começam a brilhar as primeiras estrelas.

A tampa negra do piano é como uma vela negra contra o céu estrelado... as mãos do pai nas teclas parecem conduzir um navio fantástico.

As estrelas descem e se aproximam, como se toda a casa tivesse se tornado uma nave espacial e tivesse levantado voo em direção ao céu.

À esquerda, surge um canto da lua, fortemente iluminada.

Em majestoso silêncio, a superfície da lua passa perto de nós, como se fosse feita de prata, com montanhas anulares que projetam contrastantes sombras negras. Há rochedos altos e pontiagudos no centro das montanhas anulares. Planícies rochosas, mortas, cortadas por fendas, e nas encostas das montanhas jazem pilhas de destroços.

A lua passa e desaparece. Do espaço sideral surge uma esfera iluminada, rodeada por um anel. Saturno se aproxima. O anel se afasta e se transforma em duas faixas anulares separadas por uma fenda escura. Parece uma grandiosa estrada circular para viagens ao redor do planeta.

Saturno desaparece e o céu estrelado se transforma. Algumas das estrelas se afastam, revelando serem estrelas binárias. Aos nos aproximarmos, os raios estelares revelam ser muitas estrelas dissipadas. Passa por perto um cometa com uma longa e despenteada cauda de correntes luminosas.

A nebulosa da constelação Cães de Caça torna-se nitidamente visível. Ela faz uma espiral. Como se alguém tivesse batido uma nuvem luminosa com uma colher gigantesca.

A nebulosa desaparece nas profundezas do céu.

Todo o céu está salpicado de estrelas. Meteoros caem por entre as estrelas como gotas de chuva que correm por um vidro.

E então o terraço começa a descer. As estrelas, desaparecendo, cintilam acima. Fica cada vez mais claro. Começam a surgir os contornos de coisas conhecidas: o livro jogado no chão perto da poltrona, o piano.

Os últimos acordes silenciam.

O pai está sentado ao piano em profunda meditação. Ele se vira para a menina. Ela adormeceu na poltrona, enrodilhada, apoiando a bochecha na mão.

O pai se levanta, vai até ela, pega-a nos braços com cuidado e a leva para o terraço. A menina, em meio ao sono, abraça o pescoço do pai.

– Dorme, pequena, dorme! – diz o pai, em voz baixa.

– E o conto? – cochicha a menina com voz de sono, sem abrir os olhos.

– O conto acabou, filhinha.

A tela se aproxima. Nós vemos a menina de bastante perto. Ela ocupa toda a tela. Na tela que escurece, aparece a palavra “FIM”.

SOBRE MEU AMOR PELO HOMEM VIVO¹

1.

É possível a filmagem do homem vivo, de seu comportamento, de suas emoções, em um filme poético-documentário, não-encenado?

Essa pergunta me foi feita com frequência por meus oponentes. Eu tentei responder mostrando exemplos, fatos. Indiquei as cenas “Morte”, “A mulher do vigia”, “A *dátcha* Kanátchikova”² de *A vida tomada desprevenida*. Enumerei muitos pontos documentais, sem concessões, de filmes mais recentes.

Mas meus oponentes sorriam com um pouco de desdém:

– Felizmente – eles diziam – com a chegada do cinema sonoro e sua complicada câmara, o senhor não poderá mais perder tempo com experimentos enfadonhos. O senhor aqui se verá sem forças, e o homem vivo permanecerá apenas no campo de visão da cinematografia atuada, de atores.

Partindo de meu desejo de responder com fatos, respondi a essa pergunta um pouco depois. Melhor dizendo, a concreteira de *Três Cantos Sobre Lênin* respondeu por mim. E respondeu de maneira consideravelmente forte:

“Eu estava trabalhando na baia 34... estávamos despejando concreto ali... três torneiras... a gente fez 95 baldes... quando estavam ajeitando, assim, o balde... pisavam, assim, no concreto, e eu vi: caiu o papel de piche... Eu, assim, fui erguer... Ergui... Estava já virando de volta quando, assim, aquela mesma placa caiu ali, atrás da carcaça... e, assim, me empurrou junto... Eu aí segurei ali, na escada... Mas as minhas mãos estavam escorregando da escada... E todo mundo ficou assustado, e estava ali uma menina que trabalha com piche... ficava gritando... *kurkum*³ veio correndo, me agarrou, me puxou para fora, e eu estava um concreto só (*dá risada*)... molhada... tinha água ali atrás da carcaça... o rosto todo molhado... as mãos quase queimadas de piche... Me puxaram para cima junto com o balde... Eu fui me secar... é, me sequei perto do forno... o forno ali era tão pequeno... e de volta pro concreto... batemos na placa... e comecei de novo nas três torneiras. E de novo no meu lugar até a troca de turno, até às 12 horas... (*pausa*)... e me condecoraram por (*sorri envergonhada, vira o rosto, fica com vergonha, como uma criança, de maneira honesta*)... com a Ordem de Lênin por cumprir e superar a meta... (*vira o rosto com vergonha*).

Os oponentes não desgrudam os olhos da tela, mas assim que a luz se acende na sala, eles escondem seus verdadeiros sentimentos. Eles falam, já sem tanta certeza:

– Não há o que dizer. Esse experimento deu certo. Mas se trata de uma combinação excepcional de circunstâncias. Um objeto de filmagem auspicioso.... Não dará certo repetir esse experimento...

Eu então passo a palavra ao velhinho-kolkhôniznik⁴ de *Três Cantos*: “... tenho 63 anos... consegui 916 *puds* de trigo... quando me trouxeram o trigo, teve uma manifestação, um

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.324-329. Texto datado de 15 de junho de 1940.

² N. T.: *Kanátchikova Dátcha* era o nome de um famoso hospício de Moscou, fundado em 1894.

³ N.T.: No original, está escrito *kurkum*, palavra cujo significado, em russo, não identifiquei – apesar de ser próxima de *kurkúma* (que significa cúrcuma, o tempero). É possível que se trate de algo da fala da concreteira que nem o próprio Viértov soube transcrever de maneira adequada. Em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, por exemplo, há uma versão do roteiro de *Três Cantos Sobre Lênin* em que Viértov também transcreve a fala de Maria Biélik. Ali, porém, lemos o seguinte: “Kurnum veio correndo, assim, me agarrou [...]”. Por sua vez, em sua fala em som direto no próprio filme, a concreteira parece se referir a algum nome próprio, mais próximo de “Kulík” ou “Kuvík” do que de “Kurnum” ou “kurkum”.

⁴ Trabalhador de um *kolkhoz*, uma fazenda coletiva.

festejo... Quando os trabalhadores honestos do *kolkhoz* trabalhar que nem eu trabalhei, então eles vai viver abastado⁵... e como disse o camarada STÁLIN...” (*Aqui ele é interrompido por uma kolkhōznitsa⁶ condecorada com a ordem da Flâmula Vermelha.*) “... o camarada STÁLIN disse” – ela continua a frase interrompida do *kolkhōznik* – “que a mulher no *kolkhoz* é uma grande força e que ninguém segura as mulheres... Eu sou a presidente do *kolkhoz*... do *kolkhoz* Lênin... nós temos três mulheres na direção e duas chefes de grupo... conduzimos o trabalho... implacável... apesar de não termos homens. (*Pausa*)... E eu sinto, assim, aonde é que eu cheguei... e o que os nossos líderes dizem. Eles falam assim umas palavras de ouro...é preciso anotar... e guardar na cabeça... e chegando em casa é preciso contar... e dá vontade de fazer que nem os líderes dizem... dá vontade de organizar as coisas no *kolkhoz*...!? você pensa... lá no fundo você lembra que os bolcheviques não deixam voltar para trás; que passaram dificuldades, não precisa lembrar... mas seguir adiante... pensa que pode ser assim, e assim pode ser e... e é preciso suportar mais um pouco, avançar mais um pouco, precisa é saber avançar mais um tanto... E tudo isso você guarda na cabeça, e sem querer vêm as lágrimas... (*E, realmente, surgem nos olhos da kolkhōznitsa lágrimas não-atuadas, e o rosto sorri, e nos faz lembrar de um arco-íris⁷.*)

O oponente (desviando o olhar da tela e se inclinando na minha direção):

– E o senhor quer colocar esta *kolkhōznitsa* no mesmo nível de sua irrepetível concreiteira? Não vai funcionar, mostre mais alguma coisa.

Eu queria falar para meu oponente sobre meu amor pelas pessoas vivas, sobre como gosto da *kolkhōznitsa* de uma maneira e da concreiteira, de outra. Mas lembrei de minha decisão de não convencê-lo com palavras, mas fatos. Coloquei na tela a paraquedista de *CANÇÃO DE NINAR*:

– Bom, é, como eu pulei... bom, vestiram o paraquedas em mim... subi no avião... bom, partimos... Eu, assim, estava sentada... E eles ao lado, na cabine. Uma perna minha estava na cabine e a outra do lado de fora... Bom, eu estava voando em círculos, o vento soprava... Não estava de óculos... não, estava. Estava com um chapéu... era preto. A roupa era azul... Bom, e a gente voou em círculos... e eu pensando: lá vai ele me cutucar. Me preparei... estava segurando... olhei para a terra... Nada assustador (*sorri*)... Olho para a terra, aperto as mãos... Se eu pensava que ia me espatifar? Não, não pensava. Pensava, vou fechar e pronto. Se eu pensasse, não teria pulado... (*gargalha alegremente*). Assim, eu fui até a beira... me arrastei até a asa... e olhei para a terra... olho... penso, é isso. Penso, bem... é agora que ele vai mandar... agora... Não espero... me movo um pouco... fico em pé... olho para frente... escuto os gritos... O que, é para pular? Ele fez que sim: “Vai, pula!” Eu abaixo a cabeça... e comecei a voar... comecei a voar e não tive nada de medo por estar voando (*sorri*)... Não senti mais nada... Eu não via o avião... Me distanciei uns 50 metros dele... fico sentada e o puxo por cima... e penso: como ele não abriu...? eu pensei que estava frita (*dá risada*)... Bem, e aí eu começo a descer... seguro o jornal... abro e solto (*ri alegremente*). Eu olho: ele começou a voar, que beleza. E que bom que estou descendo... Como se estivesse parada no mesmo lugar... isso tudo é uma alegria... estou voando... não sinto nada... você voa e pronto... bom, direto, como no mesmo lugar... (*ela sorri quase o tempo inteiro de maneira contagiante, nos impressionando com a absoluta e inimitável*

⁵ N.T.: Viértov aqui reproduz as imprecisões gramaticais do discurso do senhor.

⁶ Feminino de *kolkhōznik*: trabalhadora de uma fazenda coletiva.

⁷ Nota da Edição Original (N.E.): Na revista [refere-se a *Iskússtvo Kino*, 1958, Nº6, onde o texto foi publicado pela primeira vez, postumamente], segue o texto: “nos impressionando com a absoluta e inimitável verdade de seus pensamentos, de suas palavras, de sua imagem. É como se víssemos o invisível: nós vemos os pensamentos na tela”. Esse comentário de Viértov se refere, no original, ao discurso direto seguinte, que foi excluído da publicação.

verdade de seus pensamentos, de suas palavras, de sua imagem. É como se víssemos o invisível: nós vemos os pensamentos na tela.)

O oponente (fica em silêncio por algum tempo, depois se levanta, começa a andar para frente e para trás, depois para e diz):

– Sim, senhor!⁸ Se Stanislávski pudesse ver e escutar isso. O que não seria dele! Ele carregaria o senhor no colo. É aqui que está a verdadeira verdade, e não a impressão da verdade.

Eu explico ao oponente que Stanislávski buscava a naturalidade do comportamento do homem na cena (e, evidentemente, na tela) por um caminho totalmente diferente. Uma coisa é quando um ator precisa entrar no papel de outra pessoa. Outra coisa é quando uma pessoa precisa nos mostrar ela mesma, de uma maneira natural. Ambas as coisas são muito difíceis. Mas as dificuldades são diferentes em cada caso.

Eu e esse oponente conversamos longamente. Analisamos juntos os diálogos de *Três Heroínas*, que por algum motivo incompreensível não foi lançado (o presidente do Comitê Cinematográfico, Dukélski, preferia a narração às filmagens em som direto, e *Três Heroínas*, com 50% de som direto, contrariava essa orientação⁹). Eu contei sobre minhas experiências de filmagem do homem vivo, sobre os projetos que não foram aceitos, roteiros, sobre as perspectivas nesse campo tão pouco explorado. E nós decidimos escrever juntos um livro sobre esse assunto. Façamos com que essas experiências não se percam para nossos descendentes cinematográficos. Façamos com que deem continuidade a essa iniciativa.

– Sou um péssimo oponente – disse meu interlocutor, se despedindo de mim já ao clarear do dia – Acontece que, no fim, o Cine-Olho não era o objetivo final do senhor.

O que é que eu poderia lhe responder? Ele ainda não compreendeu tudo e não se desfez da confusão que um dia os inimigos criaram de propósito, vendendo o meio pelo objetivo. E eu, pacientemente, talvez pela milésima vez, formulei uma resposta de maneira consideravelmente concisa: – O objetivo era a verdade, o meio era o Cine-Olho.

2.

No dia seguinte, eu e meu oponente nos encontramos novamente. – Eu pensei sobre nossa conversa – ele disse – Pelo que me lembro, o senhor ontem disse que seu objetivo era a v e r d a d e , e que o C i n e – O l h o era apenas o meio. Não é daí que vem também a “Cine-Verdade”, ou seja, a verdade mostrada pelos meios do cinema?

– Em parte, é isso mesmo – eu respondi – Mas não apenas o jornal *Kino-Pravda*. Ao falar da Cine-Verdade como a verdade expressada por meio de todo o espectro das possibilidades cinematográficas, eu tinha em mente também filmes como *A Sexta Parte do Mundo*, como *Três Cantos Sobre Lênin*, como *Canção de Ninar* e outros filmes desse tipo.

– No entanto, foi bem com o jornal *Kino-Pravda* que o senhor começou sua atividade cinematográfica?

– Não, eu comecei com o *Kino-Nediêlia*, em 1918. No primeiro aniversário da Revolução de Outubro, eu já tinha passado em minha primeira prova de produção, um filme de longa-metragem. E alguns meses depois disso, eu decidi fazer uma série de estudos experimentais, inovadores para a época.

– E depois?

⁸ N.E.: Antes da revisão, havia reticências.

⁹ N.E.: O filme foi montado em 1938, mas não foi lançado. O roteiro de direção de *Três Heroínas* está publicado em Viértov, T.1 [*Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti*], p.244-249.

– E depois houve a viagem para o front com o cinegrafista Ermólov. Como resultado: dois filmes experimentais de curta-metragem e o material cinematográfico documentário para o futuro trabalho *História da Guerra Civil*.

– E depois disso o senhor começou a lançar *Kino-Pravda*?

– Não, a etapa seguinte foi meu trabalho nos trens de agitação do VTsIK. O camarada Lênin atribuía uma grande importância à utilização do cinema no trabalho dos trens e navios de agitação. E assim, no dia 6 de janeiro de 1920, eu parti com o camarada Kalínin no trem *Oktiábrskaia revoliútsia*. Em direção ao front sudeste. Levei comigo filmes. Incluindo *O Aniversário da Revolução*. Nós estudamos o novo espectador. Exibimos esse filme em todas as paradas do trem e o “transportamos” para as salas de cinema das cidades. Simultaneamente, filmávamos. Como resultado, um filme sobre a viagem de Kalínin, o chefe de toda a Rússia: *Os trens de agitação do VTsIK*.

Esse período de meu trabalho se encerra com o longa-metragem *História da Guerra Civil*.

– E quando é que aparece, finalmente, *Kino-Pravda*?

– Logo depois disso. Bem no início de 1922.

– Como explicar a atenção especial que recebeu *Kino-Pravda*? Afinal, isso era, evidentemente, apenas um jornal na tela, não?

– Formalmente, sim, mas na realidade não era apenas um cinejornal habitual. Se me permite, eu posso me deter de maneira mais detalhada em *Kino-Pravda*...

... Esse jornal, veja, era especial por estar em constante movimento, em constante transformação de uma edição a outra. Cada nova *Kino-Pravda* era diferente da anterior. Mudava o método de composição da montagem. Mudava a abordagem do processo de filmagem. Mudava o caráter e o método de aplicação dos intertítulos. *Kino-Pravda* buscava falar a verdade cinematograficamente, através de meios expressivos. Lenta e insistentemente, nesse peculiar laboratório, começou a se formar o abecedário da linguagem cinematográfica. Buscando dar conta de um determinado tema, algumas *Kino-Pravdas* já atingiam o tamanho de filmes de longa-metragem. Já nessa época tiveram início as polêmicas, surgiram defensores e oponentes. Os debates se sucediam. Mas a influência de *Kino-Pravda* só fazia aumentar. Especialmente depois de aparecer nas telas da Europa e da América. Em Berlim, como noticiou a imprensa, até mesmo planejou-se criar um laboratório cinematográfico para produzir a quantidade necessária de positivos de *Kino-Pravda*. Em diferentes países, surgiram alguns seguidores. Paralelamente ao crescimento de *Kino-Pravda*, cresceram também as pessoas. Svílova estudava o novo alfabeto. Kaufman se tornava um cinegrafista de primeira classe. Beliakov ficava fascinado pela questão dos intertítulos expressivos. O cinegrafista Frantsisson demonstrava uma grande inclinação para experimentos audazes. Cada dia era preciso inventar algo. Não havia com quem estudar. Nós avançávamos por um caminho intocado. Inventando e experimentando, nós escrevíamos por meio de quadros cinematográficos ora editoriais, ora *feuilletons*, ora cine-ensaios, ora cine-versos. Nós tentávamos justificar de todas as maneiras possíveis a confiança do camarada Lênin nas atualidades cinematográficas: “a produção de novos filmes, imbuídos de ideais comunistas, que reflitam a realidade soviética, deve começar com as atualidades”.

– Assim sendo, o trabalho de seu “laboratório”, como o senhor o chama, era então, basicamente, lançar *Kino-Pravda*?

– Não podemos esquecer também do *Kino-kalendár*, que nós lançávamos ao mesmo tempo, das “atualidades-relâmpago”, das edições extraordinárias para diferentes campanhas e festejos. Isso também foi uma escola bastante boa. Nós dedicávamos uma atenção especial também ao desenvolvimento da animação. Como o diretor do Goskinó, camarada Goldôbin, informou à imprensa, nossa primeira charge cinematográfica (e, na

realidade, cronologicamente, a primeira charge soviética), *Hoje*, despertou o interesse do próprio Vladímir Ilítch.

– Entre os *Kino-kalendár*, havia edições dedicadas a Lênin?

– Sim. Um desses calendários se chamava precisamente assim: *Kino-Kalendár Leninista*. Essa foi a primeira coletânea completa de documentos cinematográficos que mostram Lênin vivo. E. I. Svílova teve um papel fundamental nesse trabalho. Ela também o continuou posteriormente. Lembre da *Kino-Pravda Leninista*, de *No coração do camponês*, *Lênin está vivo* e, por fim, de *Três Cantos Sobre Lênin*. Todas as vezes, o principal peso do trabalho de pesquisa de quantidades gigantescas de materiais de arquivo recaiu sobre os ombros de Svílova. Ela se superou sobremaneira para o aniversário de dez anos da morte de Lênin, quando, como resultado de uma exaustiva pesquisa em centenas de milhares de metros de película em diferentes arquivos e depósitos, ela encontrou não apenas planos indispensáveis a *Três Cantos Sobre Lênin* como, para completar, ainda informou ter localizado uma dezena de negativos originais de Ilítch vivo na película. Eles estão hoje no Instituto Lênin.

– O que você diria sobre *A vida tomada desprevenida*, sobre *Avante, soviete!*, sobre *A Sexta Parte do Mundo*?

– Esses são todos filmes muito diferentes. Obras de um mesmo autor. Mas, apesar disso, filmes de caráter distinto. De construção diferente. De resolução diferente. E todos eles buscam a verdade. A Cine-Verdade.

– Bem, e quanto a *Um homem com uma câmera*?

– O senhor quer dizer que, se meu objetivo era a verdade, e o Cine-Olho era o meio, nesse filme o meio predominou.

– E o qual é a opinião do senhor a esse respeito?!

– Tudo depende de por qual ponto de vista nós decidimos olhar para esse filme. Na época em que *Um homem com uma câmera* foi feito, nós encarávamos esse projeto da seguinte maneira: em nosso “jardim de Mitchúrin”¹⁰, nós cultivamos diferentes frutos, diferentes filmes. Por que nós não faríamos um filme sobre a linguagem cinematográfica, o primeiro filme sem palavras, linguístico, que não exige tradução para outras línguas, um filme internacional? Por que não deveríamos, por outro lado, tentar falar nessa língua sobre o comportamento do homem vivo, sobre as ações de um homem com uma câmera em diferentes circunstâncias? Nós acreditávamos que assim matávamos dois coelhos com uma só cajadada: elevávamos o abecedário cinematográfico até o nível de uma linguagem internacional e mostrávamos o homem, o homem comum, não mais de maneira intermitente, mas o mantendo na tela por toda a duração do filme.

Nós não filmamos Emil Jannings ou Charlie Chaplin, mas nosso cinegrafista Mikhail Kaufman. E não tenho motivos para me queixar por ele não ter sofrido como Jannings ou despertado explosões de riso como Chaplin. Um experimento é um experimento. Há flores de muitos tipos. E cada nova flor cultivada, cada fruto que se obtém pela primeira vez é o resultado de uma série de complexos experimentos.

Nós acreditávamos que não deveríamos fazer apenas filmes para consumo em larga escala, mas também, de tempos em tempos, “filmes que produzem filmes”. E não apenas filmes que produzem filmes, mas também pessoas que produzem filmes. Filmes assim não passam sem deixar marcas em nós e nos outros. Eles são inevitáveis, como uma garantia para a vitória no futuro. E se *Três Cantos Para Lênin*, apesar de todas as intrigas dos inimigos do povo, deu a seus autores e diretores uma vitória reconhecida por todos, a

¹⁰ N.T.: Ivan Vladímirovitch Mitchúrin foi um famoso biólogo russo, famoso por seus experimentos de criação de novas variações de flores e frutas. Mitchúrin colaborou com o governo soviético desde os primeiros anos da Revolução. Em 1948, Aleksáandr Dovjênko realizou um filme biográfico sobre ele, intitulado *Mitchúrin*.

escola de *Um homem com uma câmera* (por mais estranho que pareça) desempenhou aqui um papel não menos importante. E quase parece um paradoxo que a concreiteira de *Três Cantos* e a paraquedista de *Canção de Ninar* tenham sido obtidas com base nas experiências desse mesmo filme sem palavras. Quando pelotões do Exército Vermelho andaram por Moscou com faixas imensas em que estava escrito “Nós estamos indo ver *Três Cantos sobre Lênin*”, ninguém lembrou e nem ousaria lembrar desse experimento, desse “erro de juventude” do mesmo autor.

Se em *Um homem com uma câmera* não se destaca o objetivo, mas o meio, <...>¹¹ isso, obviamente, é porque uma de nossas tarefas era de nos familiarizarmos com esses meios, e não ocultá-los, como é geralmente de praxe em outros filmes. Se um dos objetivos do filme era a familiarização com a gramática dos meios cinematográficos, seria estranho se essa gramática estivesse oculta.

Outra coisa é saber se, afinal, era ou não necessário fazer esse filme. Mas essa já é uma outra pergunta que prefiro que outros respondam.

– O que o senhor acha? Foi indispensável esse experimento?

– Absolutamente indispensável naquele momento. Em essência, essa foi uma tentativa corajosa, até mesmo insolente, de dominar todos os métodos de filmagem do homem vivo em ação e sem se submeter a quaisquer roteiros...

– Deixe-me pegá-lo em suas palavras. O senhor disse: “sem se submeter a quaisquer roteiros...”. Quer dizer que está certo aquilo que dizem do senhor...

– O que dizem...?

– Dizem que o senhor sempre foi, por princípio, um inimigo do roteiro. É isso mesmo?

– Não é exatamente isso. Aliás, não é nada disso. Eu fui um defensor de um roteiro quase “de ferro” para o cinema atuado. E, ao mesmo tempo, eu fui um inimigo do “roteiro” para o cinema não-atuado, ou seja, não-encenado. Eu considerava um absurdo um “roteiro de um filme não-encenado”. Um absurdo não apenas terminológico.

– O que o senhor propunha no lugar disso?

– Eu propunha um tipo de plano mais amplo. Um plano de ação criativo, organizacional, que assegure uma interação ininterrupta entre o plano e a realidade e que não seja um dogma, mas apenas uma “diretiva de ação”. Um plano criativo e de organização que assegure a unidade de análise e síntese das observações cinematográficas produzidas. Análise (do desconhecido ao conhecido) e síntese (do conhecido ao desconhecido) aqui não se oporiam, mas encontrariam uma ligação indissociável entre si. Nós compreendíamos a síntese como uma parte inalienável da análise. Nós adicionávamos simultaneidade aos processos de roteirização, filmagem e montagem em relação às observações em curso. E nos atínhamos à indicação de Engels: “Sem análise não há síntese”.

– E foi isso que chamaram de “falta de planejamento”?!

– Nem todos diziam isso. Há, afinal, dois tipos de oponente¹². Alguns falam com segurança sobre aquilo de que não fazem a menor ideia. Outros (pessoas muito exigentes com si mesmas) falam sem segurança sobre aquilo de que, na realidade, estão profundamente convictos. Os primeiros gritaram, seguros de si, sobre a falta de planejamento. Os segundos protestaram de maneira modesta e tímida contra a proposta de um novo planejamento, mais perfeito e mais realista. O fato de os sabichões seguros de si às vezes abafarem a humilde verdade com seus gritos não significa nada. Cedo ou tarde, a

¹¹ N.E.: Foi riscada boa parte da linha, mas é possível identificar as palavras: “isso é porque o objetivo era mostrar”. Na versão datilografada por Viértov, isso também está riscado, mas lá está impossível de ler.

¹² N.E.: Antes da revisão, era “críticos”.

verdade sobre nossa atitude frente ao planejamento e à falta de planejamento¹³ ficará clara para todos.

– Para encerrar nossa segunda conversa, eu gostaria que o senhor confirmasse uma ideia que me surgiu agora. Por acaso *Três Cantos*, *Canção de Ninar* e outros¹⁴ não são uma continuação de suas experiências de penetração nos pensamentos do homem vivo? Você se recorda de seu primeiro experimento, “*pensamentos durante o pulo*”? Eu li isso em seu artigo “Cine-Verdade”, na revista *Soviétskoe kinó*...

– Você tocou em uma questão consideravelmente complexa, que exige uma conversa só para ela. No fundo, tudo o que fiz no cinema esteve direta ou indiretamente ligado à minha insistente vontade de desvendar o pensamento do homem vivo. Às vezes esse homem era o autor-diretor do filme, que não é mostrado na tela. Às vezes, essa imagem do homem vivo não continha em si traços de uma única pessoa viva, mas de algumas e até mesmo de muitas pessoas escolhidas especificamente. A mãe que embala a criança em *Canção de Ninar*, a partir da qual como que se desenvolve o filme, se transforma ao longo do desenvolvimento da ação ora em uma mãe espanhola, ora ucraniana, ora russa, ora uzbeque e etc. No entanto, a mãe no filme é como se fosse uma única. O conceito de mãe aqui se distribui por entre algumas pessoas. O conceito de menina nesse filme também é composto a partir dos exemplos de uma série de pessoas. Diante de nós não há uma mãe, mas a Mãe, e não uma menina, mas a Menina. Como pode ver, é bastante difícil explicar isso. A compreensão disso é possível apenas diretamente a partir da tela: não um homem, mas o Homem!

Mas, repito, a questão em que o senhor tocou é tema para uma outra conversa. Como você vê, diante de um grande objetivo comum, cada artista encontra seu próprio caminho. A pátria socialista garante a cada artista o desenvolvimento de sua individualidade, o ajuda a ousar e abrir novos caminhos, o ajuda a servir à pátria por meio de sua inovação criativa.

15-6-40.

¹³ N.E.: “e à falta de planejamento” está escrito à mão por cima das palavras riscadas: “[ao plano] de produção de filmes como *Canção de Ninar* e *Três Cantos Sobre Lênin*.” Na versão datilografada por Viértov, é impossível ler o trecho em questão.

¹⁴ Antes de “outros”, havia “*Três Heroínas e outros*”, mas isso foi densamente riscado.

SOBRE O ESTILO, O MÉTODO E O TÍTULO DO FILME. (Resposta a algumas perguntas)¹

1943

1.

O *akín*² canta sobre Saulé.

Não sobre uma, mas sobre muitas Saulés.

Realmente. Afinal, não há um único lugarejo do Cazaquistão Soviético onde não haja uma diligente Saulé à espera de seu Djamil.

Saulé não é um singular, mas um plural. Seria errado fazer Saulé como um caso particular, como uma exceção, como um singular.

Afinal, Saulé não é uma exceção.

Em cada mina, em cada fábrica, em cada *kolkhoz* há uma, algumas ou muitas Saulés.

Por acaso o *akín* é obrigado a cantar sobre uma *udárnitsa*³ tal, produzindo um certo tanto, um certo número, numa certa mina?

Por acaso ele não tem o direito de cantar sobre Saulé, como se ela fosse um “plano-detelhe” de muitas?

Saulé é um exemplo da cultura popular. Como tal, ela é documentária. Porque centenas de milhares de Saulés escrevem cartas para seus Djamils.

É sobre eles, sobre todos eles que canta o *akín* quando compõe sua canção sobre Saulé.

Uma vez que não se trata de um cinejornal ou de um filme sobre um acontecimento em particular, mas sim de um filme geral, sintético, que em seu cerne penetra em exemplos da cultura popular, a própria questão sobre o grau de documentalidade de Saulé não pode e não deve ser colocada.

É suficiente o fato de que ela não é uma atriz, mas uma *kolkhóznitsa* convocada para trabalhar nas minas, que pela primeira vez na vida se viu colocada diante do campo de visão de uma câmera cinematográfica.

A solução de como mostrar Saulé, como um “plano-detelhe” não de uma, mas de muitas mulheres da retaguarda, foi sábia em todos os sentidos e corresponde perfeitamente ao projeto do autor, ao conto do *akín*, ao sentido e à forma do roteiro aprovado. Isto diz respeito também à questão sobre Djamil.

Saulé e Djamil dão ao *akín* a possibilidade de construir de maneira figurada seu conto geral, o que é muito característico à cultura popular cazaque.

2.

O filme em questão não é uma soma de filmagens documentárias. Não é uma contemplação dessas filmagens. Não são blocos combinados de observações aleatórias. Tampouco uma exposição de ilustrações do texto do narrador.

Esta é uma experiência de criação de um organismo criativo não por meio da arrumação de quadros cinematográficos isolados, mas por meio do desenvolvimento, da sofisticação, da modificação, por meio de um caminho que leva ao surgimento de novas qualidades da matéria.

Nosso filme não se difere das atualidades cinematográficas por sua metragem ou pelo comprimento de sua narração; ele já realizou um “salto” qualitativo em uma determinada

¹ Fonte utilizada para a tradução: RGALI, f.2091, op. 2, ed. khr.437, l.45-46. Texto de 1943.

² Cantor e poeta típico da cultura popular cazaque.

³ Feminino de *udárník*: trabalhador de choque, que excede sua cota.

fase de sofisticação da matéria, os processos já se desenvolvem nele por outras leis mais elevadas.

É necessária essa atenção especial e benévola para que não sejam cometidos erros e para que a originalidade do filme não seja esmagada, empurrando-o para o lado dos estereótipos.

É de interesse geral preservar aquilo que há de novo nele. Ao nos colocarmos o objetivo de submeter o filme às mais elevadas leis do organismo íntegro, unificado, o que menos nos preocupou foram os rótulos: documentário, artístico⁴.

Nosso filme é documentário?

É claro que é documentário, uma vez que ele mostra uma imensa quantidade de observações documentárias. Mas o filme é também artístico, uma vez que atinge o nível de uma obra de arte e não opera com base em métodos banais de organização do material, mas com base em métodos artísticos, poéticos.

3.

Disso decorre também o título do filme. Ele não deve ser enciclopédico, uma vez que o filme não busca “abarcар o inabarcável”. Ele não deve ser um título de filme técnico, uma vez que ele não se coloca tais objetivos específicos.

Ele deve corresponder ao estilo e ao caráter do filme, colocar o espectador-ouvinte de imediato nos trilhos da compreensão correta da obra.

Essas exigências são atendidas pelo seguinte título: “SOBRE O QUE CANTAVA O AKÍN”.

Possivelmente, com um subtítulo: “Do Cazaquistão para o front.”

(Dziga Viértov)

⁴ Viértov aqui joga com a expressão da língua russa utilizada para se referir ao cinema de ficção, que é literalmente chamado de “cinema artístico” (‘khudôjestvennaia kinematografiá’). Os rótulos a que ele se refere são, primariamente, “documentário” ou “ficcional”, mas no parágrafo seguinte ele discorrerá sobre o caráter “artístico” (e não necessariamente ‘ficcional’) de *É para você, front!*.

[UM MINUTO]¹

O homem atravessava lentamente a rua, absorto em seus pensamentos. Por pouco o motorista do ônibus não o acertou. Ele esbravejou, o contornou e seguiu adiante. Mas o homem nem percebeu e continuou a se mover por entre os carros. Ele chegou ao outro lado e, ainda pensativo, penetrou em uma estreita travessa. Chovia. Pessoas se protegiam sob arcos e entradas, mas o homem seguia, tendo erguido um pouco sua gola e coberto o rosto com o chapéu, ora caminhando mais rápido, ora mais lentamente, às vezes parando sem qualquer razão aparente. Amanhã ele deve se encontrar com pessoas que o conhecem pouco, com pessoas que não o conhecem de todo, com pessoas que há muito o conhecem, mas não o compreendem completamente... É possível que haja também amigos, inimigos... A muitos convém seu longo silêncio. Nos últimos tempos, ele deixou de vez de conversar. Ele não gostava de discussões apenas pelas próprias discussões. Apenas um trabalho criativo interessante poderia dar a ele a possibilidade concreta de falar. Mas, nos últimos anos, ele não teve tal trabalho criativo. E ele próprio não conseguia entender: por quê?

Alguns diziam que ele havia se esgotado. Outros, que seu método não seria adequado. Outros, que ele “não sabe vender seu peixe”. Ainda outros, que ele se pulverizou demais, que se multiplicou demais, transformando em diretores todos os membros de seu coletivo, todos os seus discípulos, alunas e alunos. Ele não reteve próximos a si seus ajudantes, assistentes, cinematografistas, companheiros, não manteve unido de maneira cada vez mais forte seu coletivo artístico. E nos minutos das mais duras dificuldades e confrontos, nos minutos em que lhe parecia que a causa à qual ele dedicara toda sua vida corria um perigo fatal, ele tomou uma decisão que lhe parecia sábia: recebendo sozinho todo o golpe, ele disse a seus alunos: “Vão, multipliquem-se, proliferem-se e povoem a terra². Não há outra saída”.

Às vezes, o advertiam: “Você não age corretamente. Você não deveria pulverizar suas forças. Você empreendeu um projeto grandioso. O mundo inteiro acompanha seus experimentos. Você precisa de um laboratório, de um coletivo permanente de entusiastas unidos. Não se pode começar do começo a cada vez. É preciso uma concentração de todos os esforços em um único ponto. Suas atividades irão se retardar. É demorado cultivar novas pessoas. Você irá parar se ficar sozinho”.

E eis que ele ficou sozinho.

Sim, ele superestimou suas forças. Grande parte do que imaginou, ele não fez. As algumas centenas de experimentos realizados por ele foram apenas uma pequena parte daquilo que ele delineou e que deveria ter concretizado. Foi pequena demais sua eficácia energética. Tempo demais foi perdido na luta, em demonstrações, permissões, aprovações, discussões, acordos.

Quanto tempo lhe foi roubado apenas pela RAPP³, que determinou que fossem destruídos tanto ele quanto seu trabalho. Até mesmo *Três Cantos Sobre Lênin* foi deixado na prateleira por um ano, imóvel. E apenas depois descobriu-se que isso fora ação de inimigos do povo, ação de sabotadores e assassinos.

Tempo!

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “[Odná minúta]”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p381-386. Texto de 1945.

² N.E.: Bíblia, Gênesis, 1:28.

³ N.T.: RAPP: *Rossíiskaia Assotsiátsia Proletárskikh Pisáteliei*, a Associação Russa de Escritores Proletários.

É isso o mais assustador. O tempo lhe foi roubado⁴. O que pode ser mais simples e, ao mesmo tempo, mais complexo do que a noção de tempo? Uma vez lhe contaram que, em um dos restritos saraus, o “*tamadá*”⁵ ergueu sua taça e fez o seguinte brinde:

“Há cerca de três bilhões de anos, nasceu nosso sistema solar.

Passaram-se dois bilhões desde o surgimento da primeira vida em nosso planeta.

Trinta milhões de anos antes de nossa era, desenharam-se as cordilheiras de Tian Shan e dos Urais.

E apenas cerca de 30 anos nos separam do manifesto de Dziga Viértov sobre a cinematografia documentária não-atuada.

Que período de tempo insignificante, e quanto já foi feito! Bebamos à cinematografia documentária.”

O período de tempo é mesmo insignificante do ponto de vista da história da humanidade. Mas do ponto de vista de uma pequena vida, da vida de uma pessoa, grande parte da qual já passou...? Não, ele poderia fazer muito mais.

Sua vida artística começou muito cedo. A partir dos 7 ou 8 anos, ele começou a escrever diferentes obras. Aos 9 anos de idade, ele leu para seus coetâneos e para os pais destes seu romance *A mão de ferro* [*Jeliêznaia ruká*], que escreveu sob a influência de Jules Verne, Amaird, Cooper, Mayne Reid. O romance seguinte, *Revolta no México* [*Vosstânie v Miéksike*], foi escrito aos 10 anos.

E por volta de meio ano mais tarde, quando ele apresentou uma obra completamente de outra ordem – um ensaio de popularização científica -, *Caça às baleias* [*Okhôtá na kitóv*], pela primeira vez na vida lhe disseram que ele havia se esgotado, envelhecido, que estava acabado.

Esta foi sua primeira amargura de incompreensão. Seus coetâneos não compreenderam que diante deles havia algo de outro gênero, e o abordaram com os critérios de seus romances fantásticos anteriores.

Se esgotou. Envelheceu. Quantas vezes depois ele não ouviu isso, em seu período de maior florescimento. E isso sempre foi resultado da incompreensão. Pois para compreender o novo, é preciso ser absolutamente honesto consigo mesmo. É preciso entender os motivos de sua incompreensão. “Muitas coisas – disse Kozmá Prutkóv⁶ – nos são incompreensíveis não pelo fato de nossos conceitos serem frágeis, mas pelo fato de essas coisas não estarem incluídas na esfera de nossos conceitos”.

Aos doze anos, seu primeiro poema foi publicado no jornal local. Mas, em função já de sua obra seguinte – um poema satírico, “A saída do original palhaço-solo V. M. Purichkiévitch⁷” –, a redação publicou uma nota em que informava, com pesar, que não poderia publicar o poema “por razões que não dependiam dela” e pedia ao autor que passasse na redação para uma conversa. Sem querer revelar sua idade, ele não apareceu.

Ele continuou suas experiências artísticas em diferentes direções, passando dos versos líricos aos epigramas, dos epigramas aos ensaios, ocupando-se disso fora da escola.

Apenas uma única vez sua obra coincidiu com um trabalho escolar. Deram um tema para uma redação: “A influência da natureza sobre o homem”. A redação escrita por ele sobre esse tema ocupou alguns cadernos escolares e causou grande alvoroço no conselho

⁴ N.E.: Cortado adiante: “*Estão lhe perseguindo, o que quer dizer que estão lhe roubando*”.

⁵ N.T. Na Geórgia, o *tamadá* é o condutor dos banquetes, responsável por fazer os brindes.

⁶ N.T. Kozmá Prutkóv é um autor ficcional satírico do século XIX, famoso por seus aforismos, criado coletivamente pelo poeta Aleksîi Tolstói, pelos irmãos Aleksîi, Vladímír e Aleksánder Jemtchújnikov e também com a participação de Aleksánder Ammósov. Viértov o cita com alguma frequência em seus textos e diários.

⁷ N.T.: Vladímír Mitrofánovitch Purichkiévitch foi um político russo conservador.

pedagógico. Quiseram chamar seus responsáveis. Não devolveram a ele⁸ seus cadernos. Quiseram expulsá-lo da escola. Consideraram sua redação talentosa, mas nociva. Por fim, chegaram a uma decisão salomônica: deram a nota mais alta para a redação e, ao mesmo tempo, nota zero de comportamento.

Seus pais ficaram horrorizados, mas ele próprio ficou bastante satisfeito com a decisão.

Passados muitos anos, quando ele levou para a Alemanha seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo*, o mesmo aconteceu.

O ministério das artes e a comissão de repertório consideraram o filme “Künsteerisch wertfale” – uma valorosa obra de arte, e determinaram que o filme ficasse livre de pagar quaisquer taxas.

Mas, pelo mau comportamento do diretor, que ousou trazer esse filme, proibiram suas palestras e a exibição do filme nas salas de cinema.

Há bem pouco tempo, ele fez uma edição bastante exitosa de um cinejornal, unanimemente considerada muito boa. Mas, em uma das seqüências, ele cumpriu as ordens do diretor do estúdio de maneira não totalmente precisa, não literal, mas criativa, transformada. Isso foi interpretado como insubmissão. O trabalho de direção recebeu uma avaliação quase duas vezes mais baixa, o que foi injusto. Seria mais sábio não confundir a avaliação do trabalho criativo com a avaliação disciplinar. Se, em uma avaliação, formos partir não da obra, mas do comportamento, então “Nuvem de calças” deveria receber nota zero. E esse, no entanto, é um dos melhores trabalhos de Maiakóvski.

A chuva não parava. O homem virou a esquina e se viu diante de uma grade maciça, a cerca de um grande prédio de muitos andares. O prédio do Ministério da Cinematografia. Quando ele, então um jovem de vinte anos, veio pela primeira vez a este prédio, ele era um edifício pequeno, de apenas dois andares. Isso foi logo depois da Revolução de Outubro. Ele chegou aqui já tendo passado por uma série de experiências no campo das palavras e do som. Do registro artístico “A serralheria”, passando pela montagem de estenogramas e registros gramofônicos, ao ateliê artístico do “Laboratório da escuta”, do registro de *tchastúchki*⁹ à estenografia de confissões, da primitiva escuta às escondidas da verdade às tentativas de ler pensamentos, dos experimentos em si mesmo no Instituto Psiconeurológico de Leningrado (registro de pensamentos, reações, comportamento), às idéias sobre a filmagem de surpresa para a obtenção da verdade, ao exame do *Pathé-Journal*, às idéias sobre o registro visual do mundo visível, sobre um panorama visual do mundo, sobre a verdade obtida por meios cinematográficos.

É preciso mostrar a verdade ao mundo. Foi com essas idéias que ele chegou a este prédio de dois andares. E logo começou a lançar semanalmente nas telas o cinejornal *Kino-Nediêlia*.

Hoje ele faz *Nôvosti Dniá*.

Como se nada tivesse mudado.

Nisso começou, a isso chegou.

- Você realizou um percurso admirável – disse a ele, ironicamente, um escritor¹⁰. – Você criou *Kino-Nediêlia*, o primeiro cinejornal da União Soviética, os primeiros exemplos de atualidades diárias (‘atualidades-relâmpago’), cinquenta exemplos de atualidades sobre eventos (*Kino-Kalendár*), as primeiras atualidades em câmera lenta

⁸ N.E.: Antes da revisão: *a mim*.

⁹ N.T.: Gênero de breves canções populares humorísticas.

¹⁰ N.E.: Antes da revisão: “um historiador”. Ainda antes: “disse a ele um conhecido.”

(*Salto da gruta, Pula-cela*), a primeira *Pioniêria*¹¹ (*Pravda pioneira*), a primeira *Rádio-Pravda*, os primeiros ensaios cinematográficos, cine-estudos experimentais, cine-feuilletons, cine-diários, cine-poemas, cine-animações, os primeiros grandes filmes históricos: *O Aniversário da Revolução, 5 Anos de luta e trabalho*¹², *História da Guerra Civil*.

E tudo isso apenas para retornar àquilo com que você começou, aos cinejornais semanais. Não se surpreenda.

Nem todos te esqueceram. Você não conhece muitos de seus amigos artísticos. Eu mesmo não perdi nem um de seus filmes, nem dos pequenos, nem dos grandes. Eu os assisti mais de uma vez. Acompanhei todos os debates. E lembro de muitas coisas de que você talvez já tenha se esquecido.

Lembro de todos os seus 23 *Kino-Pravdas* e lembro como, depois de algumas poucas edições, o *Pravda* escreveu sobre elas:

“O PRIMEIRO ABECEDÁRIO DE NOSSA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA”¹³.

Lembro das edições semanais de seu *Kino-Pravda*: *Hoje – ontem – amanhã, Dois mundos, Corrida do Cine-Olho pela rota Mar Negro – Oceano Ártico – Moscou*, lembro também de *Primaveril*, da *Pravda pioneira* e de seus primeiros filmes sobre Lênin: *Pravda Leninista e Lênin está vivo*.

Como vê, eu poderia passar em uma prova sobre seus principais trabalhos. Mas é uma pena que estes filmes não tenham sido preservados, que seja necessário preservá-los na memória. Por acaso você não tem seus próprios exemplares?!”

Não, ele não tem seus próprios exemplares. Ele é muito grato a esse escritor, que apenas hoje lhe foi apresentado. É agradável que alguém se lembre de maneira respeitosa de seus trabalhos. Ele gostaria de lhe pedir que prosseguisse.

Mas não foi preciso pedir. O escritor começou a contar nos dedos suas obras mais conhecidas. Ele destacou alguns dos grandes trabalhos, equiparados a importantes invenções que foram realizadas pela primeira vez no mundo.

Ele falou sobre o primeiro filme do mundo baseado na observação direta, no trabalho de cine-exploradores, na aplicação de todos os tipos de técnicas investigativas, da filmagem em câmera lenta à projeção de trás para frente, da filmagem de surpresa à filmagem às escondidas, sobre o filme *Cine-Olho*, que foi premiado em um concurso internacional em Paris e exerceu forte influência não apenas sobre nossa cinematografia e sobre a estrangeira, mas também sobre as artes adjacentes. Especialmente sobre a literatura americana. A América já conhecia bem o *Kino-Pravda*. O surgimento de *Cine-Olho* deu vida a uma série de correntes literárias, dentre as quais podemos destacar especialmente aquela representada pelos livros *Paralelo 42* e *1919*. Nós sabemos quanto barulho e sucesso fizeram esses livros de John Dos Passos.

Ele falou sobre a primeira experiência do mundo de criação de uma linguagem cinematográfica internacional, sobre o filme *Um homem com uma câmera*, que durante alguns anos não saiu das telas dos cinemas do exterior, apesar de parecer mais provável que ele se perdesse em meio à massa de filmes sonoros.

¹¹ N.T.: *Pioniêria* é o nome de um cinejornal voltado para o público infantil e centrado nas atividades da organização dos pioneiros, “versão soviética” dos escoteiros. Criado em 1931, ele foi comandado durante quinze anos pela cineasta Archá Ovanîsova.

¹² N.T.: Em outros textos, Viértov se refere a esse filme como *5 Anos de Luta e de Vitórias* (‘5 liét borbí i pobiéd’).

¹³ N.E.: Trata-se provavelmente do artigo: KHIÉRSKSKI, Khr. “Po nôvomu put’” [‘Por um novo caminho’], *Kinó*, 1926, 14 de setembro.

Em resposta a *Um homem com uma câmera*, foi lançado no Ocidente *Uma garota com uma câmera*¹⁴, mas ela não agüentou a comparação e saiu de cena.

“Somando as conclusões de duzentas resenhas da imprensa alemã, francesa e inglesa, temos de notar – escreveu então a revista *Kino-Kultura*, Nº7-8¹⁵ – que a crítica européia reconheceu Viértov como “um novo estágio da obra cinematográfica soviética, fundador de uma nova cinematografia internacional experimental”.

– Se tiver interesse neste recorte, então, não ria – disse o escritor – eu o tenho guardado comigo até hoje, como um fã de sua obra.

Ele falou sobre a primeira sinfonia industrial do mundo, sobre o longa-metragem documentário sonoro *Entusiasmo* que, para espanto geral, influenciou na opinião de um feroz oponente do cinema sonoro, Charlie Chaplin. “Eu nunca pensei – disse Charlie Chaplin – que fosse possível organizar de maneira tão linda os sons industriais. Essa é a melhor sinfonia que já ouvi”.

Ele falou sobre o primeiro filme do mundo a ser construído a partir de exemplos documentários da arte popular, a primeira sinfonia de pensamentos, o “canto dos cantos”, o filme poético artístico-documentário *Três Cantos Sobre Lênin*, que recebeu o primeiro prêmio em um concurso internacional em Veneza.

– Por acaso não é verdade – disse o escritor – que Herbert Wells chamou justamente esse filme de “filme maravilhoso”, e disse que iria passar noites sonhando com ele?

Ele falou sobre a primeira resposta cinematográfica do mundo ao famoso *Intolerância* de David Griffith. Sobre a nova canção de ninar que nasceu no novo mundo soviético, sobre o cine-poema da felicidade, sobre o longa-metragem sonoro *Canção de Ninar*.

“Uma vez mais, uma jovem e maravilhosa mãe embala seu filho durante todo o filme. Mas o conteúdo de sua canção é outro, e a própria mãe em nada se parece à submissa sofredora do filme de Griffith. Griffith falava sobre a tola e sanguinária repetição da História; Viértov mostra uma revolução histórica nunca antes vista, uma nova página na história da humanidade. E os filmes de Griffith e Viértov são diferentes” (*Iskússtvo Kinó*, Nº12, 1937).

“Viértov cada vez mais – escreveu o crítico Rôkotov – domina a arte de fazer filmes a partir do riquíssimo material da cultura dos povos de nossa União Soviética de muitas nacionalidades” (*Vetchiêrniaia Moskvá*, 1º de novembro de 1937, Nº251).

A imprensa noticiou, disse¹⁶ o escritor, que a canção-poema *Canção de Ninar* é apenas uma parte de uma trilogia pensada por Viértov.

Ele não sabe se foi possível realizar posteriormente toda a trilogia, já que depois viu no cinema apenas o filme *S. Ordjonikídze*, algumas reportagens, cinejornais e apenas leu na imprensa sobre *Três Heroínas* e ouviu falar de algumas outras coisas. *É para você, front!* ele não viu nem na versão do autor, nem na versão modificada. Ficou muito interessado nos primeiros roteiros científico-fantásticos documentários de Viértov, mas não leu nem *Um conto sobre um gigante*, nem *O homem voador*.

De todo modo, ele não entende como Viértov, tendo realizado seu inacreditável percurso até as maiores alturas da arte, tendo espalhado sua influência pela obra dos trabalhadores do cinema de todos os países do mundo, pôde de repente entregar os pontos e voltar ao lugar de onde partiu, ao trabalho no cinejornal *Nôvosti Dniá*.

A chuva ficou mais forte. Mas o homem, apoiando-se na grade de ferro, não notou. Ele estava absorto em um só pensamento. Ele buscava o erro. Qual fora o erro? O escritor o alarmou com sua conversa. E já faz três dias que ele se sente inquieto. Será que ele

¹⁴ N.E.: Não foram encontradas informações sobre este filme.

¹⁵ N.E.: Ver: “Dziga Viértov za granítsiei” [‘Dziga Viértov no exterior’], *Kinó i kultura*, 1929, Nº7-8.

¹⁶ N.E.: Cortado adiante: “meu”

possui o direito de esperar mais? Tentavam convencê-lo: você deveria estar alegre. Todos os seus sonhos se realizaram. Você não derramou seu sangue em vão. Você não foi o autor do primeiro projeto da fábrica de fatos, da fábrica de cinema documentário, não-atuado? Pois então. Aí está: Likhóv, 6¹⁷. Estúdio de cinema documentário.

Você conseguiu que o *Kino-Nediêlia* se tornasse todo um novo ramo da indústria cinematográfica. O objetivo foi atingido. Tanto aqui quanto no exterior, o cinema documentário cresceu a partir de suas sementes. Você sempre afirmava que haveria um exército de documentaristas. E aí estão eles: em Moscou, em Kíev, no Cazaquistão e no Extremo Oriente, nos países do Ocidente e na América, em todos os lugares em que você plantou as primeiras células de amadores e torcedores. Aí está Kopálin, aí está Kaufman, Svílova, Siêtkina, Nebilítski, Karmén, Beliakov, Konstantínov, Pumpiánski, Bíkov e todos os demais. Em cada um deles há uma gota de seu sangue, de seus projetos.

E veja a palavra-tema de sua *A Sexta Parte Do Mundo*, sobre a qual o *Pravda* escreveu que ela marcava “uma revolução na cinematografia mundial”. E por acaso essa palavra-tema não retornou, de forma desenvolvida, no filme *A Batalha Pela Rússia* [*The Battle of Russia*]¹⁸ e em outros filmes análogos? Por acaso a linguagem cinematográfica de *Um homem com uma câmera* e *Canção de ninar* não é utilizada parcialmente nos mais diferentes confins do globo terrestre, tanto no cinema atuado quanto no não-atuado?

Você está insatisfeito pelo fato de a assimilação prosseguir muito lentamente, por você não poder seguir adiante enquanto aquilo já foi feito não for assimilado e reconhecido. Esse é um longo processo. Encontre um ponto de apoio e siga mais uma vez adiante, em direção a áreas ainda inexploradas. Busque um ponto de apoio.

O homem sorriu ao notar que estava apoiado na grade. Ele olhou ao redor e seguiu pela rua. O relógio em sua mão mostrava oito horas e um minuto¹⁹. Teria ele, então, ficado ao lado da grade por apenas um minuto²⁰?

Quão simples e quão complexa é a noção do tempo. Um minuto, e quanta coisa passou pela memória. Ali, atrás deste prédio no Máli Gnezdnikóvski²¹, havia um pequeno jardim com uma fonte. No jardim, havia duas grutas altas. Do topo de uma dessas, em 1918, ele pulou.

¹⁷ N.T.: O Estúdio Central de Filmes Documentários (*Tsentrálnaia Stúdia Dokumentálnikh Fílmov*) estava localizado na Travessa Likhóv (Likhóv pereúlok), 6, em Moscou.

¹⁸ N.T.: *The Battle of Russia*, a que Viértov se refere como *Bítva za Rossíu*, é o quinto filme da série *Why We Fight*, dirigida por Frank Capra. Este filme foi dirigido por Capra em parceria com Anatole Litvak e lançado em 1943.

¹⁹ N.E.: Antes da revisão, havia as seguintes variações: “quatro minutos; dez”.

²⁰ N.E.: Cortado adiante: *O tempo!*

²¹ N.T.: Trata-se do prédio localizado na travessa Máli Gnezdnikóvski, 7, no centro de Moscou, no qual funcionava, nos primeiros anos após a Revolução, o Departamento de Fotografia e Cinema do Comissariado do Povo para a Educação – e onde Viértov iniciou sua carreira cinematográfica.

[PRONUNCIAMENTO SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA]¹

Camaradas! Quando me propuseram que fizesse uma comunicação sobre a trajetória artística de Dziga Viértov, isso não me pareceu difícil. Eu, como muitos de vocês, sou aluno, discípulo e, às vezes, oponente de Viértov. Fui o realizador de seus projetos, e não pensei que seria difícil cumprir a tarefa de que fui encarregado. No entanto, quando sentei à mesa e peguei minha caneta, compreendi que havia superestimado minhas forças. Me tomaram de assalto tantas recordações, tantas versões, documentos, pontos de vista e temas que me fugiram as ideias.

Ficou claro que uma coisa é falar sobre o cidadão Viértov, Denís Arkádievitch, e outra completamente diferente é dar uma ideia da trajetória artística de Dziga Viértov, que, como noticiou nossa imprensa, foi reconhecido pela crítica internacional como “um novo patamar da criação cinematográfica soviética, fundador de uma nova cinematografia experimental internacional” (*Kinó i kultura* N°7-8, [1929]).

Devo falar de Dziga Viértov como diretor e redator do primeiro cinejornal do país, *Kino-Nediêlia*, ou como autor-diretor de “atualidades-relâmpago” e dos primeiros 50 exemplos de atualidades em torno de eventos? Devo falar de Viértov como autor-diretor dos primeiros cine-ensaios, cine-estudos, cine-diários, cine-*feuilletons*, atualidades filmadas em câmera lenta etc., ou devo direcionar a atenção dos senhores para Viértov como autor de nosso primeiro abecedário cinematográfico, do abecedário de nossa linguagem cinematográfica de filmagem e montagem?

É interessante falar dele como autor-diretor das primeiras animações da União Soviética (*Hoje, Trejeitos de Paris, Tchervônets, Brinquedos soviéticos* etc.). Afinal, como noticiou a imprensa, já a primeira delas, a cine-charge *Hoje*, atraiu a atenção do próprio Vladímír Ilítch Lênin. Participaram deste trabalho Viértov, como autor e diretor, Kaufman, como cinegrafista, e Beliakov, como animador e desenhista.

É interessante falar de Viértov como autor-diretor da primeira *Pioniêria*² da União Soviética. Ela se chamava *Pravda Pioneira* e foi filmada mais ou menos no mesmo lugar em que depois foi feito *Cine-Olho*.

Não menos interessante é falar de Viértov como autor-diretor dos primeiros grandes filmes documentários históricos (*Aniversário da Revolução, 5 Anos de Luta e de Vitórias, História da Guerra Civil*), ou como autor-diretor de nossos primeiríssimos ensaios militares (*Batalha nas cercanias de Tsarítsin, Processo Mirônov* e outros).

Ou como autor-diretor da série de filmes leninistas: *Dois Mundos, Calendário Leninista, Um ano sem Lênin, Pravda Leninista, Lênin está vivo* e, por fim, o filme *Três Cantos sobre Lênin*.

Tudo isso é importante, mas não podemos nos deter em cada tema dentro dos limites de uma única conversa. Podemos apenas mencionar que Dziga Viértov foi o autor do primeiro manifesto do mundo sobre a evolução do cinejornal corriqueiro para um novo ramo da arte cinematográfica, para a primeira fila da indústria cinematográfica, para a poderosa cinematografia documentária não-atuada.

Podemos apenas mencionar que Viértov foi o autor dos primeiros projetos de estúdios de filmes documentários (‘Projeto da primeira estação experimental de atualidades cinematográficas’, ‘Projeto da fábrica de fatos’, ‘Projeto de reorganização da

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “[Vistupliêníe o tvórtcheskom putí]”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliêníia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.359-368. Texto de um pronunciamento realizado em 26 de maio de 1946.

² N.T.: *Pioniêria* é o nome de um cinejornal voltado para o público infantil e centrado nas atividades da organização dos pioneiros, “versão soviética” dos escoteiros. Criado em 1931, ele foi comandado durante quinze anos pela cineasta Archá Ovanísova.

cinematografia com base na Proporção Leninista’, ‘Projeto da fábrica da cinematografia não atuada’, cujo primeiro diretor nomeado foi o camarada Timofêiev – irmão do nosso Timofêiev³).

Impossível não falar de Viértov como comandante e pioneiro de nossos primeiros cine-trens, cine-vagões, automóveis, cine-carroças, cinemas móveis, seu papel na primeira campanha cinematográfica de luta contra a fome, pela qual ele recebeu a gratidão do Comitê Moscovita do partido. O camarada Boltiánski deve se lembrar bem deste período.

Se tocarmos na questão de Viértov como autor das declarações “Rádio-Olho”, “Rádio-Pravda”, “*Radiôki*” e do projeto de uma “Estação Central rádio-gravadora audiovisual”, nós não escaparemos de uma conversa sobre televisão, rádio-localizadores e etc. Aquilo que outrora parecia uma fantasia já não parece hoje tão irreal.

Uma das questões mais interessantes é a questão das pessoas, dos quadros documentários. Dziga Viértov anunciava que ele se multiplicaria e daria à luz toda uma “humanidade de *kinocs*”, ou seja, trabalhadores do cinema documentário. Nós o conhecemos como o organizador dos primeiros coletivos de trabalhadores fundamentais de filmes documentários, de círculos de “Cine-Olho” na cidade e no campo, de círculos de “Foto-Olho” etc. Como organizador também de coletivos de profissionais e de amadores em outros países, como educador de toda uma geração de trabalhadores do cinema documentário. Todos os membros de seu grupo fundamental são agora diretores e, na verdade, em cada um de nós há nem que seja apenas um litro, um litro e meio de seu sangue.

Jovens historiadores geralmente falam dos trabalhos de Dziga Viértov começando por seu segundo período, a partir de 1922, ou seja, pelo período do *Kino-Pravda*. Aqui Dziga Viértov surge como autor dos primeiros 23 exemplos temáticos, de diferentes metragens, de uma publicação cinematográfica de um novo tipo, sob o título geral de *Kino-Pravda*. À época, aprenderam com esses exemplos da nova cinematografia documentária tanto trabalhadores do cinema atuado quanto do não-atuado, incluindo Eisenstein.

O fato é que esse era um jornal particular, uma vez que estava em constante movimento, em constante transformação de um número para o outro.

Cada *Kino-Pravda* era diferente de seu antecessor. Mudava o método de construção de montagem. Mudava a abordagem do processo de filmagem. Mudava o caráter e o método de utilização de intertítulos. *Kino-Pravda* buscava dizer a verdade cinematograficamente, por meios expressivos. Nesse peculiar laboratório, lentamente e com afinho, começaram a se estabelecer o alfabeto, a gramática e a sintaxe da linguagem cinematográfica. Em seu esforço para dar conta de um tema, alguns *Kino-Pravdas* já atingiam o tamanho de filmes de longa-metragem.

Já nessa época tiveram início as polêmicas, surgiram adeptos e opositores. Os debates se sucediam, um após o outro. Mas a influência de *Kino-Pravda* aumentava cada vez mais. Especialmente depois de sua aparição nas telas da Europa e da América. Em Berlim, como noticiou a imprensa, pensou-se na criação de um laboratório cinematográfico para a impressão de grandes quantidades de positivos de *Kino-Pravda*. Em diferentes países, surgiram discípulos. Paralelamente à evolução de *Kino-Pravda*, as pessoas também cresceram.

Svílova estudou o novo alfabeto. Kaufman se tornou um cinegrafista de primeira classe. Mais tarde, ambos se tornaram diretores. Beliakov se ocupou com a questão dos intertítulos expressivos.

³ N.T.: O “nosso Timofêiev” provavelmente se refere a Nikolai Andréievitch Timofêiev, compositor da música do filme *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass* (1930), de Viértov.

A cada dia era preciso inventar algo. Não havia com quem aprender. Dziga Viértov conduziu seu grupo por um caminho intocado, inexplorado. Inventando e experimentando, Viértov escreveu, com planos cinematográficos, ora editoriais, ora *feuilletons*, ora cine-ensaios, ora cine-versos.

Nós fizemos todo o possível para fazer jus à confiança de Lênin nas atualidades cinematográficas. “A produção de novos filmes, imbuídos de ideais comunistas e refletindo a realidade soviética, deve começar com as atualidades” – foi essa a ordem de Lênin.

Colocando esse período na balança da História, o livro *História da arte da cinematografia*, publicado nos Estados Unidos da América⁴, chega à conclusão de que “a personalidade mais interessante e mais corajosa do primeiro período do cinema soviético é Dziga Viértov. Sua influência foi predominante”.

Uma vez que não estou falando de mim – de Viértov, Denís Arkádievitch -, mas do fundador da cinematografia artístico-documentária, Dziga Viértov, eu devo incluir essas citações.

“Dziga Viértov, - é dito mais adiante em *História da cinematografia*⁵ - realmente desempenhou o papel de teórico, experimentador, precursor...”

“Aliás, Eisenstein – e, para além das fronteiras da Rússia, Walter Ruttmann, na Alemanha – devem muito a ele...”

“As primeiras produções de Dziga Viértov deram à cinematografia soviética um frutífero impulso, cuja melhor prova talvez seja a obra de Eisenstein”.

(Cito a partir da tradução que me foi enviada pelo professor Chipulínski⁶.)

Em um de seus pronunciamentos (Dziga Viértov então discursava com frequência), ele contou como chegou progressivamente à Cine-Verdade e ao Cine-Olho e qual a ligação entre eles. De que maneira ele chegou a isso. Posso falar sobre isso com suas próprias palavras⁷. Ele contou da seguinte maneira:

“Começou nos primeiros anos. Com a escrita de diferentes romances fantásticos (*A mão de ferro*, *Revolta no México*) e pequenos ensaios (‘Caça às baleias’, ‘Pescaria’). Com poemas – ‘Mácha’ -, com epigramas e versos satíricos (‘Purichkiévitch’, ‘Garota com sardas’).

Depois disso se transformou em um interesse pela montagem de gravações estenográficas, de gravações de gramofone. No interesse particular em registrar sons documentais. Nas experiências de registro do som de uma cachoeira em palavras e letras, dos sons de uma serraria e etc. Nas montagens temáticas-musicais de palavras (‘Laboratório da escuta’).

Depois, primavera de 1918, passagem para o cinema. Tem início o Máli Gniezdníkovski, ⁸ e o trabalho no jornal *Kino-Nediêlia*. Pensamentos sobre o olho armado, sobre o papel da câmera cinematográfica na exploração do mundo visível⁹.

⁴ Nota da Edição Original (N.E.): O sobrenome do autor não está indicado no primeiro estenograma e aparece riscado no segundo [N.T.: Segundo a edição *Iz Nasliêdia*, há dois estenogramas desta fala de Viértov preservados no RGALI.]

⁵ N.T.: Aqui, o próprio Viértov cita o título do livro de forma incompleta.

⁶ N.T.: “CHIPULÍNSKI, Feofán Platónovitch (1893-1942): pesquisador do cinema, roteirista de filmes de agitação, ator. Trabalhou no cinema entre 1919 e 1935” (*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.632).

⁷ N.E.: A partir daqui, Viértov cita seu texto “Kak éto natchilós?” [‘Como isso começou?’].

⁸ N.T.: Endereço no centro de Moscou em que funcionava o Departamento de Fotografia e Cinema do Comissariado do Povo para a Educação logo nos anos seguintes à revolução.

⁹ N.E.: No segundo estenograma (1.7), antes da revisão havia o seguinte: “da vida”, depois corrigido para “visível”.

Primeiros experimentos de filmagem “em câmera lenta”, noção do Cine-Olho como o olho em alta velocidade¹⁰ (leitura dos pensamentos passando ‘em câmera lenta’).

Ampliação da noção de Cine-Olho. Cine-Olho como cine-análise. Cine-Olho como a ‘teoria dos intervalos’. Cine-Olho como a ‘teoria da relatividade na tela’ e etc.

Aboli os habituais 16 quadros por segundo. Ao lado da câmera lenta, surgem na condição de métodos habituais de filmagem a animação, a filmagem quadro-a-quadro¹¹, filmagem de trás para frente, filmagem de câmeras em movimento e etc. O Cine-Olho é entendido como ‘aquilo que o olho não vê’, como um microscópio e telescópio do tempo.

Como o negativo do tempo, como a possibilidade de ver sem fronteiras e distâncias, como um direcionamento à distância por meio de câmeras de filmar, como um tele-olho, como um olho-raio-x, como ‘a vida tomada desprevenida’ e etc.

Todas essas definições se complementavam mutuamente, uma vez que por Cine-Olho ficavam subentendidos todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas, todos os métodos e processos através dos quais seria possível desvendar e mostrar a verdade.

Não o Cine-Olho pelo Cine-Olho, mas a verdade através dos meios e possibilidades do Cine-Olho, ou seja, a Cine-Verdade.

Não a filmagem de surpresa pela filmagem de surpresa, mas para mostrar pessoas sem máscaras, sem maquiagem, capturá-las com o olho da câmera também nos momentos de não-jogo, ler seus pensamentos desnudados pela câmera cinematográfica.

A câmera cinematográfica como a possibilidade de tornar visível o invisível, tornar claro o que não está, tornar evidente o que está oculto, aberto o que está mascarado, fazer do jogo o não-jogo, da inverdade, a verdade – a CINE-VERDADE.

Mas não basta mostrar na tela pedaços da verdade, alguns planos da verdade. É preciso ainda organizar tematicamente esses quadros para se obter a verdade por inteiro. Essa tarefa é ainda mais difícil.

Aqui, não basta o estudo teórico dessa questão. É preciso fazer centenas e milhares de experimentos para dominar essa nova área do trabalho cinematográfico inventivo.

‘Se o cientista japonês – disse Lênin – teve paciência de experimentar 605 preparados antes de escolher o 606º, que satisfazia às exigências conhecidas, então aqueles que querem cumprir uma tarefa ainda mais difícil – vencer o capitalismo -, devem ter perseverança o suficiente para experimentar centenas de milhares de novos métodos, processos e meios de luta para que se encontre o mais adequado de todos’ (Lênin, ‘Uma grande iniciativa’)¹².

Assim nós chegamos ao grande filme experimental *Cine-Olho*, que Dziga Viértov fez com o cinegrafista Kaufman e com a montadora Svílova. Aqui Viértov surge como autor do primeiro filme do mundo baseado em longas observações, no trabalho de cine-exploradores, no emprego de todos os tipos de filmagem de surpresa e de filmagem às escondidas, onde nós conhecemos uma escola totalmente nova de construção por meio da montagem.

O filme foi premiado em um concurso internacional em Paris, e sua influência na arte de diferentes países foi bastante significativa.

¹⁰ Em russo, a filmagem em “câmera lenta” é chamada de “*rápidnaia siômka*”, ou seja, uma filmagem *rápida*, acelerada, em referência à frequência maior de abertura e fechamento do obturador da câmera, responsável por produzir o efeito de “movimento lento” quando o filme é projetado à velocidade normal.

¹¹ N.E.: No segundo estenograma (1.8), seguia adiante: “micro-filmagem”, “macro-filmagem”.

¹² N.E.: No segundo estenograma (1.), cortado um parágrafo adiante: “Este é um fragmento de uma fala de Dziga Viértov em que ele conta como chegou a *Kino-Pravda*. Mas isso diz respeito também ao *Cine-Olho*.”

Não escapou desta influência nem mesmo a literatura americana, em que podemos tomar como exemplo *Paralelo 42* e *1919* de John Dos Passos, que apareceram posteriormente.

Avante, Soviete! é a primeira sinfonia do trabalho libertado (filme em 7 partes), construído de maneira particular e muito falado. Basta dizer que apareceram na imprensa versos líricos dedicados ao filme. Houve também versos irônicos, aparentemente de Argo¹³. Houve discussões, houve gritos. O filme cumpriu seu papel.

A Sexta Parte do Mundo, 6 partes. Sinfonia patética¹⁴ em que os intertítulos foram substituídos por uma palavra-tema. Um poema de um país rumando em direção a um futuro brilhante. Escreveu-se muito sobre o filme: O *Pravda* escreveu o seguinte:

“... *A Sexta Parte do Mundo* marca uma revolução no mundo da cinematografia, pretendida nos trabalhos anteriores de Viértov. Ela abre perspectivas e possibilidades colossais para os filmes que fixam a vida real” (*Pravda*, 12 de outubro de 1926, Nº285).

O décimo primeiro ano – 6 partes, sinfonia do trabalho – é a URSS na passagem do 10º para o 11º ano da Revolução.

“Para a causa da criação de um novo cinema – escreve o famoso jornalista e teórico do cinema Jean Tedesco – um papel imenso, talvez o principal, é desempenhado por Viértov e seu grupo ‘Cine-Olho’”.

Adúiev e Argo escrevem:

O coro dos sabidos proclama:
Dziga Viértov, não sem fama,
Seja ou não de seu agrado,
Segue no caminho adequado¹⁵.

“Com Viértov – escreve *Soviétski Ekrán* – aprenderam a selecionar o material, métodos de montagem, a utilização de intertítulos. Viértov é o inventor do modo ascético. Muitos de seus métodos, que ele mesmo já superou há tempos, serão digeridos ainda por muitos anos”¹⁶.

Um homem com uma câmera é a primeira experiência no mundo de criação de uma linguagem cinematográfica internacional, um filme sem texto, sem intertítulos, “um filme sem palavras”, como então ele foi chamado. O filme fez ainda mais barulho do que seus antecessores. De tempos em tempos são feitas novas exibições desse filme nas telas da Europa e da América.

Até mesmo depois do surgimento do cinema sonoro eu vi esse filme, mudo, mais uma vez nas telas de diferentes países, durante minha segunda viagem. Diretores o assistiam como um inesgotável poço de métodos de montagem de filmagem. Até mesmo agora, em

¹³ N.E.: Em *Soviétski Ekrán* (14 de setembro de 1926, Nº37, p.5) foi publicada uma seleção de epitáfios irônicos que Argo fez de Serguei Eisenstein, Dziga Viértov, I. Ilínski, Víktor Chklóvski e caricaturas de cada um. O epitáfio de Viértov: “Dziga Viértov jaz aqui. /Dizem os sabidos por aí/ Que a morte do supracitado Dziga/ Foi resultado de uma intriga... /Não suportou, o kinoc infame,/ Que, na ausência de qualquer reclame,/ O “Soviete marchou”, sem embargo, /Mas o público marchou... ao largo.” [N.T.: O verso “O ‘Soviete marchou’” (“Soviét chagál’ neutomímó,”) é uma referência ao filme de Viértov *Avante, soviète!* (*Chagai, soviét!*, 1926). O epitáfio, no original: “Tut pokhorônen Dziga Viértov. Po mniênii mnójestva ekspiértov,/Smiért vichenazvánnogo Dzígui/Iavliálas sliédstviem intrígui.../Ne pereniôs kinók upriámi,/Chto, pri otsútsvie reklámi,/“Soviét chagál’ neutomímó,/ A públika chagala... mimo.”]

¹⁴ N.T.: Viértov aqui provavelmente utiliza “Sinfonia patética” (‘Patetítcheskaia simfônia’) fazendo referência à sexta sinfonia de Piótr Ilítch Tchaikóvski, a “Patética” (‘Patetítcheskaia’), de 1893.

¹⁵ N.T.: No original: “Pó zaivliênii vsiékh ekspiértov/ Kak nie krutí i nie vertí/ Nebezisviéstni Dziga Viértov/ Stoít na právilnom putí”.

¹⁶ N.E.: Citado aqui o artigo “Viértov” de N. Kaufman, *Soviétski Ekrán*, 1928, Nº45 (6 de novembro).

exibições de filmes americanos na Casa do Cinema, não raro nós vemos na tela a aplicação de ora um, ora outro método, cine-expressão ou cine-construção de *Um homem com uma câmera*.

Em documentários americanos e ingleses feitos na guerra, nos quais foi necessário utilizar métodos do cinema mudo para fazer grandes panoramas, a linguagem de *Um homem com uma câmera* é às vezes mais patente do que a linguagem dos filmes posteriores de Viértov: *Entusiasmo*, *Três Cantos Sobre Lênin* ou *Canção de Ninar*.

À colocação de parte da crítica de que, nesse filme, o meio predominaria sobre o objetivo (Viértov determinou como objetivo a verdade, daí Cine-Verdade; o meio era o Cine-Olho, ou seja, a soma de todas as possibilidades cinematográficas), a essa colocação Viértov respondeu dizendo que esse é um filme com um objetivo específico, e em seu artigo “Conversa com um oponente”¹⁷ explicou da seguinte maneira ao oponente:

“Tudo depende de qual ponto de vista nós escolhemos para olhar esse filme. Quando estávamos fazendo *Um homem com uma câmera*, nós vimos esse projeto da seguinte maneira:

Em nosso ‘jardim de Mitchúrin’ nós cultivamos diversos frutos, diversos filmes. Por que não deveríamos fazer um filme sobre a linguagem cinematográfica, o primeiro filme sem palavras, lingüístico, que não exige tradução para outras línguas, um filme internacional? Por que não deveríamos, por outro lado, tentar falar nessa língua sobre o comportamento do homem vivo, sobre as ações de um homem com uma câmera em diferentes circunstâncias? Nos parecia que assim matávamos dois coelhos com uma só cajadada: elevávamos o abecedário cinematográfico até o nível de uma linguagem internacional e mostrávamos o homem, o homem comum, não mais de maneira intermitente, mas o mantendo na tela por toda a duração do filme.

Nós não filmamos Emil Jannings ou Charlie Chaplin, mas nosso cinegrafista Mikhail Kaufman. E não tenho motivos para me queixar por ele não ter sofrido como Jannings ou despertado explosões de riso como Chaplin. Um experimento é um experimento. Há flores de muitos tipos. E cada nova flor cultivada, cada fruto que se obtém pela primeira vez é o resultado de uma série de complexos experimentos.

Nós acreditávamos que não deveríamos fazer apenas filmes para consumo em larga escala, mas também, de tempos em tempos, “filmes que produzem filmes”. E não apenas filmes que produzem filmes, mas também pessoas que produzem filmes. Filmes assim não passam sem deixar marcas em nós e nos outros. Eles são inevitáveis, como uma garantia para a vitória no futuro. E se *Três Cantos Para Lênin*, apesar de todas as intrigas dos inimigos do povo, deu ao autor e diretor uma vitória reconhecida por todos, a escola de *Um homem com uma câmera*, por mais estranho que pareça, desempenhou aqui um papel não menos importante. E quase parece um paradoxo que a concreiteira de *Três Cantos* e a paraquedista de *Canção de Ninar* tenham sido obtidas com base nas experiências desse mesmo filme sem palavras.

Quando pelotões do Exército Vermelho andaram por Moscou com faixas imensas em que estava escrito “Nós estamos indo ver *3 Cantos sobre Lênin*”, ninguém lembrou¹⁸ desse experimento, desse “erro de juventude” do mesmo autor.

Se em *Um homem com uma câmera* não se destaca o objetivo, mas o meio, isso, obviamente, é porque uma de nossas tarefas era de nos familiarizarmos com esses meios, e não ocultá-los, como é geralmente de praxe em outros filmes.

¹⁷ N.E.: Refere-se ao artigo “O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku” [‘Sobre meu amor pelo homem vivo’].

¹⁸ N.E.: No segundo estenograma (l.13), cortado adiante: “e nem teve coragem de lembrar de um [experimento] qualquer...”

Se um dos objetivos do filme era a familiarização com a gramática dos meios cinematográficos, seria estranho se essa gramática estivesse oculta”.

Foi assim que Viértov respondeu a essa questão.

Entusiasmo é a primeira sinfonia industrial sonora do mundo. Ela, para espanto geral, influenciou a opinião do então oponente feroz do cinema sonoro, Charlie Chaplin.

“... Eu nunca pensei – escreveu Charlie Chaplin – que fosse possível organizar de maneira tão linda os sons industriais. Essa é a melhor sinfonia que já ouvi”.

“... Dziga Viértov – escreveu Chaplin – é um músico. Os professores deveriam estudar com ele, e não polemizar com ele”.

Três Cantos Sobre Lênin é um filme documentário artístico e poético. Escreveram sobre ele como sendo o primeiro filme no mundo construído a partir da cultura popular, como a primeira sinfonia de pensamentos, como o “Canto dos cantos”. De todos os filmes feitos por Dziga Viértov, esse filme recebeu, talvez, o maior e mais unânime reconhecimento.

Por um ano inteiro o filme ficou escondido do povo. Os culpados disso posteriormente se revelaram inimigos não apenas do filme¹⁹. Mas quando o filme estourou nas telas, não havia como impedir seu sucesso, que não parava de crescer. Escreveram sobre o filme não apenas nossos grandes escritores, mas também as mais importantes pessoas do mundo da arte no exterior, de Herbert Wells a Henri Barbusse. Este último até mesmo se ofereceu para participar como roteirista de uma segunda parte do filme. O filme recebeu o primeiro prêmio na competição internacional em Veneza.

Canção de Ninar é um filme sonoro poético de longa-metragem, baseado em exemplos da cultura popular, que foi comparado pela imprensa a *Intolerância*, de David Griffith.

“Uma vez mais, uma jovem e maravilhosa mãe embala seu filho durante todo o filme. Mas o conteúdo de sua canção é outro, e a própria mãe em nada se parece à submissa sofredora do filme de Griffith. Griffith falava sobre a tola e sanguinária repetição da História; Viértov mostra uma revolução histórica nunca antes vista, uma nova página na história da humanidade. E os filmes de Griffith e Viértov são diferentes” (*Iskústvo Kinó*, Nº12, artigo ‘Canção de Ninar’²⁰).

Dos trabalhos longos realizados posteriormente podemos mencionar *Sergó Ordjonikídze*, *Três Heroínas* e *É para você, front!*.

Dos curtas-metragens: *Elevação N*, *Na linha de fogo*, *Sangue por sangue*, *Nas montanhas Ala-Taú*, cinejornais para exportação, cinejornais cazaques e, nos últimos tempos, *Nôvosti Dniá*.

Eu não vou me deter em todos esses trabalhos de propósito, uma vez que eles nos desviariam um pouco da trajetória fundamental de Dziga Viértov.

“Elevando a atualidade cinematográfica ao nível de uma verdadeira arte – escreve o escritor M. Ilín – Dziga Viértov ampliou os limites da cinematografia e preparou o terreno para o surgimento de novos gêneros”²¹.

Duas de tais tentativas de penetrar em novas áreas ainda desconhecidas da cinematografia artístico-documentária foram os primeiros roteiros científico-fantásticos,

¹⁹ N.T.: Viértov faz alusão aqui a “inimigos do povo”

²⁰ N.E.: O crítico Nikolai Otten compara o filme de Viértov a *Intolerância* no artigo “Krassívi mir.

O filme ‘Kolibiélnoi’” [‘Um mundo bonito. Sobre o filme *Canção de Ninar*’], *Iskústvo Kinó*, 1937, Nº12.

²¹ N.E.: Citado a partir do artigo de M. Ilín e E. Segal “Naúchnaia skázka” [‘Um conto de fadas científico’], *Kinó*, 1941, 24 de janeiro.

artístico-documentários da URSS, *Um conto sobre um gigante* e *O homem voador*²², escritos por Dziga Viértov em parceria com M. Ilín e E. Segal.

Esse interesse de Viértov pela “materialização do fantástico” foi ainda então notado pelo escritor Erenburg no livreto *A materialização do fantástico*.

É interessante notar as relações de Dziga Viértov com as pesquisas científicas, em particular com os trabalhos do professor Einstein, autor da teoria da relatividade.

“A teoria da relatividade na tela” é um das primeiras propostas teóricas de Dziga Viértov. Ela é mencionada já na primeira variação do manifesto²³. A proposta não foi realizada devido à falta de bases técnicas. Mais tarde foi feito na Alemanha um filme sobre esse tema.

O interesse de Viértov por Einstein estava ligado a uma de suas diretivas cine-oculísticas: “A aliança da ciência com as atualidades cinematográficas”.

Jízn iskússtva escreveu sobre algumas cenas do *Primeiro episódio de Cine-Olho* que “elas, de certa forma, preparam o espectador para a compreensão da teoria da relatividade”²⁴.

As experiências de atualidades em câmera lenta (1919), a aplicação, depois, da película de trás para frente em *A vida tomada desprevenida*, o “Congelamento da vida” utilizado repetidas vezes, que deu seus melhores resultados consideravelmente mais tarde, em *Três Cantos Sobre Lênin*, o próprio plano de construção de *Três Cantos*, em que o tempo foi substituído pelo espaço, a técnica de montagem espaço-temporal em *Canção de Ninar* e outros experimentos levaram em consideração, direta ou indiretamente, a pesquisa de Einstein. Além disso, sua tese – “o espaço e o tempo não são absolutos, eles estão orgânica e indissociavelmente ligados à matéria e entre si e são sujeitos a alterações” – foi corrigida pela definição de Vladímír Ilítch Lênin:

“O raciocínio humano, por sua natureza, é capaz de dar e nos dará a verdade absoluta, formada pela soma das verdades relativas. Cada grau de desenvolvimento da ciência adiciona novos grãos a essa soma da verdade absoluta, mas os limites da verdade de cada tese científica são relativos, sendo ou expansíveis ou contráteis pelo posterior crescimento do conhecimento”. (Lênin, ‘Materialismo e empirocriticismo’, cap.5.)

Tendo pensando em um filme sobre o futuro da ciência, Dziga Viértov tentou se encontrar com Einstein em Berlim, conheceu sua família, até mesmo se hospedou e pernitoitou por alguns dias em seu apartamento²⁵, mas não esperou por Einstein: ele estava fora da cidade. E Viértov teve de partir, dar prosseguimento a sua viagem.

O instinto de Viértov estava correto. Ele estava certo quando quis se consultar com Einstein. Isso fica particularmente claro agora, quando liberamos a energia do átomo... Os cientistas reconhecem o papel imenso que desempenhou Einstein na solução desta questão. Sem os resultados do trabalho de Einstein, a solução seria impossível.

À primeira vista, que relação poderia ter a liberação da energia atômica com a filmagem e montagem de documentos, com o fundador da cinematografia documentária, Dziga Viértov?

²² N.E.: Os roteiros foram publicados em: *Viértov, [Iz Nasliédia], Tom 1*, p.302-327, 328-351.

²³ N.T.: Viértov aqui se refere ao texto “Nós. Variação do manifesto” (‘Mi. Variant maniifiésta.’ *Iz Nasliédia. Tom 2*, p.15-18.)

²⁴ N.E.: Tem-se em mente o artigo: BLIUM, V. “Prôtiv ‘teátra durakôv’ – za kinó”, *Jízn i iskússtvo*, 1924, Nº44, 47.

²⁵ N.E.: Aparentemente, trata-se de Dmíttri Mariánov, marido da enteada de Einstein, que trabalhava no departamento de cinema da representação comercial soviética em Berlim.

É verdade, Viértov sempre brincou com o tema atômico. Foi assim que, por exemplo, quando os “*ráppovtsi*”²⁶ se lançaram contra ele com ameaças e insultos vulgares, ele sorriu e disse:

Com palavrões, me querem atônito.
Mas sou atômico.
Palavrões não me afetam²⁷.

Na realidade, palavrões afetavam Viértov de maneira destruidora. Mas, à época, essa destruição estava ligada, em Viértov, a uma tal liberação de energia intra-atômica que ele se lançou contra os oponentes e continuou a filmar.

Pouco antes das notícias sobre as primeiras bombas atômicas, ele se dirigiu à sua eterna amante – a cinematografia documentária – com uma dedicatória brincalhona:

À cinematografia documentária – Dziga Viértov

Sou apenas um átomo.
A letra “A”.
Da tribo documentária - o Adão.
Cem laureados –
 adultos ou não –
 Germinaram de meu documentário
 grão.
Sem ser emérito,
nem mesmo eminente,
quis o tempo entender até o fim.
por trinta anos, seguidamente -
de novo e novamente -
você engravida²⁸ de mim²⁹.

Brincadeiras à parte. Piadas são boas para destensionar. Mas se formos abordar de maneira séria, nós poderíamos notar o seguinte:

Viértov pega um plano, por exemplo, um banco de madeira em Górkí, e começa a examiná-lo com atenção. Bombardeando o plano com partículas de seu cérebro, estudando a energia junto com partículas atômicas, ele transfigura o plano. Na filmagem, surgem Lênin e Stálin, sentados no banco. Abre-se um gigantesco panorama do país. O deserto de Karakúmσκ silencia. Uma mulher libertada canta uma canção sobre Lênin. Abrem-se os

²⁶ Membros da RAPP, Associação Russa de Escritores Proletários (‘Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Pisáteliei’), responsável pela publicação da revista *Proletárskoe Kinó*, que fez críticas ferozes ao trabalho de Viértov entre os anos de 1930 e 1932, ano de dissolução da associação.

²⁷ N.T.: No original, Viértov rima “átom” (‘átomo’) com a forma declinada instrumental da palavra “mát” (palavrão, linguajar de baixo calão), *mátom*: “Vi meniá – mátom. / No iá – átom. / Na meniá mat ne dêistvuiet” (literalmente: ‘Vocês me vem com palavrões / Mas sou um átomo / Palavrões não agem sobre mim.’)

²⁸ N.E.: No segundo estenograma (l.18), adiante há: “[engravida] de um átomo”.

²⁹ No original: “Iá tólko átom. /Búkva “A”./ Adam dokumentálnogo pliëmeni./ Sto laureátov - /Vzrôslíkh i rebíat -/Iz moegó dokumentálnogo siëmeni./Iá – ne zaslújenni,/ne laureát,/pitálsia raskrít táinu vriëmeni,/opiát i opiát -/trídtsat liét podriád -/ ví ot meniá beriëmenni” (Tradução literal: ‘Sou apenas um átomo./ A letra ‘A’./ Adão da tribo documentária./ Cem laureados - /Adultos e crianças -/ Vêm de minha semente documentária./ Eu não sou emérito,/nem laureado,/quis desvendar o mistério do tempo,/de novo e de novo -/por trinta anos seguidos -/vocês estão grávidos de mim’)

tesouros da cultura popular. As metamorfoses se sucedem. A energia liberada do plano “um banco em Gorki” - que ora aparece coberto de neve, ora é iluminado pelo sol, - revela para nós um filme grandioso, *Três Cantos para Lênin*, um filme que Herbert Wells chamou de “um grande filme”, sobre o qual a imprensa mundial escreve que ele “acende um farol em direção ao futuro, cuja luz nos revela uma força e possibilidades da arte cinematográfica nunca vistas antes”, que “os filmes de Hollywood, diante dele, parecem pálidos experimentos teatrais” (Nova York, *Herald Tribune*), que aqui “encontramos algo tão completamente novo na arte que é preciso enfrentar um choque emocional tão poderoso que se apodera de nós”, que “aqui nós temos uma verdadeira revolução da forma artística da cinematografia revolucionária” (*Daily Yorker*), que “as grandes tradições persuasivas, que chegaram às alturas de *Potiômkin*, *A Mãe* e *Terra*”³⁰, foram vitoriosamente superadas por um novo filme” (Nova York, *New Theater*), que é preciso desejar “sucesso e vida longa ao novo Cristóvão” (Jean-Richard Bloch) e etc, etc.

Ou outro exemplo: Dziga Viértov filma o plano da “mãe balançando o filho no berço” e, liberando sua energia intra-atômica, nos revela um poderoso poema sobre a felicidade – o filme *Canção de Ninar*, que foi recebido pelo mundo como a primeira resposta a *Intolerância*, de Griffith³¹.

Por isso, ninguém saberia dizer o que se tornariam, nas mãos de Dziga Viértov, seu pequeno projeto *Pequena Ánia*, ou *A menina e o gigante*³², ou *O homem voador*, ou a *Galeria de retratos*, caso eles tivessem sido transformados em filmes. Projetos criativos não são conservas. Se não são realizados, eles morrem.

Para concluir minha breve comunicação, poderíamos fazer um brinde ao cinema documentário. Mas um sábio “*Tamadá*”³³ já me advertiu a esse respeito. Erguendo sua taça cheia, ele disse:

“Há cerca de três bilhões de anos, nasceu nosso sistema solar.

Passaram-se dois bilhões desde o surgimento da primeira vida em nosso planeta.

Trinta milhões de anos antes de nossa era, desenharam-se as cordilheiras de Tian Shan e dos Urais.

E apenas cerca de 30 anos nos separam do manifesto de Dziga Viértov sobre a cinematografia documentária não-atuada.

O que são trinta anos na história da arte humana? Apenas um minuto. E, no entanto, muito já foi feito.

Dizem que ‘Dziga Viértov é o passado’.

Mas eu vejo – disse o *Tamadá* – *A batalha pela Rússia*, *Prelúdio para a guerra*, *China [em guerra]*, vejo *Osviétsim* e *Nascidos da tormenta* da diretora Svílova, vejo *Tchecoslováquia* de Kopálin, vejo diferentes trabalhos do diretor e cinematografista Kaufman, *Paris* de Iutkiévitch, *Stalingrado* de Agápov e Posiêlski, *Berlim* de Ráizman, Svílova e Siêtkina, *Donbass* de Bilínski, etc., e penso: Dziga Viértov é o presente. Obrigado a ele.

E penso ainda: é cada vez maior a colheita da lavra de Viértov. E ela continuará ainda por muitos anos.

Dziga Viértov está apenas começando.

³⁰ N.T.: Respectivamente, *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenôsiets Potiômkin*, dir. Serguei Eisenstein, 1925), *A Mãe* (*Mát*, dir. Vsiêvolod Pudóvkin, 1926) e *Terra* (*Zemliá*, dir. Aleksánder Dovjênko, 1930).

³¹ N.T.: *Intolerância* (*Intolerance*, dir. D. W. Griffith, 1919).

³² N.T.: Viértov se refere aqui ao projeto *Um conto sobre um gigante* (*Skázka o velikáne*), já mencionado anteriormente neste texto, utilizando o título da última versão de seu roteiro.

³³ N.T.: Na Geórgia, o *tamadá* é o condutor dos banquetes, responsável por fazer os brindes.

Ele plantou e fez crescer uma extraordinária macieira documentária, na qual enxertou centenas de variedades de cultivos de maçãs. Nós, por enquanto, fazemos uso de apenas duas ou três variedades.

Mas precisamos reconhecer de maneira honesta: Dziga Viértov fez aquilo que fez. Nós não devemos esquecer disso. Nós devemos restaurar seus melhores trabalhos. Caso contrário, acontecerá como disse há pouco um famoso acadêmico³⁴:

‘será como se aquele que colheu a maçã tivesse feito o mais importante, quando, na verdade, quem fez a maçã foi quem plantou a macieira’.

O reconhecimento dos semeadores não é menos importante do que o reconhecimento dos colhedores.

– Eu encerrarei – disse o *Tamadá* – com a réplica de Maiakóvski em resposta a um suspiro involuntário³⁵ de Viértov:

– Não é nada, Dziga,

Sorria para o futuro.

A verdade prevalecerá!

Assim, viva o cinema documentário!”

E o *Tamadá* esvaziou sua taça.

(Aplausos)

<...>

É preciso devolver aos filmes sua forma original, autoral, e copiá-los a partir do negativo.

(Presidente: *Nós temos ‘A Sexta Parte do Mundo’, ‘Avante, soviète!’ e ‘Canção de Ninar’, e ‘Cine-Olho’ em más condições.*)

Posso dar um exemplo de como as pessoas lidam com esses filmes.

Em Alma-Atá, M. Tsêitlin dava aulas no GIK³⁶. Os estudantes iam ao estúdio para realizar os trabalhos práticos com ele. Eu perguntei:

– O que vocês estão fazendo aqui?

– Estamos montando *Canção de Ninar*.

Aconteceu o seguinte: *Canção de Ninar* foi encontrado em sua forma integral. Exibiram o filme duas vezes e depois passaram a tarefa de cortar em pedacinhos este que talvez fosse o único exemplar preciso preservado. Depois disseram aos estudantes:

– Agora, juntem os pedaços, montem. (*Risos*)

Era assim que se ensinava o método de destruição de filmes sonoros complexos. Assim nem mesmo eu conseguiria memorizar. Foi assim que pereceu este último exemplar completo. Que método de ensino é esse...? É preciso que a destruição não corra em paralelo com a criação. Desse jeito, não vai dar certo. E esse é apenas um dos muitos métodos de destruição dos trabalhos de Dziga Viértov. Um escritor detém os exemplares autorais de seus livros. Infelizmente, um diretor de cinema não tem essa possibilidade³⁷.

³⁴ N.E. No segundo estenograma (I.21): “do acadêmico Kapítsa”.

³⁵ N.E.: No segundo estenograma (I.21), antes da revisão: “olhar [involuntário]”.

³⁶ N.T.: GIK: Instituto Estatal de Cinematografia. A escola também foi transferida para Alma-Atá durante o período de evacuação da indústria cinematográfica na Segunda Guerra Mundial.

³⁷ N.E.: No segundo estenograma (II.22-23), antes da revisão, havia:

“Eu posso dar um exemplo de como as pessoas lidam com esses filmes. Em Alma-Atá, M. Tsêitlin dava aulas no GIK, e os estudantes iam até ele para realizar os trabalhos práticos. E o que foi que eu vi? Eu perguntei, “O que vocês estão fazendo?” “Estamos montando *Canção de Ninar*”. Acontece que lá havia uma cópia integral de *Canção de Ninar*, ele a exibiu duas vezes para eles e depois passou a tarefa de cortar em pedacinhos e disse: “Agora, juntem os pedaços.” (*Risos*) Era assim que se ensinava o método de destruição. Nem mesmo eu conseguiria remontá-lo. Foi assim que pereceu este último exemplar. Que método de ensino é esse? É preciso que a destruição [não] corra em paralelo com a criação, caso contrário, nada sairá disso. *Canção de Ninar*, aliás, é um filme interessante. *Três Cantos Sobre Lênin* foi unanimemente bem recebido, mas *Canção de Ninar* gerou alguns debates.”

“REUNIÃO ABERTA DO PARTIDO”
PRONUNCIAMENTO DE VIÉRTOV EM 15 DE MARÇO DE 1949¹

Camaradas!

Eu estive gravemente doente, e por muito tempo.

O que se passa *comigo* agora parece uma crise, uma *crise* da doença. Nos últimos tempos eu me critiquei de maneira ainda mais severa do que fizeram os outros. Andei² não ofendido, *como disseram aqui*, mas atormentado, tentando compreender: em que³ consiste meu erro fundamental?

Os pronunciamentos de ontem nesta tribuna confirmaram a impressão, cada vez mais forte em mim, de que o centro do meu erro está em meu descolamento da coletividade.

Justamente neste meu descolamento da coletividade está a explicação para o fato de aqueles camaradas que me criticam serem obrigados a citar os meus absurdos pronunciamentos de trinta anos atrás. Pronunciamentos há muito tempo anulados por mim. Rejeitados. Ridicularizados como “pecados de juventude”. Pronunciamentos refutados ainda então com ações: com a prática de vinte e três *Kino-Pravda* <...>

Mas eu subi na tribuna não para tentar me justificar *de alguma maneira*. Quem, se não eu, deveria apresentar aos camaradas (muitos dos quais tinham à época dez ou doze anos) outros documentos⁴, mais convincentes, que permaneceram incompletos, mas que riscaram e enterraram o delírio dos manifestos infantis. <...>

Quem, se não eu, deveria – com documentos em mãos – mostrar aos jovens camaradas como o Partido *Comunista* veio em nosso auxílio; como a “proporção leninista” se tornou nosso slogan fundamental, como amadureceu a decisão de não lutar contra os filmes com atores, mas antes competir com eles. <...>

Quem, se não eu, deveria pela segunda vez protestar contra N. A. Liêbedev que, mais uma vez, como nos tempos da RAPP, desenterra o meu balbuciar⁵ infantil, arranca de lá algumas citações e fala não sobre o conteúdo dos meus trabalhos, mas antes se delicia apenas com *as suas, digamos*, “inovações técnicas”. Da outra vez ele o fez sob os auspícios do “todo-poderoso” Sutírin, que me escolheu como sua vítima. Ele obstinadamente me perseguiu na *sua* revista e fora dela. Justamente a Sutírin eu devo, em grande parte, a minha neurose: a perda da minha capacidade de falar em público, de subir em uma tribuna.

Não é correto entender meu silêncio como uma crítica negativa. É apenas uma doença! Eu sou culpado por nem sempre ter sabido separar de maneira severa e precisa os meus experimentos laboratoriais, lingüísticos, do trabalho em filmes ordinários. Aconteceu de em cinejornais ou em filmes acabarem entrando de contrabando procedimentos de laboratório ou planos mal justificados. <...>

Sou culpado pelo fato de o filme *Um homem com uma câmera* – em essência, um grande experimento de laboratório – ter escapado para além dos limites do laboratório, ter aparecido nas telas do país. Foi um afastamento da temática principal. Foi um erro formalista. Mas na época eu não pude compreender isso. Eu não considerava nossa luta pela cinematografia documental uma “corrente artística”. Eu não considerava esse filme

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “‘Otkr[ítoe] Partíinoe Sobránie’. Vistupliénie Viértova 15 marta 1949.” Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Vertov. Iz Nasliédia. Tom 2: Statí i vistupliénia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.377-379.

² Nota da edição original [N.E.]: Cortado adiante o adendo à linha: *já*.

³ N.E.: Cortado adiante o adendo à linha: [em que] *é que*.

⁴ N.E.: Cortado adiante: *tais como “Kino-Pravda e Rádio-Pravda” (‘Pravda’, Nº160, 1925), como a convocatória “Pela atualidade cinematográfica!” (jornal ‘Kinó’, Nº40, 1925), e outros.*

⁵ N.E.: Antes da revisão: *delírio*.

um fato artístico, mas um fato da área da lingüística. Uma aula cinematográfica sem palavras. Um experimento de pesquisa artístico-científica. Isso me impediu de compreender que eu havia sido tomado por uma onda de busca formalista, que era preciso se salvar antes que fosse tarde, retornar à minha trajetória FUNDAMENTAL⁶. Trajetória que vai desde o primeiro jornal cinematográfico soviético – passando por *Trens de agitação do VTsIK* –, por *História da Guerra Civil*, por *Kino-Pravda* até *A Sexta Parte do Mundo*, à série de filmes sobre Lênin.

E foi isso que eu fiz. Passei ao estudo da cultura popular. Eu queria ser totalmente compreensível para meu povo, para meu país socialista.

Isso – o estudo da *cultura popular* – deu seus resultados.

Ele me deixou mais próximo de compreender o que é necessário *para o meu povo*. Ele me levou a *Três Cantos Sobre Lênin*, ao filme que, *eu afirmo*, foi compreensível por qualquer pessoa do *País Soviético*, filme⁷ celebrado pelo Governo⁸ e por todo o povo soviético⁹.

O filme *Para você, o front*, sobre o qual falou Kátsman. Disse, como sempre, inverdades, foi inexato como sempre. Disse, eu diria, exatamente o oposto. Na realidade, o filme foi aceito. Eu fiquei satisfeito, naturalmente. Talvez Kátsman quisesse dizer que foram propostas correções ao filme. Perfeitamente. Houve correções. Eu concordei com todas as correções do camarada Bolchakóv, mas *nem de longe* com todas do camarada Kátsman. Eu escrevi uma carta ao camarada Bolchakóv. Meu ponto de vista venceu. E a última parte *do filme* foi mantida intacta.

Mas a questão não é essa, a questão é que esse filme poderia ser ainda mais compreensível se eu não tivesse depositado todas as minhas esperanças nas filmagens sincrônicas. Se não tivesse menosprezado as possibilidades de uma narração. Por algum motivo eu estava certo de que tinha capacidade de fazer um filme que pudesse se contar por si mesmo. Não havia motivo para menosprezar o texto.

Erro!!

¹⁰Não tenho como analisar aqui tudo o que fiz¹¹. Tentarei fazê-lo em um trabalho especial. Agora não haverá tempo para isso.

Mas eu devo reconhecer que a minha obstinada ambição de ser compreensível nem sempre funcionou. Tiveram lugar paixões formalistas, e elas de vez em quando me desviaram de meu objetivo fundamental. Auxiliar na construção do país do socialismo através do trabalho em meu terreno *cinematográfico*: eu não tinha outro sonho.¹² Sempre me esforcei para que o conteúdo continuasse desempenhando o papel determinante em meus filmes. *Eu sempre fui contra o formalismo como corrente artística*. No entanto, existiram descuidos formalistas. É evidente que a ambição de brilhar me era própria. De certo¹³ dei importância¹⁴ grande demais à opinião de um grupinho de especialistas. Nem sempre tive em vista aquele espectador *das massas* para quem eu fiz os filmes. Isso é indesculpável. E por que tudo isso aconteceu?

Eu era fechado. Conversava pouco com a coletividade. Conversava pouco mesmo com seus companheiros, com seus alunos. O camarada Sadkóvitch não quer que eles

⁶ N.E.: Antes da revisão: *geral*.

⁷ N.E.: Cortado adiante: *pelo qual eu fui, pelo Governo*.

⁸ N.E.: Cortado adiante: *Soviético*

⁹ N.E.: Antes da revisão: *e por todo o país*.

¹⁰ N.E.: Antes disso, cortado: *Eu [não tenho]*.

¹¹ N.E.: Cortado adiante: *E todos os meus erros*.

¹² N.E.: Antes da revisão: *Eu [sempre]*.

¹³ N.E.: Cortado adiante: *eu*.

¹⁴ N.E.: Antes da revisão: *uma certa [importância]*

sejam chamados de meus¹⁵ alunos. Mas eu falo apenas daqueles que se consideram e se declaram eles mesmos meus alunos. Eles se tornaram laureados, duas, três vezes laureados.

Me orgulhei deles. Considerei até certo ponto que *eles* eram minhas obras, meus filhos criativos, mas não expressei isso a eles. Me mantinha isolado. Me tornei desconfiado. Minha neurose se tornou mais forte. Recebia doloridamente diferentes... bem¹⁶, caricaturas...

Eu já disse no início que a raiz do mal está em se afastar da coletividade. É possível que o culpado *disso* seja apenas eu. E por acaso poderia ser culpada *qualquer outra pessoa* da coletividade?! O mais provável é que o culpado seja apenas eu¹⁷.

E, não importa o que eu diga, apenas com ações eu posso provar minha recuperação. Apenas ao lado da coletividade, junto com meus camaradas e alunos eu poderei fazer um filme com o qual eu consegurei provar que eliminei em mim os últimos traços de quaisquer buscas formalistas!!

Isso não se prova com palavras! E eu tenho esperança de que a coletividade irá me ajudar a provar isso através de meu trabalho!

Eu tenho esperança.

¹⁵ N.E.: Antes da revisão: [que] eu os chame de meus.

¹⁶ N.E.: Cortado adiante: ao menos

¹⁷ N.E.: Cortado adiante (no início de 1.6): *E não importa o que eu diga agora. Apenas ações podem provar minha recuperação.* [Essas duas sentenças estão escritas em cima da linha, no lugar de: *Nem todas as pessoas são iguais! Para algumas, a caricatura ajuda. Outras precisam de um incentivo. De uma palavra humana, carinhosa.*] É claro [cortado adiante: apenas], ao lado de toda a coletividade, ao lado de meus companheiros [cortado adiante: e alunos] eu poderei fazer um filme com o qual eu consegurei provar que eliminei em mim os últimos traços de quaisquer buscas formalistas! [cortado adiante (escrito à caneta): Apenas na coletividade há força!]

Apenas palavras não poderão provar isso! [Cortado adiante (escrito à caneta): Apenas a coletividade pode livrar uma pessoa de erros, e eu tenho esperança de que a coletividade me ajudará. Dz.]

Eu tenho esperança de que a coletividade me ajudará a

PROVAR ISSO ATRAVÉS DE MEU TRABALHO!!

DZ

[O DIRETOR E O MATERIAL]¹

Três vezes por semana, na tela dessa sala de exibição, nós vemos sequências enviadas por cinegrafistas de diferentes cantos de nosso país, sequências enviadas dos países das democracias populares.

Uma comissão especial, composta por um diretor, um redator, um assistente de direção e um cinegrafista escolhido (e, frequentemente, com a participação do autor do texto do próximo cinejornal) prepara a sequência para a exibição. A sequência é exibida em um estágio intermediário (correspondente à folha de montagem do cinegrafista).

Depois da exibição, o presidente da comissão (geralmente o diretor) se pronuncia:

– A sequência – ele diz – foi filmada de maneira bem pensada pelo cinegrafista. Os planos gerais das oficinas e fábricas passam a impressão das dimensões de um gigante da engenharia mecânica. As pessoas estão bem mostradas. Dos inúmeros *stakhanovistas* da fábrica, o cinegrafista selecionou apenas quatro. E selecionou com êxito. E os filmou muito bem. Nós vimos um torneiro mecânico que trabalha em muitas máquinas² da oficina e que cresceu aqui na fábrica, que chegou aqui quando ainda era um rapazote do interior com um saco sobre os ombros.

Nós vimos um mestre das fundições rápidas: um metalúrgico de uma fundição de aço que produziu 1000 toneladas acima da meta.

Nós vimos um notável operador de retífica que trabalha em muitas máquinas e que realizou seu próprio plano quinquenal: 25 cotas anuais.

Nós vimos um engenheiro talentoso, criador de uma escavadeira elétrica de excepcional potência.

E cada uma dessas pessoas foi filmada de maneira diferente. Há variedade na abordagem do cinegrafista ao filmar esses quatro *stakhanovistas*.

Evidentemente, teremos de renunciar a alguns planos filmados no interior da fábrica (por conta de sua falta de figuras humanas). Mas, no todo, a sequência é de grande valor. E a comissão considera que ela merece ser aprovada”³.

Acontece também o contrário:

A folha de montagem da sequência está escrita de maneira cuidadosa e bonita. Promete muito. Fala-se sobre uma colheita abundante. E sobre frondosas plantações de grãos. Etc. Mas onde é que está essa abundância nas imagens? Nos planos disponíveis para a comissão (depois de serem verificados pelo Departamento de Controle Técnico),

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: ‘[Regissiôr i material]’. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.466-470. Este texto foi incluído no apêndice do volume dentre os escritos ligados à fala de Viértov na conferência de cinegrafistas de periódicos, em 1952, sendo aparentemente um dos primeiros rascunhos sobre esse tema. Trata-se de um manuscrito preservado no RGALI em f.2091, op.2, ed. khr.225, l.16-20ob., 21ob. Conforme informações da edição *Iz Nasliêdia*, “suas duas primeiras linhas foram cortadas: ‘Sala de exibição. Três vezes por semana.’ É possível que esta seja uma versão do título do artigo.” O título com que o incluo aqui, “[O diretor e o material]”, foi atribuído pela edição *Iz Nasliêdia*. Texto escrito em 1952.

² N.T.: No original, “tokár-mnogostanôtchnik”. A expressão *mnogostanôtchnik* está associada ao contexto das “competições socialistas” pelo aumento da produtividade do país (ao qual está ligado também o movimento *stakhanovista*) e se refere, literalmente, a um trabalhador que opera simultaneamente diversas máquinas como forma de aumentar sua produção. A protagonista do filme *Um caminho iluminado* (*Sviétli Pút*, 1940), de Grigóri Aleksándrov, se torna uma recordista no número de máquinas operadas simultaneamente.

³ N.E.: Depois disso, o texto foi cortado até o final da folha, no entanto, a continuação lógica deste texto na l.17 não está cortada. Na margem diante das palavras “Acontece também o contrário”, foi colocado um ponto de interrogação.

não encontramos a rica colheita. Pelo contrário. As colhedeiras passam contra um fundo de uma plantação baixa, colada ao solo. A folha de montagem promete mostrar planos próximos e médios dos melhores tratoristas. Mas os planos próximos não estão em conformidade com os planos médios das mesmas pessoas, uma vez que aqueles se movem da esquerda para a direita e, esses, a seu encontro, da direita para a esquerda. Uma complicação desnecessária, um problema a mais para a montagem. A sequência sofre críticas severas. Ninguém quer sair em sua defesa.

A comissão então propõe assistir mais uma sequência sobre os *kolkhoz*, também com problemas e também incompleta. (Nela não se mostrava nem a mecanização, nem a debulha, nem a entrega para o governo, mas há alguns bons planos: planos dos Heróis do trabalho socialista).

A comissão propõe pegar os melhores planos de ambas as sequências e fazer uma sequência que seja um sumário do tema geral. A proposta é aceita.

Na mesa de montagem, ambas as sequências são combinadas por meio de um casamento oficial. E com frequência, depois de alguns sofrimentos, de duas sequências sem muita potência nasce uma criança plenamente sadia.

Acontece também o seguinte:

Um cinegrafista tem um imenso trabalho ao realizar uma sequência difícil dos pontos de vista organizacional e de filmagem. Digamos, uma sequência sobre o teste de uma *blooming*⁴ em um novo complexo industrial.

Foram filmados planos da fábrica que nos permitem ter uma ideia de sua potência industrial. Bem ou mal, foram filmadas também as brigadas de construtores.

A fotografia e a composição dos planos são muito boas.

Só falta uma coisa: a própria *blooming*.

Há alguns poucos planos-detelhe da *blooming*. Mas não há nem um plano geral, nem o momento em que ela é ligada, nem o teste da máquina. Ou seja, não há a resposta ao tema que fora dado. Não há o mais importante.

Ou em uma sequência sobre o maquinário de extração de carvão: vemos as construções sobre a mina, vemos a mina, os mineiros, mas não a máquina.

Ou em uma sequência chamada “Aeroplantio” [‘Aerosiév’]:

há o plantio feito diretamente na terra, na areia com gravetos, há o plantio por meio do arremesso de sementes de cima de camelos em movimento, mas o plantio a partir de aviões nós não vemos. Há o avião voando, mas o plantio, não. Dizem que é tecnicamente difícil de filmar. Mas é possível. E, nesse caso, seria indispensável transformar essa possibilidade em realidade. Pois não estamos falando de um plano qualquer. Trata-se do plano central: o único que responde diretamente ao tema proposto.

Seria possível apresentar muitos exemplos de situações como essa, quando, em um material a princípio bom, falta apenas um plano ou alguns, mas justamente os planos decisivos para a qualidade da sequência.

Mais raramente, mas também não se trata de um caso assim tão raro, chega do laboratório do Departamento de Controle Técnico para a Comissão que assiste às sequências 50%, 30% ou ainda menos do material total filmado pelo cinegrafista. Todo o resto não pode ser usado por problemas técnicos. À primeira vista, nem valeria a pena assistir e discutir esse material. No entanto, também nesse caso acontecem imprevistos. Me lembro que uma vez (foi há bastante tempo⁵) chegou uma sequência sobre a abertura de uma nova imensa oficina em uma das fábricas dos Urais ou da Sibéria.

⁴ N.T.: *Blooming* é um grande maquinário industrial utilizado em uma das etapas do processo de fundição de metais.

⁵ N.E.: Cortado adiante: “se não me engano, logo depois da guerra.”

Depois da exclusão do material com problemas, sobreviveram apenas alguns planos. E, no entanto, foi possível realizar a sequência. E ela consistia em um único plano. Era uma panorâmica longuíssima em movimento – uns 25 ou 30 metros durante os quais se revelava lentamente a nova oficina. Tudo normal. Ninguém nem notou que a sequência passou diante de nós na forma de um único plano.

Há algo parecido também em uma sequência sobre os heróis⁶, que, se me lembro, vão em direção à câmera abraçados ou dando as mãos. Eles andam por muito, muito tempo (filmados em movimento). Andam até que o narrador termine de contar sua história. Até que tenha sido dito tudo o que era preciso.

E vejam só que tipo de caso também acontece.

Há pouco tempo, um dos redatores me disse que deveríamos propor aos cinegrafistas das províncias que nos enviassem sequências compostas por não mais de 15 planos – os cinegrafistas se dispersam muito. Não tem porquê haver muitos planos.

Eu protestei: a questão não é a quantidade de planos. É possível pensar uma sequência até mesmo com um único plano. E é possível pensar em uma com 40 planos. A questão não é essa. A questão é encontrar o fundamental⁷. O fundamental de um dado acontecimento, o fundamental no acontecimento em questão: isso é que é a sequência.

Mais um exemplo. (Raro, mas não excepcional). Noite, durante a Grande Guerra Patriótica. Você está na mesa de montagem. Do laboratório, trazem para você caixas com positivos impressos. No total, 15 caixas cheias. A partir das etiquetas nas caixas e das folhas de montagem, fica claro que diante de você há uma operação militar, fixada na película, de conquista da importantíssima cidade N.

Aos poucos, você vai compreendendo o material, o organiza em ordem consecutiva, cronológica, na ordem da realização da operação militar, tira dúvidas, anexa um mapa ao material. E após alguns dias e noites, podemos ver na tela toda a operação em 5 ou 6 rolos de filmes, na forma de um primeiro rascunho (sem texto e música) de um filme de longa-metragem.

Mas acontece que não será realizado um longa-metragem sobre esse acontecimento. É preciso comprimir o material, concentrá-lo tanto quanto for possível. Transmitir o fundamental. Isso é difícil. Você passa para o estágio de seleção rigorosa do material. E uma seleção honesta é um processo criativo, um processo complexo, cheio de dúvidas e hesitações, de vítimas e de pequenas descobertas. Finalmente, você consegue comprimir toda a operação em uma reportagem em duas partes. Para você, esta foi uma grande vitória.

Mas, que pena! Nós estamos trabalhando nas atualidades. A situação muda de repente. Não precisamos de uma reportagem (a reportagem pode esperar), mas de uma sequência em um jornal sobre essa operação militar⁸, imediatamente.

É aí que começam as mais importantes dificuldades.

O material resiste, com todas as forças. Dá pena de cada plano. Recusar o trabalho é impossível. E, não obstante, é preciso transmitir o fundamental. O fundamental do fundamental. Um extrato. Se uma sequência é o fundamental de um acontecimento, de uma obra de arte, aqui é a própria sequência que deve se tornar uma obra de arte.

Diante de uma grande quantidade de material filmado em um acontecimento, mediante uma abordagem séria da questão, é impossível chegar a uma sequência de valor sobre esse mesmo tema por meio de um caminho mais fácil.

⁶ N.E.: As reticências são de Viértov, comparando com as folhas 11.2-4ob, onde no lugar correspondente este exemplo foi cortado, o que indica a ordem de escritas desses textos.

⁷ N.E.: Antes da revisão: "... para transmitir o ponto fundamental."

⁸ N.E.: Antes da correção: "Mas, que pena! Os acontecimentos no front se desenvolvem com rapidez. A situação muda. Por enquanto, a reportagem terá de esperar."

(É possível mudar o tema. Pegar uma parte do tema. Digamos, não a conquista da cidade N, apenas o encontro dos vencedores na cidade conquistada. Seguir pelo caminho de menor resistência. Desviar-se de ter de transmitir um grande acontecimento em uma forma curta.)

Mas se não desviarmos, se abordarmos a tarefa de maneira honesta, será preciso passar pelo estágio do “quase filme”, pelo estágio da “quase reportagem” ou quase “edição extraordinária” para apenas depois disso obter uma sequência forte.

Por conta disso, às vezes chegamos à conclusão de que:

o mais complexo, o mais difícil, o que mais nos faz quebrar a cabeça é a sequência. De que uma sequência alongada é uma edição especial, uma reportagem, um curta-metragem – aqui o cinegrafista trabalha sob uma pressão menor. E de que um filme já é um conforto só, as técnicas e os prazos são grandes, os roteiristas estão à disposição, é um trabalho honroso etc. – em uma palavra, é como estar em um balneário. Crie e se delicie.

Acontece, é claro, de ser assim.

Mas também acontece de não ser.

Tudo depende de saber: que edições? Que filmes? Em quais condições de tempo e lugar?

Um longa-metragem sobre uma festa da fisicultura pode ser filmado em um único lugar (digamos, no estádio *Dinamo*) e em um único dia. É possível reproduzir um espetáculo ou um grande concerto na película em um dia (com subseqüentes filmagens adicionais). Mas, digamos, um filme sobre a “História de Kuzbass”: não apenas para o roteirista e para o diretor, mas também para o cinegrafista este é um grande e laborioso trabalho.

Falam sobre a literatura. De romancistas, temos alguns que não são nada maus. Temos ensaístas.

E onde é que estão os mestres das pequenas novelas, dos contos curtos⁹, de valiosas obras do tamanho de nossas seqüências?

Não, como queira, mas o mais difícil é a sequência, onde em um minuto, no máximo em dois, você deve mostrar¹⁰ o mais importante, o mais fundamental de um acontecimento, de um fenômeno.

Vamos supor. Como superar essas dificuldades?

Dizem que a presença do diretor na filmagem de uma sequência é a panaceia para todos os males. Será que é isso mesmo? Antes de mais nada, não podemos confundir a participação do diretor na criação da sequência com sua presença na filmagem. Particularmente, a presença do diretor na filmagem de um evento não dá ainda resultados positivos. Quando estão atirando, não se pode parar com a mão. A sequência deve ser resolvida antes do tiro, antes da filmagem.

Mesmo quando você chega em um lugar teoricamente já estudado, que você já está cansado de conhecer, como a sala de concertos Tchaikóvski, você pode encontrar imprevistos e ter de buscar uma solução. Pois a questão não é o salão, mas aquilo que está sendo executado. Vamos supor ainda que tenhamos de filmar um grupo musical qualquer. Aparentemente, o que poderia ser mais simples? Tudo já é conhecido, tudo já foi verificado. Os mesmos cinegrafistas, o mesmo diretor e assistente de direção chegam para o ensaio. E se convencem de que não há no programa um número completo ou um fragmento que seja adequado ao tema e à metragem. A primeira solução seria renunciar à filmagem da sequência. Mas precisam dela com urgência para o próximo jornal. A segunda solução: uma “dança do *kolkhoz*”, apesar de uma outra execução da dança ter sido

⁹ N.E.: Antes da correção, a frase se encerrava aqui, e seguia adiante: “Não vimos ainda algo como um novo Tchekhov”.

¹⁰ N.E.: Antes da revisão: “dizer”.

mostrada há pouco tempo em um filme. E, finalmente, a terceira solução – a mais difícil e a mais arriscada por conta do limite de película, da complexidade da montagem sonora etc. – é fazer uma sequência a partir de três danças¹¹: de uma, seleciona-se um fragmento que mostra o grupo musical; de outra, um fragmento que mostra os diretores do grupo, laureados com o Prêmio Stálin; da terceira dança, a competição entre alguns intérpretes. É uma tarefa complicada, uma vez que deve ser realizada na filmagem de um evento. E ainda mais complicada por conta da subsequente junção adequada desses dois fragmentos de origens diferentes em uma sequência inseparável, que não incomode os ouvidos ou os olhos.

No entanto, essa era a única solução correta, e foi a que escolhemos. O diretor dividiu a sequência em planos e deu a cada cinegrafista um plano de filmagem.

E sua presença na filmagem do evento já havia se tornado uma questão de terceira importância.

Há pouco tempo, nos foram apresentados dados relativos à participação dos diretores nas filmagens de sequências para *Nôvosti Dniá*. Estava indicado que, em 40 casos dentre 100, o diretor não¹² esteve presente na filmagem das sequências. Mas isso não quer dizer que diretor não tenha participado da criação dessas sequências. O diretor pode ter participado da elaboração, da solução das sequências da edição confiada a ele. Participado da elaboração do plano de filmagem, do plano de roteiro, de filmagem, de montagem¹³.

O diretor responde pelo jornal. Isso quer dizer que ele é o comandante do jornal. E, sendo ele o comandante do jornal, seu lugar é o de um comandante no combate.

¹¹ N.E.: Este é o final da página 20; abaixo há um texto que não está ligado diretamente a este trecho, mas que trata do mesmo tema, um esboço: “Sobre a participação do diretor. Sobre os jovens roteiristas. Os velhos não têm mais força. A juventude é mais forte. Eu conheci um jovem rapaz. Nem Pathé. Nem Gaumont.” – levando tudo em consideração, trata-se de um esboço para uma outra versão do artigo e, realmente, nas folhas II.24-26 (o rascunho seguinte), no final, esse esboço é desenvolvido.

¹² N.E.: Cortado adiante: “não participou da criação das sequências. Isso, é claro, não é verdade. Pode ser que o diretor não tenha estado sempre presente em todas as filmagens em Moscou. Mas ele participa quase sempre da elaboração, da solução das sequências confiadas a ele. E o mais importante é solucionar a sequência, desenvolver a sequência.”

¹³ N.E.: Bem no final da folha, exatamente da mesma forma (ver nota 11) está escrito: “Agora este homem já está doente e velho. E vocês são fortes e jovens. Camaradas jovens roteiristas, o roteiro da sequência é o ponto principal. Tomem essa tarefa para si e vocês produzirão um salto qualitativo, elevarão as sequências e o periódico a alturas nunca antes vistas.” – Depois, segue o texto em I.21ob.

PRONUNCIAMENTO NA CONFERÊNCIA DE CINEGRAFISTAS DE PERIÓDICOS MARÇO DE 1952¹

A diretora L. I. Stepánova nos apresentou hoje uma grande comunicação sobre sequências² que mostram processos produtivos.

Nikolai Andréievitch deu muita atenção às sequências de processos produtivos em suas comunicações gerais. Isso me permite sair dos limites desse tema e dizer algumas palavras sobre uma questão que une o tema de nosso seminário com os temas de todos os seminários seguintes. Algumas palavras sobre o objetivo geral que todos buscamos.

E, como se sabe, nós temos por ambição que as sequências destinadas a nossos jornais sejam pequenas obras perfeitamente acabadas, que reflitam nossa vida soviética de maneira honesta, correta, de acordo com nosso partido³.

Nós temos por ambição que não apenas algumas sequências, mas que todas as sequências cheguem a essa sala de exibição vigorosas, sadias, sem precisar de filmagens adicionais, sem precisar serem cruzadas com outras sequências ou passar por sérias refações⁴.

COMO ATINGIR ESSE OBJETIVO?

Às vezes, nós dizemos⁵ que isso é possível mediante uma melhoria muito considerável do trabalho informativo? Que é necessária uma ampliação do escopo de temas, do escopo de tarefas, de objetos de filmagem, que o cinegrafista⁶ deve passar a ter a possibilidade de escolher entre uma grande gama de temas⁷. Passar a ter a possibilidade de não se repetir e diversificar as sequências⁸.

Às vezes, nós dizemos⁹ que, para resolver a questão da qualidade das sequências, é preciso melhorar enormemente as capacidades técnicas e organizacionais dos cinegrafistas

¹ Nota do tradutor (N.T.): Título original: “Vist[upliênne] na konferiéntsii operátorov periódiki mart 1952 g.”. Fonte utilizada para a tradução: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i vistupliênna*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.388-391.

² N.T.: No original, *siujét*. Em nosso trabalho, já discutimos os muitos significados que esta palavra pode possuir na língua russa. Neste caso específico, ela se refere aqui a cada “bloco temático” de uma edição do cinejornal: cada reportagem se constitui como um *siujét*.

³ Nota da Edição [Nota do tradutor: A edição original *Iz Nasliêdia* indica as diferenças desta versão do texto em relação a um outro rascunho preservado no arquivo de Viértov no RGALI em f.2091, op. 2, ed. khr.225, l.6ob]: Em l.6 ob.: [ao invés de ‘nossa vida soviética’] *a realidade soviética*. Adiante, cortado: “Como transformar essa possibilidade em realidade? Como fazer para que não apenas algumas sequências...” – depois segue igual ao texto.

⁴ N.E.: Cortado adiante: “Agora, pensemos juntos: Será que isso é possível?”. Na l.6 ob. [ao invés de ‘sérias refações’], “sérias reformas.

- Será que isso é possível? E, se for possível, como transformar essa possibilidade em realidade?”

⁵ N.E.: Antes da revisão: “Será que isso é possível mediante a condição...” – o tom interrogativo explica o ponto de interrogação no final da frase. Uma versão ainda anterior: “Alguns dizem que isso é possível.”

⁶ N.E.: Cortado adiante: “deve saber tudo e ver tudo.”

⁷ N.E.: Antes da revisão: “mais opções.”

⁸ N.E.: Adiante, cortado de uma nova linha: “Está certo. A ampliação das temáticas e a melhoria das capacidades informacionais serão de grande ajuda. Mas isso não quer dizer que o fortalecimento das informações seja o ponto fundamental da cadeia de condições que determinam a qualidade da sequência.”

⁹ N.E.: Antes da correção, na l.6, havia o seguinte: “É possível que para a solução...”. Antes disso, havia: “Outros dizem que para a solução...”

das províncias. Que a melhoria das condições técnicas-organizacionais, especialmente no que diz respeito às filmagens sonoras, às filmagens com iluminação artificial etc. não podem deixar de influenciar positivamente na qualidade das sequências enviadas¹⁰.

Frequentemente nós dizemos¹¹ que a qualidade de todas as sequências deve ser melhorada por meio do fortalecimento da ligação entre o Estúdio Central e as províncias (ligação escrita. Telegráfica. Sobretudo, telefônica. Ligação por meio de viagens dos redatores, por meio de conversas EM PESSOA etc.).

TUDO ISSO ESTÁ CERTO! E não há dúvida alguma de que todas essas medidas darão bons frutos. No entanto, é nossa opinião que cada uma dessas medidas contribui, mas não predetermina uma ótima qualidade das sequências¹². E não podemos considerar nenhuma dessas medidas, no atual momento, o ponto FUNDAMENTAL para a resolução da questão posta.

Se me perguntassem o que é que hoje (nas dadas condições de tempo e lugar) poderia ser o ponto fundamental na cadeia de questões que resolveriam a qualidade das sequências para os periódicos cinematográficos, eu diria: o ROTEIRO.

Pelo que pude concluir a partir de minhas observações, o roteiro (o plano preliminar) pode determinar o destino de uma sequência.

Nós não nos surpreendemos quando dizemos que o roteiro¹³ é a base do filme, a base de um ensaio. Não deveríamos nos surpreender com o fato de uma sequência – um filme-bebê – também exigir um roteiro.

E eis o motivo:

1) Ora, nós buscamos sequências que não sejam um ajuntamento de planos independentes ou pouco dependentes uns dos outros. Nós buscamos sequências em que todos os planos cinematográficos sejam interconectados, condicionados uns aos outros.

Está claro que o cinegrafista, que possui um limite de película, não pode resolver esses problemas no momento da filmagem. Ele não pode seguir o exemplo de Maiakóvski: “Para extrair uma palavra, milhões de toneladas de palavra-prima”¹⁴! Palavra-prima, fique à vontade. Mas não mil metros de película. É preciso resolver o problema no papel! E o que significa resolver no papel? Significa escrever um roteiro.

2) Nós buscamos sequências que não sejam estáticas. Que não sejam fotográficas. Que não se encontrem em um sono letárgico, em uma calmaria, imobilidade. Nós queremos que, das ligações e interações entre planos imagéticos ou imagético-sonoros, surja movimento na sequência.

E não pode o roteiro desvendar esse movimento, esse desenvolvimento do mais primário ao mais elevado? Do simples ao complexo? Do início da trama ao desenlace? A um desenlace tal em que a quantidade se torne qualidade. Ou em que o desconhecimento se torne conhecimento.

¹⁰ N.E.: Cortado adiante o seguinte parágrafo: “Está certo, é claro. Mas isso não quer dizer que o fortalecimento da base técnica, nas condições dadas de tempo e lugar, seja justamente o elo que, uma vez introduzido, arrastaria consigo toda a corrente. A melhoria das capacidades técnicas ainda não nos garante o fundamental: uma correta solução criativa.”

¹¹ N.E.: Antes da revisão: “Às vezes, nós dizemos que...”. Ainda antes, havia: “É possível.”

¹² N.E.: Cortado adiante: “Claro, é verdade. Não há dúvida de que tal fortalecimento da ligação entre as locações daria ótimos frutos. No entanto, também essa medida [contribui]...”

¹³ N.E.: Cortado adiante: “determina o sucesso [do filme]”. Antes disso, havia: “determina o destino”.

¹⁴ N.T.: Verso do poema de Vladímir Maiakóvski “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (“Razgovór s fininspiéktorom o poézii”, 1926). Cito o verso através da tradução de Augusto de Campos em *Maiakóvski: poemas* (Organização e tradução: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2002 [6ª edição]), p.117.

Não pode o roteiro prever, em considerável medida, o curso dos acontecimentos, dar ao cinegrafista uma perspectiva¹⁵, ajudá-lo a desvendar o novo nos processos produtivos, nos êxitos da ciência, nas obras de arte, nos traços¹⁶ do homem que segue em direção ao comunismo?

3) Nós temos por ambição que nossas sequências não mostrem o nascimento do novo por meio de uma declaração do narrador sobre um fato já acontecido¹⁷. Nós queremos ver o nascimento do novo¹⁸ no processo de luta contra os obstáculos, no processo da exitosa superação das dificuldades. Esta tarefa deve ser cumprida por nosso pequeno roteiro.

Há bem pouco tempo nós vimos pela primeira vez, finalmente, uma sequência forte e vibrante sobre o petróleo. É verdade, ela não foi realizada para *Nôvosti Dniá*. Ela foi filmada para um ensaio no qual ocupava um lugar central, uma vez que mostrava as pessoas enfrentando os desafios. Mostrava como os trabalhadores da indústria petroleira, sob uma forte tempestade, partiram ao alto-mar rumo a uma plataforma de petróleo ali localizada. Há uma batalha contra a tormenta. Há uma batalha por uma nova fonte de petróleo. A cena fora, *fundamentalmente*, resolvida no roteiro.

Nikolai Andrêievitch nos mostrou há pouco tempo o perigoso trabalho dos limpadores de fachadas em uma sequência em som direto sobre um alto edifício na avenida marginal Kotiél'nitcheskaia. E essa sequência foi feita pela diretora S. e pelo cinegrafista Froliénko a partir de um roteiro que já havia sido elaborado¹⁹.

O camarada Stálin nos ensina a mostrar o povo soviético no processo de superação das dificuldades. “Vocês já viram os pescadores diante de uma tormenta em um grande rio, como o Ienissiêi?”, diz Stálin em um de seus discursos²⁰. “Eu os vi mais de uma vez. Às vezes, um grupo de pescadores, na cara da tormenta que se aproxima, mobiliza todas as suas forças, anima todos os seus homens e conduz o barco corajosamente em direção à tormenta: ‘Aguentem firme, rapazes, segurem o leme com força, cortem as ondas, vamos vencer!’”.

“Mas há também outro tipo de pescador, que, pressentindo a tormenta, se desanima, começa a choramingar e desmoraliza suas próprias fileiras: “Olha que pena, está vindo uma tormenta, deitem no fundo do barco, rapazes, fechem os olhos e se deus quiser seremos levados até a margem”.

“As dificuldades existem justamente para que lutemos contra elas e as superemos” (Stálin).

A prontidão para enfrentar dificuldades é um dos mais importantes traços do caráter do HOMEM SOVIÉTICO.

Nós temos de utilizar todas as possibilidades disponíveis para mostrar as pessoas que superaram obstáculos. Mas, nos limites de uma única sequência de cinquenta metros, só é possível cumprir essa tarefa (*não de maneira estática, mas em movimento*) por meio de um roteiro.

ASSIM SENDO,

se nós temos a ambição de criar sequências que reflitam nossa realidade de maneira honesta, correta, de acordo com nosso partido, que sejam formadas por planos interconectados, condicionados uns aos outros,

¹⁵ N.E.: Cortado adiante: “e fazê-lo mirar em busca da cena principal”.

¹⁶ N.E.: Cortado adiante: “do novo” [homem].

¹⁷ N.E.: Antes da revisão: “(fora da tela)”.

¹⁸ N.E.: Cortado adiante: “na tela.”

¹⁹ N.E.: Trata-se de Elizaviêta Svílova e de uma sequência que foi incluída em *Nôvosti Dniá* N°21, 1951.

²⁰ N.E.: Citação do discurso de Stálin “Sobre a inclinação correta no VKP(b)” [“O právom uklône v VKP(b)” na Plenária do Comitê Central do VKP(b) em abril de 1929, conforme indicado por uma nota de Viértov em l.11 ob.

se nós queremos

que a ligação e a interação entre os planos de nossas sequências não nasça de sofrimentos criativos na mesa de montagem, mas consideravelmente antes, ainda durante a filmagem,

se nós queremos

que essa ligação e interação entre os planos em nossas sequências conduza a um invencível movimento para frente, de uma velha a uma nova qualidade e que o faça com base na superação das dificuldades, dos obstáculos, das contradições,

com base na luta do velho contra o novo,

se nós queremos

verdadeiramente resolver essa difícil tarefa, então nós devemos pedir ajuda ao roteiro-bebê. Que seja, ao micro-roteiro.

Mas, ora, o mundo microscópico é tão inesgotável quanto o mundo macroscópico.

E pequeninos relógios silenciosos são mais complexos do que despertadores gordos e barulhentos. E quanto mais breve o contador de histórias, mais perfeito ele deve ser. E não há assim tantos Tchékhovs por aí. E há ainda menos autores profissionais de roteiros curtos. E este é um trabalho muito difícil.

Mas a necessidade *de roteiros* é iminente.

E os cinegrafistas (cada um de seu jeito) tentam rascunhas roteiros ou planos de filmagem em seus cadernos de notas.

Posso dizer que nem todo cinegrafista é também um roteirista. Muitos precisam de ajuda. Mas nossos jovens roteiristas irão ajudá-los.

Entrou em ação uma nova geração de rapazes e moças na flor da idade, fortes, ardentes e talentosos. Entre eles há muitos roteiristas. Por que eles não ajudariam nossos cinegrafistas? Por que eles – vigorosos, agitados – não acenderiam a chama da inspiração em nossos velhos cinegrafistas (como foi feito com sucesso²¹ com o camarada Stradíni)?

Por que eles não penetrariam (lado a lado com os cinegrafistas) no mistério da criação de roteiros para filmes diminutos (sequências)²²?

Por que *eles* não poderiam se tornar autores de pequenas cine-novelas?²³

Por que justamente *eles* não se concentrariam neste ponto fundamental, se ele realmente for fundamental?²⁴ Pode ser que caiba justamente à juventude o direito de dar os primeiros passos nessa direção²⁵.

²¹ N.E. Cortado adiante: “pela camarada Fômina com...”

²² N.E.: Cortado adiante a partir de uma nova linha: “Que mal haveria se alguns dos senhores se tornassem <...>”.

²³ N.E.: Cortado adiante: “- Quem sabe?! Não poderiam se tornar o jovens Tchékhovs da cinematografia?”

²⁴ N.E.: Cortado adiante: “uma vez que a chave para a qualidade das sequências está no roteiro, então [cortado adiante: ‘é preciso apenas girar essa chave’], por que não deveríamos girar essa chave?!”

²⁵ N.E.: Cortado adiante a partir de uma nova linha: “No entanto, é possível que eu me tenha deixado levar...”

E os senhores, é claro, irão me corrigir.

Gostaria de trocar ideias sobre esta questão, que está ligada <...>

É possível que minha ideia não esteja precisa, clara ou que esteja errada. Os camaradas irão me corrigir.

Dizem que não se engana aquele que nada propõe. É melhor se enganar do que se limitar ao que lhe é ordenado [cortado adiante: de Kozmá [N.T.: Kozmá-Prutkôv]:

- Se queres ser uma sequência, seja-a! “

Este último trecho é parecido com o final do texto [Crianças muito curiosas] [N.T.: ‘Diêti ótchen liuboznátelni’] (II.24-26), onde essa frase aparece; ela não surge em nenhum dos outros rascunhos. Justamente essas palavras foram escritas a lápis, diferentemente do resto do texto (a caneta).

É possível que eu não tenha exposto minha ideia de maneira clara. Os camaradas me corrigirão, completarão, indicarão de maneira precisa.

A questão toda é saber:

Há alguma semente útil em minha fala? Ela se aproxima minimamente da verdade?

Quem pode responder a essa questão? A prática. E se o roteiro-bebê realmente se revelar a chave que abrirá para nós a porta para uma nova qualidade de sequências, eu terei o direito de dizer para mim mesmo: a prática mostrou que minha proposta não era nem errada, nem inútil.

Pois a prática é o critério da verdade.

Textos originais em russo

ПРОЕКТ СЦЕНАРИЯ,
ПРЕДНАЗНАЧЕННОГО К СЪЕМКЕ
ВО ВРЕМЯ ПОЕЗДКИ
АГИТПОЕЗДА «СОВЕТСКИЙ КАВКАЗ»

ПРОЕКТ СЦЕНАРИЯ,
ПРЕДНАЗНАЧЕННОГО К СЪЕМКЕ
ВО ВРЕМЯ ПОЕЗДКИ
АГИТПОЕЗДА «СОВЕТСКИЙ КАВКАЗ»

1.

Молодой режиссер Борис Огарев, работающий в Москве, ничего не знает о судьбе своих родных — отца, матери и брата, которых он видел только до революции в родном городе Грозном.

Огарев внимательно следит за газетными сообщениями о продвижении Красной армии к Кавказу.

За географической картой он делится своими переживаниями со знакомой ему девушкой — Надей Морозовой, которая служит продавщицей в агитационном поезде ВЦИК.

Красная армия наступает — бронепоезда, конница, пехота.

В городах, подлежащих эвакуации, у белых — паника. Солдаты не подчиняются офицерам. Грабежи, насилие, расстрелы. Тюрьмы переполнены. Кутежи.

Работа подпольной организации коммунистов [Грозного, находящегося в тылу у белых]. Выпуск подпольного листка. Агитаторы. Один из самых смелых работников — «Красный Миша». Связь с организацией зеленых, скрывающихся в горах.

Тропинка в горах. «Красный Миша» направляется на переговоры с зелеными. Работа штаба зеленых. Миша предлагает зеленым объединиться для совместной борьбы с белыми. Обсуждение штабом зеленых предложения.

С приближением красных смелеют подпольные коммунисты. Выступления во главе с «Красным Мишей». Расправа рабочих с обнаглевшим заводчиком. Мишу и других арестовывают как зачинщиков.

Тюрьма. Издевательства. Избитые, сыпнотифозные валяются вместе. Миша на допросе. Зверское обращение с ним белогвардейцев.

Москва. Морозова показывает Борису Огареву поезд, в котором ездит. Идут вдоль вагонов. Общее ознакомление с поездом. У вокзала Борис покупает газету. Вынимая из бумажника деньги, случайно наталкивается на фотографию. Показывает Морозовой: «Вы знаете моего брата?» На фотографии — энергичное, устремленное вперед лицо «Миши Красного».

Штаб зеленых узнает об аресте Миши. Тюрьма. Подкуп тюремщиков. Бегство. Миша скрывается у зеленых.

Беспрерывное наступление Красной Армии. Тревога в белогвардейском стане. Кутежи офицеров и фабрикантов. Оргии. Маскарад. Пьянство. Кокаин. Опиум.

Красные войска подходят к Грозному. Миша готовится решительное выступление рабочих.

Заседание подпольных коммунистов у Миши на квартире. Отец и мать Миши. Шпионы.

Донос за вознаграждение.

Вторичный арест Миши и большей части коммунистов.

Смертный приговор. Расстрел на скорую руку перед отступлением. Разбивают голову прикладами, закалывают кинжалами. Мишу офицер отводит в сторону, стреляет из револьвера ему в голову. Миша с легким криком падает на землю. Притворяется мертвым — пуля только оцарапала ему висок.

Ночью он пробирается между труп[ами]. Всю ночь идет туда, где слышна канонада, где стремительно наступают красные.

Миша объясняет штабу красных, как пройти к городу. Входит в сношения с зелеными. Совместное наступление на город.

2.

Борис Огарев читает газетное сообщение о взятии Грозного. Задумывается. Морозова приходит с новостью: «Наш поезд едет на Кавказ».

Борис, хорошо знакомый с кинематографом, поступает на поезд заведующим киноотделением.

Приготовление поезда к отъезду. День отъезда.

Поезд в пути. Огарев за работой. Надя Морозова за работой. Внимательное отношение Нади к Борису. Работа на остановках. За работой не думается: такое наслаждение уставать за день и вечером засыпать.

В городе Н. агитационная работа поезда была окончена. Из-за неисправности пути поезду придется задержаться еще на день. Станция Н. находится в ужасном санитарном состоянии: вокзальный двор, прилегающая площадь и пути завалены грязью и навозом. На собрании сотрудников поезда Огарев предлагает использовать свободный день для уничтожения очагов заразы. Его поддерживает Морозова. Сотрудники вооружаются лопатами и метлами, работают весело и напряженно. Надя, как и Борис, работает неустанно, не отставая от него, может быть, побуждаемая любовью. К вечеру станция очищена (сцена может быть заменена погрузкой дров, угля).

Возвращаясь в поезд, Надя и Борис крепко жмут друг другу руки. Их дружба возрастает с каждым днем.

3.

Усиленная работа на нефтяных промыслах в Грозном (показать быстроту работы, людей, трудящихся с горячей верой в пользу и необходимость своего труда). Добыча нефти. Исправление нефтепровода. Погрузка нефти. Маршрутные поезда.

Пример неутомимости и самозабвения в работе показывает комиссар Михаил Огарев, или «воскресший», как его называют рабочие. Бледный и всегда серьезный, он целый день на ногах, появляется то в одном, то в другом месте, всюду помогая то советом, то личным примером. Про него ходят различные легенды. Говорят, что у него шесть пуль в теле, но одно достоверно известно: отец и мать его зверски убиты белыми незадолго до отступления. Есть свидетели страшного убийства (рабочий рассказывает, не прерывая работы, соседям; сидящие за столом изуродованные трупы).

На промыслах расклеено объявление о прибытии агитационного поезда из центра. Встречать ли поезд? Комиссар-«воскресший» предлагает встретить «Советский Кавказ» каждому на своем посту за усиленной работой. Его предложение с восторгом принимается рабочими.

Прибытие агитаторов поезда. Заведующий киноотделением Борис Огарев с фотографом. Съемка работы промыслов. Михаил Огарев дает объяснение сотрудникам, прибывшим из центра. Встреча братьев. «Как ты постарел! Где мать, отец?» Тяжелое молчание. Миша вынимает из внутреннего кармана журнал небольшого размера и, не смотря на него, отдает брату. Там, на первой странице, в списках жертв белогвардейщины: «Константин Огарев с супругой Марией Александровной зверски убиты ...го апреля». Видение: убийство стариков Огаревых.

Митинг на заводе. Выступление агитаторов поезда.

Братья и Надя Морозова отдельной группой сидят на каких-то железных обломках. Борис брату: «При Надежде Николаевне можешь все говорить. Она мучилась и беспокоилась вместе со мной». Михаил рассказывает. Надя, как загипнотизированная, смотрит на него.

Продолжение митинга. Оратор. Отдельные группы слушателей.

«Чудесно спасенный, я пробрался ночью к красным, — рассказывает Миша, — вошел в соглашение с зелеными».

Видение у Нади.

Красные войска, имея на своем правом фланге зеленых, вступили в Грозный. «Миша Красный» получил назначение комиссаром нефтяных промыслов.

«В непрерывной работе до потери сил стараюсь забыть все пережитое».

Загипнотизированная Надя, устремленная к Михаилу. Борис [сидит,] опустив голову.

Митинг. Общий вид. Пустая трибуна. Крики: «Воскресшего комиссара, воскресшего!»

К братьям подходит рабочий, потом еще несколько. «Товарищ комиссар, вас просят».

Много машущих рук. Головы, головы... «Воскресшего... Воскресшего...»

Трибуна. Поднимается по лестнице «Миша Красный». За ним напряженная, устремленная к нему Надя. Борис [стоит,] опустив голову.

Много света. Много рук и напряженных лиц.

«Воскресший» с открытым воротом и поднятой рукой.

«Мы мстим старому миру за наших убитых сестер, братьев и отцов упорным и радостным трудом на себя».

1. Рабочие нефтяных промыслов на своих трудовых постах.
2. Исправление нефтепроводов.
3. Исправление жел[езно]-дор[ожного] моста.
4. Исправление ж[елезно]-д[орожного] пути.

«Каждый пуд добытой для себя нефти — лишний удар в лицо врага».

1. Цистерны с нефтью проходят бесконечной цепью.
2. Нефтеналивные баржи.
3. Крупно: работа двигателя внутреннего сгорания, работающего на нефти. Крестьянин смазывает нефтью ось колеса. Смазчик-железнодорожник. Поезда, идущие на нефти. Автомобили. Аэропланы.

Продолжение митинга. Много света. Много рук и радостных лиц. Отдельные фигуры. «Воскресший» говорящий. Борис задумчивый. Экзальтированная, устремленная к свету, Надя.

«Миллионами рук, подымающими трудовой молот, мы уверенно куем свое земное счастье».

1. Рабочий, ударяющий молотом.
2. Крестьянин за сохой.
3. Каменщик.
4. Машинист у паровоза.
5. Рудокop за работой.
6. Авиатор у аэроплана и другие рабочие на своих трудовых постах.

АПОФЕОЗ: ПОЭЗИЯ ТРУДА И ДВИЖЕНИЯ.

Крупно:

1. Молот, мерно ударяющий по раскаленному железу.
2. Электрический бурав.
3. Усиленное движение подвешенных на блоках вагонеток с углем.
4. Пилы на лесопильном заводе, бешено режущие черные мокрые бревна.
5. Катящиеся колеса поезда.
6. Движение оси локомотива.
7. Паровоз (набегающий на аппарат).
8. Бегущие рельсы.
- 8а. Тракторы, автопуги, сеялки, сеновязалки, паровая молотилка, дисковые бороны.
9. Стремительное движение автомобилей, мотоциклеток, трамваев в центре большого города.

Картина: дымящиеся трубы фабрик и заводов до самого горизонта, сколько видит глаз. В сильном свете вдоль экрана, сквозь фабрики и заводы проходят с молотами и лопатами, один за другим, твердым рушащим шагом «воскресший», Надя, Борис и могучие, словно сделанные из стали, рабочие.

**ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ
[В КИНОТЕАТРЕ «МАЛАЯ ДМИТРОВКА»]**

Мы утверждаем,

Несмотря на сравнительно продолжительное время существования понятия «Кинематографии»;

Несмотря на множество выпускаемых драм психологических, псевдобытовых, псевдоисторических и детективных,

Несмотря на бесчисленность открытых кинотеатров, что кинематографии в ее настоящем виде не существует, что основные задачи не осознаны и что нет, не сделано и не показано на экране ни одной Кино-вещи.

Мы смеем это утверждать после продолжительного и серьезного наблюдения за картинами, прибывающими к нам с Запада и из Америки.

Мы смеем это утверждать на основании сведений, которыми мы располагаем о работе и исканиях у нас и за границей.

В ЧЕМ ЖЕ ДЕЛО

Дело в том, что кинематография стояла и стоит на неправильном пути, то, что сделано и делается в сотый раз сегодня, повторяю, на 100% заблуждение и прямо противоположно тому, что должны были бы делать.

Дело в том, что кинематография вчерашнего и сегодняшнего дня — это только коммерческое дело, путь развития кинематографии диктовался только соображениями прибыли, и нет ничего удивительного, что широкая торговля картинами, иллюстрациями к романам, романсам, к Пинкертонским выпускам, ослепила глаза производителей и втянула их в себя.

Каждая картина, каждая — это только литературный скелет, обтянутый кинокожей.

В лучшем случае под кожей (как, например, в заграничных боевиках) вырастает киножир и киномясо, но кинокостяк мы никогда не видим, а потому, не считайте никто за личное оскорбление, каждая наша картина — это только общеизвестное мясо без костей, насаженное на осиновый кол, на гусиное перо литератора. Я концентрирую сказанное:

КИНО-ВЕЩЕЙ НЕТ.

Есть сожительство киноиллюстраций с театром, литературой, с музыкой, с кем и с чем угодно, за сколько и когда угодно.

Я хочу, чтобы Вы меня правильно поняли. Мы не возражаем против подкола кинематографии под литературу, под театр, мы всей душой приветствовали бы использование кино в помощь всем отраслям человеческого знания, но мы определяем эти возможности кино как его побочные, иллюстрационные функции. Но мы ни на минуту не забываемся и помним, что стул делается из дерева, а не из лака, который его покрывает.

Мы твердо знаем, что сапог делается из кожи, а не из ваксы, которая заставляет его блестеть.

Вот в этом-то и ужас, в этом-то и неисправимый промах, что до сих пор Вы считали своей задачей (и сейчас этим занимаетесь) — чистить кинематографической ваксой чьи-то литературные ботинки (если боевик — то на высоких французских каблуках).

Очень недавно, кажется, на просмотре 17^й «Кино-Правды», некий кинематографист, надеюсь, он здесь находится, заявил: «Это безобразие. Это сапожники, а не кинематографисты». На это находящийся неподалеку хороший кинозритель республики, конструктивист¹ Алексей ГАН резонно заметил: «ПОБОЛЬШЕ БЫ НАМ ТАКИХ САПОЖНИКОВ, И ВСЕ БУДЕТ ХОРОШО».

Я, от имени автора «Кино-Правды» 17^й, имею заявить, что он очень польщен безоговорочным признанием его

1^{ым} САПОЖНИКОМ РУССКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ.

Это лучше, чем «артист русской кинематографии»,

Это лучше, чем «художественный кинорежиссер».

К черту ваксу. К черту сапоги из блеска. Даешь сапоги из кожи. Равняйтесь по 1^{му} русским Кино-сапожникам — Кинокам.

Мы, сапожники кинематографии, говорим Вам, чистильщикам сапог. Мы не признаем за вами никакого стажа в делании Кино-вещей. И если можно вообще указывать на стаж, как на преимущество, то это право всецело за нами.

То ничтожное, что мы практически сделали, все же больше, чем ваше многолетнее НИЧЕГО.

Мы первые стали делать голыми руками КИНО-ВЕЩИ, пусть топорные, нескладные, без блеска, пусть с некоторым изъяном, но все же вещи нужные, вещи необходимые, устремленные в жизнь и жизнью требуемые.

Мы определяем КИНО-ВЕЩЬ двумя словами: МОНТАЖНОЕ «ВИЖУ».

КИНО-ВЕЩЬ — это законченный этиюд совершенного зрения, уточненного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и, главным образом, экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом.

ПОЛЕ ЗРЕНИЯ — ЖИЗНЬ.

Материал для монтажного построения — жизнь.

Декорации — жизнь (города, села и деревни).

Артисты — жизнь (все одушевленные и неодушевленные люди и вещи).

Литературный сценарий — мы слышать не хотим об этой гадости, режиссер — мы привыкли слышать, что это существительное употребляется для причесывания не причесанного сценария и для ублажнения капризных знаменитостей:

«ДЕРЖИТЕ МЕНЯ, Я ЗА СЕБЯ НЕ ОТВЕЧАЮ».

Но если ублажать и причесывать некого, то, очевидно, и режиссеру делать нечего.

«Художники, ну это само собой разумеется, что здесь им делать нечего, пусть идут, если уж не хотят в жизнь, в театр, в пантомиму, наконец помогают делать эти литературные пособия кинодрам».

А ведь так хотелось бы освежить усталый лозунг о религии Ильинской часовни и переделать:

«КИНОДРАМА — ОПИУМ ДЛЯ НАРОДА».

Я цитирую многократно оплеванные нашими кинописателями строки из статьи «Наша точка зрения», помещаемой с оговорками в № 157 газеты «Правда»:

«ЧТО НУЖНО?»²

Николай ЛЕБЕДЕВ в статье о киноках³ рвет на себе волосы и горестно восклицает: «ИСКУССТВО ПОБОКУ. НИЧЕГО КРОМЕ КИНОХРОНИКИ».

Здесь под видом искренности подается литературный прием. Николай ЛЕБЕДЕВ не дурак, но прикидывается дурачком.

Мы, конечно, не запрещаем и не можем запрещать художникам рисовать свои картинки, композиторам сочинять для пианино, а поэтам сочинять для дам..... пусть их забавляются.

Но это игрушки, хотя бы и талантливо сработанные, а не дело.

Поскольку они будут к жизни приложены, в жизни нужны, их видимые явления фиксирует в своем молниеносном зрительном пробеге Кино-Глаз, музыка — в числе прочего слышимого — попадет под флаг «Радио-Ухо» в монтажный слышу-этиюд.

Одно из главных обвинений, предъявляемых к нам, кинокам, это то, что мы непонятны массам.

Даже если допустить, что некоторые наши работы трудны для понимания, то значит ли это, что мы ни одной серьезной работы, ни исследования сделать не должны?

Если нужны массам легкие агитационные брошюры, значит ли это, что не нужны серьезные статьи ЭНГЕЛЬСА, ЛЕНИНА, ТРОЦКОГО⁴. Может быть, сегодня явится среди Вас ЛЕНИН русской кинематографии и Вы не дадите ему работать, потому что продукты этого производства с первого взгляда новы и непонятны.

Но положение вещей с нашими работами даже и не так обстоит. Мы, утверждаю, не сделали ни одной работы, [более] непонятной для масс, чем любая кинодрама. Наоборот, мы, установив зрительную связь сюжет[ов], значительно ослабили значение надписей и литературной связи и тем самым приблизи[ли] работу к малограмотным и совершенно безграмотным, что особенно важно в настоящий момент.

И вот, как бы в насмешку над литературными няньками рабочих и крестьян, последние оказываются понятнее своих непрошенных нянь.

Вы меня спросите, почему критик — няня рабочего, крестьянина — хуже воспринимает, чем сам рабочий, крестьянин.

Это кажущаяся нелепость весьма просто объясняется. Рабочий или крестьянин, особенно безграмотный, ни капельки не надеясь на надписи, которых он не читает, воспринимает показываемое нами на экране как видимую жизнь, как незнакомый город, и попадает под влияние зрительной связи сюжетов друг с другом и воспринимает верно и топорно, верно и неуклюже, только суть, но верно и глубоко.

Няньке-критику или другому насосавшемуся романов и повестей с образованием и с прочим, ясно, трудно отрешиться от проклятой привычки читать картину по надписям, а не видеть ее глазами.

И вот эти самые критики с умным видом советуют:

1) уничтожить зрительную связь между сюжетами (что, определенно, «интелленгское кино-мудрование»).

2) Усилить объяснительные надписи, т.е. сделать картину понятной. Для кого же мы сделаем ее понятной? Для безграмотных рабочих или для безмозглых критиков?

Я заявляю от Имени Совета Троих и в его лице от имени всех существующих в природе киноков:

Мы отказываемся кормить рабочих и крестьян разжеванной прослуженной пищей.

Штампованные люди с штампованными мозгами предлагают поместить нас в сумасшедший дом⁵, а более смиренные отделяются штампом «Интелленгский».

ЛАДНО. Мы будем сидеть в сумасшедшем доме.

А ЗАБОТЛИВЫЕ НЯНЬКИ-КРИТИКИ будут обрабатывать пищу для рабочих своими желудочными соками.

Что же будет поступать в пищу рабочим и крестьянам? — Навозная жижа.

Рабочие это рано или поздно поймут и высекут своих глупых нянек.

Налицо две крайних точки зрения.

Одна — киноков, преследующих организацию с помощью киноаппарата видимой жизни: «КИНО-ГЛАЗ, МОНТАЖ САМОЙ ЖИЗНИ».

Другая — точка зрения всех остальных с ориентацией на агитационно-художественную драму с переживаниями и приключениями.

Все государственные и частные капиталы, все технические и материальные средства ошибочно брошены сейчас на вторую, агитационно-художественную чашку весов.

Мы все же цепляемся за работу голыми руками и уверенно ждем своей очереди, чтобы овладеть производством и победить!

ПРОЕКТ УСТАВА ОРГАНИЗАЦИИ «КИНО-ГЛАЗ»¹

---oooOooo---

I. ПРИЕМ И ИСКЛЮЧЕНИЕ ЧЛЕНОВ ОРГАНИЗАЦИИ.

I. Прием членов организации.

а/При приеме членов организации «Кино-Глаз» ставит себе целью привлечение в свои ряды членов РКП/б/, РЛКСМ, юных пионеров и беспартийную рабоче-крестьянскую молодежь.

б/Членом организации «Кино-Глаз» считается каждый, признающий программу и устава организации, подчиняющийся всем постановлениям организации, платящий членские взносы, принимающий активное участие в работе.

2. Порядок приема в члены и кандидаты организации.

а/Членом организации может быть всякий, ведущий активную борьбу за вытеснение буржуазной и художественной кинематографии, согласно программе «Кино-Глаз».

б/Кандидатом организации может быть всякий, разделяющий программу и устав организации и желающий принимать участие в работе организации.

Примечание: Кандидат подчиняется всем постановлениям организации, несет все обязанности члена, на собраниях пользуется совещательным голосом.

2. Поданные заявления и заполненные анкеты рассматриваются местным кружком «Кино-Глаз» и утверждается Советом «Кино-Глаз».

3. О перемене места жительства члены организации сообщают Совету «Кино-Глаз»/состоящие в кружках сообщают через руководителя, индивидуальные члены сообщают непосредственно.

3. Порядок исключения членов и кандидатов организации.

а/Исключение из членов может последовать за нарушение программы устава и дисциплины организации.

б/Исключение производится по установлению Общего собрания членов Кружка и утверждается Советом «Кино-Глаз».

Примечание: 1. Исключение может быть обжаловано в Совет «Кино-Глаз».

2. Члены организации, не принимающие без уважительных причин участия в работе организации и не платящие членских взносов в течение трех месяцев, выбывают из организации механически.

II. ЗАДАЧИ И ОБЯЗАННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ

1. Каждый кинок должен хорошо знать свою программу и устав, понимать задачи поставленные организацией в борьбе с буржуазной кинематографией, выполнять инструкции и подчиняться дисциплине организации.

2. Каждый кинок активно участвует во всей работе и борьбе своей организации, аккуратно посещает собрания, стремится получить как больше

¹ Fonte utilizada: documento preservado na Coleção Dziga Viértov do Österreichische Filmmuseum, consultado por mim na instituição em março de 2016. Até onde me foi possível pesquisar, trata-se de um documento ainda inédito. Segundo informação da instituição, este texto não existe no arquivo de Viértov no RGALI. Ele pode ser acessado, em baixa resolução, por aqui: <http://goo.gl/NxvhOu> (Último acesso: 11/08/16).

знаний, необходимых для осуществления программы «Кино-Глаз», разъясняет окружающим задачи киноков, привлекая их в организацию.

3. Каждый киноков должен помнить, что он является создателем нового пролетарского кино, которое идет в ногу с мировой пролетарской революцией.

III. О СТРОЕНИИ ОРГАНИЗАЦИИ «КИНО-ГЛАЗ»

1. Организация Кино-Глаз строится таким образом:

а/Руководящим органом в организации является Общее или делегатское собрание киноков.

б/На делегатском собрании представителей от всех кружков Кино-глаз избирается исполнительный орган «СОВЕТ К-Г», который руководит всей текущей работой. Совет Кино-Глаз в своей работе опирается на все Госорганы, работающие по хронике.

Совет Кино-Глаз избирается из пяти/5/ человек.

в/ Не реже одного раза в месяц, Совет Кино-Глаз созывает совещание руководителей кружков Кино-Глаз для разрешения текущих вопросов. В случае необходимости могут быть выбраны комиссии ревизионные и другие.

г/ Руководители кружков назначаются Советом Кино-Глаз из более опытных и подготовленных членов организации.

д/ Кроме ежемесячных совещаний руководители кружков по экстренным вопросам могут собираться совещания руководителей как по инициативе Совета Кино-Глаз, так и по желанию ½ числа руководителей.

е/ Делегатское собрание собирается не реже двух раз в год, причем норма представительства устанавливается совещанием руководителей кружков.

IV. О КРУЖКАХ

Основой организации «Кино-Глаза» является кружок «Кино-Глаза». Организация их желательна при комсомольских и партийных ячейках и отрядах юных пионеров, с привлечением в них широких беспартийных масс. Организуется кружок таким образом:

а/Группа сочувствующих организации «Кино-Глаза» и желающих работать в таковой, подает заявление об организации кружков киноков в Совет Кино-Глаз».

б/Если на месте есть один киноков, то последний организует вокруг себя группу желающих работать в организации и сообщает в совет Кино-Глаз для регистрация по постановлению общего собрания группы.

в/Совет кино глаз при получении заявления высылает инструктора на место для разъяснения программы кино глаза и выяснения положения на месте.

По полученным сведениям утверждается или не утверждается кружок советом кино-глаза. По утверждению кружка совет кино-глаза либо выделяет руководителя кружка из состава его членов, либо прикрепляет к нему руководителя ближайшей организации.

ПРИМЕЧАНИЕ: Для инструктирования и информирования кружка выезжают члены Совета «Кино-Глаза» или инструктора, посылаемые Советом. Кружки работают по инструкциям и плану выработанному Советом «Кино-Глаза». Руководители кружков находятся в постоянной связи с Советом «Кино Глаза» и отчитываются перед ним в работе кружка.

[«ОСНОВНОЕ КИНО-ГЛАЗА», ИЛИ «ВЕРНЕЙШИЙ ПУТЬ К КИНО-ОКТЯБРЮ»]

Я уполномочен Госкино-Ячейкой киноков, т.е. работниками «Кино-Правды» и «Кино-Глаза», а также теми представителями кружков «Кино-Глаза», которые здесь вчера присутствовали — сообщить настоящему собранию следующее:

Движение «Кино-Глаз», которое мы, работники кинохроники — киноки, возглавляем, есть движение порядка международного, и развитие его идет в ногу с мировой пролетарской революцией.

Нашей основной и программной задачей является помощь каждому угнетаемому в отдельности и всему пролетариату в целом в его стремлении разобраться в окружающих его жизненных явлениях, дать рабочему, на основании вводимых в его сознание фактов из жизни его близких и далеких угнетенных братьев в разных концах земного шара, самому сделать нужные выводы.

Выбор фиксируемых фактов, умелая организация этих фактов — подскажут рабочему или крестьянину нужное решение.

В области зрения: факты, приносимые киноками-наблюдателями или киноработниками (прошу не смешивать с рецензентами-киноработниками), организуются киномонитажерами по указанию партии или Коминтерна, распространяются в максимально возможном количестве и демонстрируются повсеместно (явно или тайно) рабочим, колониальным рабам и всему трудящемуся человечеству.

Изобретенный в настоящее время способ радиопередачи изображений еще более сможет приблизить нас к нашей основной и заветной цели — связать всех трудящихся, разбросанных по всему миру, единым сознанием, единой связью, единой коллективной волей в борьбе за коммунизм.

Вот эту нашу задачу мы и называем Кино-Глаз — расшифровка жизни, как она есть. Воздействие фактами¹ на сознание трудящихся.

То же в области слуха делает, как мы его называем, Радио-Ухо, т.е. организация слышимого мира.

Но раз воздействие фактами, а не игрой, не танцами и не стихами, значит, мы так называемому «искусству» очень мало уделяем внимания.

Да, товарищи, мы, как многим из Вас известно, отодвигаем «искусство» на периферию нашего сознания.

И это вполне понятно. Раз мы в центре нашего непосредственного внимания и нашей работы ставим непосредственно самое жизнь и раз мы все с Вами понимаем под фиксацией жизни фиксацию исторического процесса, то позвольте нам, техникам и идеологам этой работы, в основу нашего наблюдения поставить экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев, голубей и конструктивных или неконструктивных фокусов².

Конечно, произведение «искусства», пройдя известный путь от своего первоисточника и утвердившись в жизни или в каком-либо процессе производства, может попасть в кругозор нашего Кино-Глаза наряду с другими явлениями, и мы его зафиксируем. От этого зарекаться не следует. Но никакого самостоятельного значения мы этому не придадим — наряду со всем прочим заснятым материалом и этот кусок войдет в общую организацию фактического материала. Мне думается, что при рассмотрении партией всего вопроса об искусстве в целом и при установлении положения, что нет границы между людьми занимающимися художественным и нехудожествен-

ным трудом, вопрос этот, как вопрос об изобретательности, присущей в той или иной мере каждому человеку, отпадет сам собой.

Именно на этой границе между художественным и нехудожественным трудом и споткнулся тов. Ган, временно как будто сбежавший от искусства, а теперь с большой помпой возвращающийся в его лоно.

Здесь, весьма кстати осветить ту пропасть, которая в последнее время достаточно выявилась между понятием «конструктивизм» (точка зрения Гана) и понятием «Кино-Глаз» (точка зрения киноков).

Разница в той роли, которую отводят конструктивизму Ган и киноки. Ган выдвигает, как основную задачу, «рационализацию художественного труда» на основании нескольких выдвинутых им положений и до последнего времени — не знаю, как сейчас, — считал, что именно его положения самые лучшие, самые бесспорные, и также считал, что эта работа над изменением «художественного труда» стоит вне так называемого искусства.

Киноки не возражали и не возражают против работы над рационализацией труда — этим занимается целый ряд организаций³, но они, с одной стороны, не делали разницы между «художественным» и нехудожественным трудом, с другой стороны — не считали, что именно положения Гана — самые лучшие. Самую работу Гана считали работой в плане «искусства», одно время им отвергаемого.

С точки зрения движения «Кино-Глаз», работа Гана рассматривалась как конструктивный эпизод в той части надстройки, которую принято называть искусством.

Считалось возможным, фиксируя жизненные явления, фиксировать и те моменты, в которых проявлялись бы конструктивные улучшения (как Гана, так и других так называемых конструктивистов).

Так было на словах. Еще хуже было на деле.

Я не буду касаться тех областей производства, в которых я не работал.

Я коснусь киноработы и буду говорить только о тех фактах, свидетелем которых был я сам или мои товарищи.

Первая ориентация тов. Гана в области кинематографии была ориентация на Кулешова, т.е. ориентация на американский детектив. Вскоре Ган отошел от Кулешова и стал больше ориентироваться на киноков. Как будто так. Но наряду с блестящими отзывами о нашей «Кино-Правде» мы имеем не менее восторженные отзывы о «Комбриге Иванове» (иллюстрированное актерами стихоплетство), гимн «Красным дьяволятам»⁴, где Буденный представлен в виде бездельника-дяди, глядящего 2 серии голову цирковому мальчику. Этот цирковой мальчик и еще одна девочка и являлись по смыслу картины нашими «гениальными» спасителями во время Гражданской войны.

Я не могу наконец забыть и того восторженного приема, который конструктивист Ган оказал на просмотре в сущности контрреволюционному «Мистеру Весту».

Когда т. Ган входит наконец в кинопространство, он отмежевывается от кинохроники, скрывая это до последнего момента от киноков, и вместо быта снимает нелепую художественную картину по⁵ сценарию некоего Веревкина, причем вовлекает в «искусство», в актерскую игру юных пионеров.

Я утверждаю, что этот суррогат искусства т. Ган не вправе был показывать на общественном просмотре и этим подорвать доверие к нашим лозунгам и к нашим работам.

Если эта вещь была сделана, как упражнение в художественном плане, с целью лучше ознакомиться с техникой работы, то это надо было открыто сказать (я тре-

бовал этого, когда узнал об этом), а не утверждать в прессе, что картина сделана в плане конструктивизма. Недаром мне вчера здесь тов. Ган жаловался⁶, что в Пролеткино, где он сейчас работает, его заставляют делать черную работу — снимать очередную хронику. Кто же ее будет делать, если все превратятся в творцов, режиссеров и проч.

Такое поведение Алекс[ея] Гана, несмотря на его внушительный вид, черное пальто и черные очки, напоминает поведение ветреной женщины, которая сегодня дарит ласками Родченко, завтра изменяет ему с Кулешовым, послезавтра с Вертовым и, наконец, как будто находит выгодную партию — предс[едателя] Пролеткино тов. Бассалыго и тогда бросает всех друзей. Вы думаете, конечно? Нашу кожаную прелестницу опять повлекло к старым ласкам Родченки, но сердце ее все же не удовлетворено, и она хочет еще попробовать действенника⁷ или, как Лавинский говорит, девственника.

Товарищи, это не карикатура, это действительность. И я здесь, рискуя навлечь себе десятки врагов в лице многих здесь присутствующих товарищей, считаю себя обязанным вскрыть истинную подоплеку готовящегося здесь неискреннего объединения.

Мы считаем, что мы здесь имеем дело не с чем либо серьезным, но всего-навсего с небольшой авантюрой⁸. Тов[арищ], приехавший с юга, искренний человек, тов. Чужак и многие другие товарищи, может и действенники, введены в обман. Вся цель этого объединения под высокими лозунгами объединения преследует всего лишь захват журнала «Лев» и вытеснение работающих там литераторов.

Вся поспешность, с которой это объединение проводится в служебное время, объявляется желанием инициативной группы взять позицию врасплох.

Вчерашнее приглашение такой крупной серьезной организации, как организация киноков, к эпилогу заговора, объясняется теми же причинами.

Ни одно объединение не может состояться на основании желания обмануть друг друга.

Поэтому киноки, выражая сожаление тов. Лавинскому, тов[арищу] с юга и друг[им] тов[арищам], введенным в заблуждение, не считают возможным войти в наст[оящее] объединение⁹ и возвращаются к своей очередной работе по съемке будней жизни.

КИНОКАМ ЮГА

ПИСЬМО К КИНОКАМ ЮГА

Дорогие товарищи, приветствую Вас по поручению совещания руководителей кружков «Кино-Глаз».

Присланное Вами письмо, первое после нашего знакомства в Москве, — верный шаг к установлению прочной связи с нами¹.

Большинство ответов по интересующим вас темам вы найдете в выходящем в этом месяце сборнике Пролеткульта, где помещена наша большая статья «Кино-Глаз» (я сборник или статью вам вышлю). Несколько позже должна выйти книга или брошюра «Кино-Глаз», которая послужит серьезной опорой каждому киноку. В книге кроме статей будут помещены программа и устав организации.

Сейчас же я постараюсь в рамках письма покороче ответить на Ваши вопросы в несколько систематизированном порядке.

История возникновения движения «Кино-Глаз»
--

1918^{ый} год — наблюдение за рабочим и крестьянским зрителем. 1919 г. — протест против буржуазных² кинодрам, развращающих зрителя. 1^{ый} вариант манифеста. Работа по овладению кинотехникой. 1^{ые} кинохроники. 1919—1921 — работа с кинопередвижками, работа на фронте (съемка и демонстрация). Ряд этюдов по хронике. Картины: «Годовщина революции» — 12 частей, «История Гражд[анской] войны»

13 ч., «Бой под Царицыном», «Красный казак», «Красная звезда», «Советск[ий] Кавказ», «Агитпоезда ВЦИК» и др. Первые разрозненные выступления, предупреждения и воззвания.

Практика

с 1921 по 1924: Картины³: «Пять лет борьбы и побед» в 2^х частях, «Всесоюзная с.-х. выставка» в 5 частях, «Евреи в Сов[етской] России», «Шелководство», «Ут-Арба» и др.

50 «Госкино-календарей», 22 «Кино-Правды», из которых, начиная с № 13^{го}, каждая представляет из себя отдельную кино-вещь:

«Октябрьская Кино-Правда» в 3^х частях (№ 13)

«Два мира» («Кино-Правда» № 14)

«Сегодня» («Кино-Правда» № 15)

«Весенняя Кино-Правда» (№ 16) в 3^х частях

«С-Х. выставка — Кино-Правда 17^{ая}»

«1^{ый} пробег киноаппарата» («Кино-Правда» № 18)

«2^{ой} пробег киноаппарата» («Кино-Правда» № 19)

(Москва — Ледовитый океан — Москва)

«Пионерская Кино-Правда» (№ 20)

«Ленинская Кино-Правда» (№ 21) в 3^х част[ях].

«В сердце крестьянина Ленин жив» (№ 22) в 2^х частях

«Кино-Глаз на первой разведке»

(1^{ая} серия из кино-вещи в 6 сериях «ЖИЗНЬ ВРАСПЛОХ»)

Шаржи: «Сегодня», «Червонец», «Гримасы Парижа», «Советские игрушки» и др. диаграммы, рекламы-шаржи, свет[овые] таблицы, живые карты и т.д.

готовится «Радио-Кино-Правда»

«Кино[календарь] Ленин[ский]» заканчивается. «Омоложение в России»

Ряд печатных и устных выступлений, статей, диспутов.

Организация кружков «Кино-Глаз».

Инструкция кружкам «Кино-Глаз».

Выработка устава и программы:

Политическая платформа «Кино-Глаз»

— программа РКП (большевиков)

Киноплатформа «Кино-Глаз»

см. приложение «Основное Кино-Глаза»

Ближайшие организационные задачи

— утверждение устава и программы «Кино-Глаз», соглашение с Госкино⁴ на предмет вовлечения в производств[енную] работу всех образовавшихся ячеек кинонаблюдателей и ячеек кинопроизводственников.

В частности, по отношению к одесской организации киноков мной получено впредь до урегулирования всего вопроса в целом — принципиальное согласие Культкино на прием от Вас кинокорреспонденций в порядке соглашения с отдельн[ыми] лицами.

Для этого необходимы персональные заявления от лиц, желающих стать кинокорреспондентами. Культкино согласно возвращать корреспондентам затраченную на съемки пленку и сверх того оплачивать по 50 к. за принятый метр негатива.

Вопрос о мандате Юго-Лефу в целом на право съемок на Украине может быть решен только путем специальн[ого] соглашения Юго-Лефа с правлением Госкино или Совкино⁵.

О работе кружков «Кино-Глаз»

См. вр[еменную] инструкцию «Кружкам Кино-Глаза»⁶.

Я передал ее т. Недоле. Если требуется, отпечатаю и вышлю 24^{го} 7.

Каждая производств[енная] ячейка «Кино-Глаз» является базой для целого ряда кружков кинонаблюдателей.

Из практических работ кружков кинонаблюдателей, проделанных до сих пор, отмечаем: 1) выпуск стенных газет «Кино-» или «Фото-Глаз», где помещены смонтированные наблюдения на разные темы; 2) фотонаблюдения, наблюдения, зафиксированные фотоаппаратом; 3) наблюдения, зафиксированные киноаппаратом и вошедшие в «Кино-Правду», отчасти в 1^{ую} серию «Кино-Глаза».

Кроме того назовем:

1) работу с волшебным фонарем и диапозитивами-лозунгами 2) переписку с другими городами⁸, обмен мнений по поводу «Кино-Глаза» в) общественные выступления против худ-драм за Кино-Глаз на диспутах, на собраниях, демонстрациях и т.д.

Ленин и кино

Нашу линию мы и целый ряд ответствен[ных] товарищей рассматриваем[м] как ленинскую линию в кинематографии.

Ленин требовал установления для программы кинопредставления определенной пропорции между «увеселительными» картинками, «специально для реклам и для дохода» и пропагандистской хроникой «Из жизни народов всех стран»⁹.

Основой нашей программы является не увеселительно-доходное кинопроизводство (которое мы оставляем худ-драме), а киносвязь между народами СССР и всего мира на платформе коммунистической расшифровки действительно существующего

Это указание Ленина относится к янв[арю] 1922 года, а сейчас уже март 1925 года и оно не выполнено в жизнь ни в одном проценте.

Наша борьба за Кино-Глаз есть борьба за ленинскую линию в кинематографию.

Те, кто борется против нас и защищает 100%^{ый} захват кинотеатров 1—10-актной худ-драмой, — тот борется против ленинизма в кинематографии.

Надо упорно бороться, не смущаясь неудачами, надо создавать кино-вещи из материала кинохроники и добиваться их демонстрации во всех кинотеатрах.

Надо бороться против захвата кинопроизводства киножрецами-режиссерами. против заполнения кинорынка советским кинобарахлом.

Надо ввести широкую агитацию в прессе и среди партийных работников, надо не давать увлекаться нашими успехами в плане подражания заграничному барахлу. надо поддерживать «Кино-Правду», «Кино-Глаз» и все другие работы киноков.

Необходимо разоблачать все промежуточные соглашательские течения в кинематографии и отличать от настоящих, хотя бы и убогих, кино-вещей самые блестящие суррогаты.

Художеств[енная] кинематография, как более сильная, как владеющая капиталом и орудиями производства, все наши достижения, большие и маленькие, наши изобретения, наши приемы, наши мысли — поглощает, выполняет, выдает за свои и подчас именно наши достижения при применении их в художеств[енной] кинематографии и являются объектом наиболее неумеренных похвал.

Такое положение вещей, где наша мозговая, наша экспериментальная работа идет на пользу не нам, а на процветание художеств[енной] кинематографии, возможно при замалчивании наших выступлений, при бойкоте наших кино-вещей (в силу хотя бы того, что сеанс заполняется 7-актн[ой] драмой), при злорадном молчании кинопрессы, живущей за счет увесел[ительной] доходной кинематографии.

Поэтому наша производств[енная] работа не может беспрепятственно развиваться, жить и дышать, если не завоеует себе прочное и значительное место в «ленинской пропорции».

Каждое завоевание связано с борьбой. А так как здесь идет речь о борьбе слабого с сильным, то, значит, борьба должна быть долгая, умная и осторожная.

Вы спрашиваете,

что может изменить соотношение сил в этой борьбе в нашу пользу?

Я отвечаю:

1) укрепление организации (очистка колеблющихся, твердое решение у оставшихся посвятить всю жизнь этой борьбе, связь с центром, привлечение к борьбе ответст[венных] парт[ийных] товарищей).

2) киноотделы в газетах и журналах должны попасть в руки членам организации или сочувствующим.

3) выпуск воззваний, брошюр, листовок, статей (при тщательной проверке каждого слова).

4) организация комсомольских, пионерских и рабочих кружков «Кино-Глаза». Привлечение беспартийных.

5) отделы кинохроники во всех киноорганизациях должны быть в руках киноков и являться производственной опорой кружков «Кино-Глаз».

6) надо обрушиться на программы кинотеатров и выдвинуть лозунг «смешанных программ», скажем, во всех театрах раз в неделю, раз в 2 недели (считая «раз» за 3 дня) идут «вечера миниатюр». Примерная программа¹⁰:

а) кинохроника в 3^х частях (скажем, «Ленинская Кино-Правда»)

б) шарж в 1^{ой} части

в) научная в 1^й или 2^х частях (или видовая)

г) комическая в 2^х частях.

Такие смешанные программы, к которым следует постепенно приучить и театры и публику, явятся дверью в коммерческие кинотеатры и послужат началом к самоокупаемости и прибыльности кино-вещей из кинохроники и научных картин, даже в том случае, если на них и затрачены значительные суммы.

Конечно, указанная пропорция может изменяться в ту или другую сторону.

Что касается рабочих клубов, деревенск[их] кинопередвижек, изб-читален и т.д. — там наступление ведется вовсю, в особенности где кино демонстрируется впервые.

У крестьянина есть естественное недоверие ко всему искусственно-навязываемому, в частности, к «липовым» мужичкам на экране.

Наблюдения над крестьянским зрителем во время киносеансов в нетронутых деревнях показали, что разница, которую крестьянин-зритель делает между показываемой ему «условной» худ-драмой и демонстрируемой кинохроникой, весьма глубока.

Она может быть приравнена к разнице восприятий от тряпичной куклы — и от живого ребенка, от картинки с нарисованной лошадью и от самой лошади.

Это естественное и справедливое недоверие крестьян к «кукольной» худож[ественной] кинематографии должно быть нами использовано для демонстрации крестьянину кино-вещей с настоящими людьми и фактами, кино-вещей «без ахтеров», декораций и прочего.

Рабочий и крестьянский кинозритель, воспитав свое зрение на настоящих и полезных кино-вещах (без луны, любви и детективов) продиктует свою волю кинопроизводству, которое пока все еще ориентируется на коммерческого зрителя: на нэпмана, на флиртующую парочку и на жену председателя Сердцетреста.

Наше отношение к «худ-спецам» и к «худ-драмам» вытекает из нашего отношения к художеств[енной] кинематографии в целом.

«Худ-драмы» в плане ленинской пропорции запускаются специально для извлечения дохода.

Необходимо все же иметь ввиду, что кинематографическ[ие] предприятия существуют на средства от проката заграничных «худ-драм». Русские «худ-драмы» пока все убыточны.

Было бы больше смысла на средства, получаемые от эксплуатации заграничного барахла, строить не свое худож[ественное] барахло, а делать кино-вещи

типа «Кино-Глаз», научные ленты и пропагандировать, наконец, всесоюзную кинохронику.

Наше отношение к научной съемке будет Вам ясно из следующей формулы:

Кино-Глаз — это смычка науки с хроникой для совместной борьбы против кинопоповщины¹¹ за коммунистическую расшифровку мира, за раскрепощение зрения пролетариата¹².

Советую Вам приложить все старания, чтоб уже в Ваших первых работах по хронике ощущался этот уклон в научную сторону, для чего склоните на Вашу точку зрения наименее окаменелых научных работников.

Познакомьтесь с мультиплик[аторной] съемкой. Углубляйте наблюдения кино-наблюдателей научными данными.

Все Ваши достижения, изобретения, практические соображения оставляйте себе, добиваясь возможности осуществить их на деле. Публикуйте осторожно, только основное, принципиальное, агитационное. Старайтесь не отдать лучшего, что у Вас есть и будет, в руки художеств[енной] кинематографии.

В случае захвата Вами какого-либо отдела кинохроники руководствуйтесь при накоплении материала следующим расчетом:

1) бытовой кинохроники	— 50%
2) научной — — // — —	— 20%
3) чисто политической	— 10%
4) физкультура	— 10%
5) эпизодическ[ой] и случ[айной]	— 10%

Итого 100%

Временно исключайте съемку парадов и похорон (как надоевшую и скучную и хронику заседаний с бесконечно выступающими ораторами (как непередаваемую через экран)¹³.

Организуйте материал в небольшие кино-вещи, выпускайте, скажем, «Одесскую Кино-Правду» или что-нибудь вроде.

Поупражнявшись, приступите и к большим работам типа «Кино-Глаз».

<u>Против таблицы:</u>	1) худож[ественная] кинематография	— 95 %
	2) научн[ая] хроника и видов[ая]	— 5 %
		<hr/> 100%

выставите таблицу:

1) Кино-Глаз	— 75 % (быт — 45%, научн[о]-учебн[ая] — 30%)
2) «худ-драма»	— 25% ¹⁴
-

Вы еще спрашиваете о наших взаимоотношениях с АРК, ВАПП и с конструктивистами.

АРК — это конгломерат работников художественной кинематографии разных типов: режиссеров старых и новых, худ-критиков, актеров и т.д. Программного кинолица не имеет. Занимаются пока болтологией и опеканием худ-драмы¹⁵.

Нас боятся и потому не любят. Кинопресса московская на $\frac{3}{4}$ в их руках.

Киносекция ВАПП недавно образовалась, ругается с АРК. Исходит из того, что пролетарские писатели создадут кинорепертуар¹⁶. Упирается в литературщину, подновляемую и опекаемую рабкоро-рецензентскими кружками. Что с кружками «Кино-Глаз» (где киноработы-наблюдатели являются сами создателями кино-вещей) ничего общего не имеет.

Тем не менее, переговоры с ними и попытки заставить их принять платформу «Кино-Глаза» возможны. Временные тактические соглашения для совместных выступлений в случае необходимости не исключаются.

О киноконструктивистах я впервые услышал на известном Вам совещании в Москве от тов. Гана. До этого совещания и после этого совещания мне о такой группе слышать не приходилось. У нас есть много разрозненных групп конструктивистов (не только в области кинематографии)¹⁷, из которых каждая считает себя единственно правой. Кинематографией из конструктивистов заинтересовался тов. Ган, который до самого последнего времени считал единственно правильной линией в кино — линию киноков, — линию «Кино-Правды» и «Кино-Глаза».

Его выступление с сообщением о киноконструктивистах очевидно вызвано было тем, что киноки не приняли его первой практической работы «Юные пионеры»¹⁸, как работы соглашательского порядка по киноменьшевистскому лозунгу («типаж-натюрель»¹⁹).

Конечно, промах²⁰ тов. Гана не обязателен для других конструктивистов²¹.

Каждый конструктивист, признающий и поддерживающий идею «Кино-Глаз», может, переходя на работу в кинопроизводство, быть зачисленным в киноки, при условии полной искренности перехода и полной преданности движению «Кино-Глаз».

Я пропустил один ваш вопрос о том, кто поддерживает нас в нашей борьбе.

Больше всего нам помогает рабоче-крестьянская аудитория в незараженных еще «художеств[енным]» киносифилисом местностях.

[МОЖНО ИЛИ НЕЛЬЗЯ]

Вопрос: Верно ли, что я не подавал никаких заявок на дальнейшую работу.

Ответ: Не совсем правда.

а) Есть тема о женщине.

«Колыбельная» — только вступительный фильм к трилогии. Об этом было заявлено не только ГУКу, но и опубликовано в печати¹.

Зав. отделом фильм тов. Цейтлин (и т. Кацман) заявили мне, [что] эта тема отпадает.

б) Кроме этой основной темы есть две заявки, которые мы предложили с тов. Яглингом: фильм «День СССР» и фильм «Творчество»², которые мы считали возможным делать параллельно с основной темой о женщине.

Об этих темах также заявлено, что они отпадают.

в) Затем было предложение дирекции сделать мне фильм о Донбассе — звуковой полнометражный. То, что сейчас делает тов. Гейман, с той только разницей, что мне предложен был срок не 3—4 месяца, а 10 дней. И не одному делать фильм, а пополам с т. Гейманом, т.е. примерно по 3 части каждый. Как показало дальнейшее — это предложение было нереальным.

Срок увеличен сейчас во много раз. И фильм делается не двумя, а одним режиссером. Иначе и быть не могло.

Другой вопрос: о том, есть ли у нас данные сейчас для выпуска полнометражного документ[ального] фильма.

Ответ:

Прокат (отдел продвижения) до сих пор отвечал на этот вопрос отрицательно. Он отказывается нормально опубликовывать, демонстрировать документ[альные] фильмы за исключением тех случаев, если это для него обязательно.

Обязательным прокат считает показ докум[ентального] фильма о каком-нибудь исключительном событии (например, «Открытие Сев[ерного] полюса», «Папанинцы»). Необязательным все остальные виды докум[ентальных] фильмов.

Такие фильмы, как «Колыбельная», как «Серго Орджоникидзе» — встречают запертые двери проката. Эти фильмы, несмотря на высокое качество, бойкотируются.

«Колыбельная» — Эсфирь Шуб

«Орджоникидзе» — Дзиган³

Третий вопрос:

Правильно ли делать докум[ентальные] фильмы, тратить на это дело силы, время и деньги, если известно, что они останутся в рукописи и не будут опубликованы?

Ответ:

Мне думается, что мы не вправе делать фильмы только для себя. Заниматься «искусством для искусства». Выбрасывать госуд[арственные] деньги и растрачивать творч[ескую] энергию авторов.

Надо делать только такие фильмы и столько фильм, сколько будет опубликовано.

Четвертый вопрос:

Можно ли прокат заставить нормально опубликовывать докум[ентальные] фильмы?

Ответ:

Опыт борьбы за опубликование получившего мировую известность фильма «3 песни о Ленине» говорит о том, что уже после окончания фильма производством только для того, чтобы довести его до экрана — потребовался год нечеловеческих усилий.

Автор «3^х песен» победил. Этому свидетели⁴: 1^{ая} премия на международн[ом] конкурсе и мировой успех у широкого зрителя.

Автор был удовлетворен, но это стоило ему очень и очень дорого⁵. Враги народа понимали это и постановили: «Смерть!» Так и сказал на просмотре Рабичев, от которого зависела тогда судьба фильма:

«Смерть! Существование документ[ального] фильма «3^х песнями» заканчивается. Не запрещать и не разрешать». Под угрозой потери партийн[ого] билета директору ф[абри]ки запрещено было кому бы то ни было показывать фильм!

Смертельный приговор был подписан с запрещением показывать и жаловаться.

Путь «3^х песен о Ленине» от могилы, в которую ее закопали к признанию ее лучшим фильмом того времени — не может быть описан ни в статье, ни в выступлении с трибуны. Это — роман в нескольких томах⁶.

В силах⁷ ли я повторить это сражение, чтобы добиться опубликования нормального «Колыбельной» и «Серго Орджоникидзе».

Этого добиться можно⁸. Но сейчас, когда враги народа ликвидированы, это должно сделать новое руководство кинематографии⁹.

Вопрос должен быть решен в корне: делать только те фильмы, которые будут нормально опубликованы. Других фильмов не производить.

Пятый вопрос

— о ликвидации последствий вредительства в области производства докум[ентальных] фильмов.

Сюда относятся: перерасход зарплаты.

а) Ликвидация системы зарплаты, обратно пропорциональной качеству и количеству труда.

б) Ликвидация порядка, при котором докум[ентальный] фильм (несобытийный) может делаться только урывками (в промежутках между событийными работами и периодикой).

Сравните: «Колыбельная»

с событийн[ым]

«Орджоникидзе»

с событийн[ым]

в) Ликвидировать раз навсегда положение, при котором на ответствен[ные] работы приглашаются «декоративные» шефы из других актерских студий для создания шума, бума, для инсценировки грандиозности постановки и извлечения из этого прибыли и других выгод.

Вспомните инсценировку вокруг «Орджоникидзе», который можно было без шума и без Нильсена выпустить значительно раньше¹⁰.

г) Ликвидировать положение, при котором развитие хроник[ального] докум[ентального] фильма идет лишь по линии повторения пройденного. Открыть дорогу всем видам хроник[ального] докум[ентального] фильма (поэтич[еский] фильм, событийный, этнографич[еский] и т.д.).

д) Ликвидировать положение, при котором полтора миллиона выбрасываются, как перерасход по одному «Острову сокровищ», а мы вынуждены сокращать программу и штат, и делать любой фильм за 150 тысяч. Полтора миллиона перерасхода по одному игровому фильму равняются средствам, которые нам отпускаются на 10 полнометражных фильмов.

ж) Развитие хроник[альной] докум[ентальной] к[инематогра]фии, не гоняясь за количеством, а по линии: «лучше меньше, да лучше».

исходя из реальной организац[ионной] и технич[еской] базы

Можем ли мы?

з) Снова поставить вопрос о «Ленинской пропорции» для программы кино-театров.

Можем.

и) Можем ли мы?

заставить прокатные организации заключить с нами договора с обязательствами по продвижению фильм.

Можем

!!КОРРЕСПОДЕНТСКАЯ!

СЕТЬ!

Можем ли мы оправиться от последствий длительного вредительства в области хроник[ального] докум[ентального] фильма —

и снова поднять его на большую высоту, снова завоевать доверие зрителя.

Я думаю, что при помощи нового руководства и общественности мы это сделать должны и сможем.

Отдельное замечание — о предложении Геймана назвать СКЖ «Кино-Правдой».

С названием¹¹ «Кино-Правда» связано определенное представление.

Ничего общего журнал «СКЖ» в своем настоящем виде с известной нам «Кино-Правдой» не имеет (ни по материалу, ни по его оформлению).

Другое дело, если бы т. Гейман предложил попытаться возобновить «Кино-Правду», как отдельное издание. Мы могли бы обсудить этот вопрос по существу.

Прилеплять же название «Кино-Правда» к журналу совсем другого назначения ничего, кроме путаницы и неразберихи не внесет.

Я считаю это предложение вредным.

К СТАТЬЕ: [МОЖНО ИЛИ НЕЛЬЗЯ]

1938 г. Постановление [об] орг[анизации] упр[авления] д[окументальных] ф[ильмов]

1) Продвижение (прокат) документ[альных] фильмов

Правильно ли?

Положение на сегодня:

1. «Серго Орджоникидзе»:

а) Плакатов нет. Афиш нет. Предварит[ельных] объявлений нет. Листовок и либретто нет. Никаких видов информ[ационной] предварит[ельной] рекламы. Правильно ли?

б) Срок демонстрации — один день в третьестепенных театрах.

в) «Орджоникидзе» и сообщение Упр[авления] по охране авторских прав: будто показывался короткометражн[ый] выпуск.

г) «Орджоникидзе» режиссера Дзигана (в Доме Кино).

ПРАВИЛЬНО ЛИ?

2. «Колыбельная»

а) несколько предпраздничных дней.

Где идет фильм, неизвестно.

Плакатов нет. Театры не убраны. Наихудшие условия выпуска

- б) Зубная паста «Колыбельная».
- в) Театр «Колыбельная» на Пушкинск[ой].
- г) Говорят, выпустят 8 марта:
один день утром в 2^х или 3^х третьестепенных театрах без рекламы.
- д) «Колыбельная» — режиссера Эсфирь Шуб (плакат в Метрополе)

3. Эти и другие примеры закрывают дорогу продвижению документ[альных] фильмов, делают бессмысленным производство этих фильмов.

2) Причина такого положения

Такого положения нельзя понять, если не знать о том, что с момента выпуска нами док[ументального] фильма «6^{ая} часть мира» в 1926 г., где утверждалась сталинская генеральная линия, противниками этой линии был взят курс на ликвидацию документ[альной] фильмы, который был тогда главенствующим.

а) Началось это с разгрома возглавляемой мной творческой группы и моего увольнения, как основоположника этого вида продукции.

б) очень острые формы преследование документ[альной] фильмы приняло на Украине, где за это взялись украинские националисты.

в) затем преследование возглавил РАПП, его руководитель Авербах и его кинематографические помощники и заместители¹ (лозунг: УНИЧТОЖИТЬ!)

г) продолжил эту линию ГУК (запрещение производить докум[ентальные] фильмы за исключением событийных)

ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ?

д) Особенно ярко это можно проследить на примере фильма «Три песни о Ленине»

*) Запрещение его демонстрировать в Большом театре (в дни 10-летия).

**) Запрещение фильм показывать кому бы то ни было (Рабичев, который потом застрелился в Кагане).

***) Отказ (несмотря на требования общественности) вести его на Междунар[одный] конкурс в Венецию. Заставили позже. Послали на аэроплане вслед.

****) Скрыли, что фильм получил 1^ю премию на Международн[ом] конкурсе.

*****) Показывали в предпраздничные предокт[ябрьские] дни без рекламы после того, как год мариновали и прятали.

*****) Приняли все меры, чтобы прекратить мою дальнейшую деятельность (2 года играли, как кошка с мышкой, не давая возможности сделать новый фильм) [Л я д о в]*.

ж) Все вы знаете, что враги народа сделали с «Цветущей Украиной» т. Кауфмана. Все меры приняты были для того, чтобы Украина не смогла быть показана цветущей.

Примеров можно привести (наприм[ер,] мой угробл[енный] проект) очень много. Все они говорят о том, что документ[альный] фильм можно было делать только контрабандой, по секрету, в примитивнейших условиях, стараясь не привлечь на себя внимания.

Все эти годы об открытом развитии хроник[ально]-докум[ентального] фильма не могло быть и речи.

Самым же сильным средством борьбы с хроникально-докум[ентальным] фильмом — было их НЕОПУБЛИКОВАНИЕ, удушение в прокате.

* Такие скобки у Вертова.

Это обесмысливало всю работу по хроник[ально]-документальному фильму и приводило авторов таких фильм в состояние безнадежности, отчаяния.

Как ликвидировать последствия вредительства в отношении хроник[ально]-докум[ентального] фильма?

Можно ли...?

1) Уравнять в правах и возможностях хроник[ально]-докум[ентальные] фильмы с фильмами обычного типа (и с учетом особенностей хроник[ального] ф[ильма]):

можно

2) ?Завоевать снова доверие зрителя к этим фильмам, не гоняясь за их количеством, а исходя из положения: «лучше меньше, да лучше».

— можно

3) ?Поставить снов вопрос о «ленинской пропорции» для программ кинотеатров

— можно

4) ?Заставить прокатные организации заключить с нами договора с обязательствами по продвижению хроник[альных] докум[ентальных] фильм

— можно

5) ?Систему зарплаты для работников хроник[альных] докум[ентальных] фильмов сделать прямо пропорциональн[ой] качеству и количеству затрачен[ного] труда, а не по ничего не означающему формальному признаку (число частей)

— можно

6) ?взять курс не на сворачивание видов хроник[альных] докум[ентальных] фильмов, а на развитие всех видов и жанров этой отрасли кинематографии.

можно

7) ?Это расширение и развитие производить на реальной технической и организационной базе — без этого мы сами себя скомпрометируем сразу же

МОЖНО

8) ?Перестроить систему Всесоюзн[ой] студии с таким расчетом, чтобы экстрен[ная] и текущая хроника не останавливала бы производства художественных документ[альных] фильмов.

МОЖНО

9) Товарищи, все враги развития хроник[ального] докум[ентального] фильма оказались врагами народа. Надо быстро оправится нам от последствий².

М.ИЛЬИН, Е.СЕГАЛ, Д.ВЕРТОВ

СКАЗКА О ВЕЛИКАНЕ

Литературный сценарий

Звуки рояля за экраном.

Терраса с распахнутыми настежь окнами и дверью в сад. Перед террасой расстилаются луга, за ними синее лес. Справа за окнами — листва, сквозь которую пробиваются солнечные лучи.

У стены за роялем сидит одетый по-летнему человек большого роста, с широкими плечами. Над высоким лбом откинута назад темные волосы с седой прядью.

Бегут по клавишам уверенные пальцы мастера, в совершенстве владеющего инструментом. Глаза под нахмуренными бровями пристально вглядываются в ноты. Нотные знаки начертаны от руки, во многих местах — пометки. На первой странице крупным почерком написано заглавие: «СКАЗКА О ВЕЛИКАНЕ».

Такие же [ис]писанные листы нотной бумаги разбросаны на крышке рояля.

У рояля в кресле белокурая девочка, с челкой, в легком платье. Голые ручки с трудом удерживают большую книгу, которая лежит у девочки на коленях. Девочка рассматривает картинки.

Звуки рояля нарастают, девочка подняла лицо от книги, прислушивается.

Человек за роялем, напевая вполголоса, повторил снова музыкальную фразу, взял карандаш, исправил что-то в нотах.

Девочка воспользовалась перерывом, спрашивает робко, заглядывая в лицо отцу:

— Про что это, папа?

Руки отца уже снова на клавишах.

Он отвечает рассеянно:

— Про великана...

В музыке мерные шаги великана.

Девочка слушает, широко раскрыв глаза. Спрашивает тихо:

— Это он ходит?

Но отец не отвечает. Он снова вскочил, записал что-то, принялся ходить, напевая, размахивая рукой в такт.

Девочка следит за ним взглядом. Отец вернулся к роялю, задумался, ищет пальцами клавиши. Девочка уловила удобную минуту, говорит вкрадчиво и настойчиво:

— Ну, папочка, скажи, что это.

Отец посмотрел на девочку, потом на клавиши. Лицо выражает нерешительность: играть дальше? Или рассказывать?

Девочка капризно надула губки, говорит нетерпеливо:

— Ну, папа!

Отец вздохнул, как бы покоряясь своей участи, повернулся к девочке на вертящемся табурете, посмотрел ей в глаза, улыбнулся:

— Ладно. Слушай. Это будет сказка про великана. Он такой большой, что ты могла бы поместиться у него на мизинце (показывает на свой мизинец). У него такие ноги, что он в день проходит тысячи километров. Когда он шагает через леса и поля, земля дрожит под его ногами.

У него такие глаза, которые видят невидимое, и такие уши, которые слышат, что говорят на другом конце страны.

Он видит мели, скрытые под водой, и руды, спрятанные в недрах земли.

Вот он стоит над горами, и голова его уходит в облака...

Отец повернулся к роялю, забыв о своей слушательнице, и начал играть, повторяя про себя:

— Он стоит над горами...

Девочка задумчиво слушает, глядя на большую картинку в книге. На картинке — море, корабли.

Картинка оживает. Перед глазами девочки возникает море, за морем горы. Над горами стоит великан. У него знакомые черты лица...

В музыке снова шаги великана. К роялю присоединяется оркестр...

Великан шагнул через перевал, поставил ногу на высокогорный луг, по которому идет крошечное стадо с крошечным пастухом. Овцы — как игрушечные. Вечные снега лежат на горах.

Белыми языками расходятся по долинам ледники.

Среди ослепительного снега мрачно чернеют неосвещенные склоны.

Великан сделал второй шаг — перешагнул через снежный хребет.

Течет река по долине. Рыбачьи лодки на берегу, как скорлупки. Нога великана перешагнула через реку. И что-то загудело, как будто поезд прошел по гулкому мосту...

У ног великана — приморский город с нагромождением крыш, с башнями, пятнами садов и полосками улиц.

Мы отплываем от города. По мере удаления вырастает во весь рост великан. Он заносит правую ногу над городом.

Разбегаются люди, увидев великанскую ногу. Великан осторожно поставил ногу на площадь, стараясь никого не задеть. Занес левую ногу, перешагнул через город. У ноги великана пляж, усеянный купающимися.

Еще шаг — и великан в море. Вода великану — по щиколотку. Качаются в светлой воде медузы. Снуют около ноги великана морские ерши, султанки, морские коньки, похожие на шахматных коней. Носятся над водой чайки. Проходит у ноги великана парусная рыбачья лодка.

Усиливается прибой. Выбегают из воды купающиеся. Пустеет пляж. Разбиваются волны о прибрежные утесы и о колено великана.

Все выше поднимаются волны. Они швыряют рыбацью лодку. Беспомощно цепляются рыбаки за парус, но парус сорван, сломана мачта. Лодка накренилась, легла на бок... Нарастает в музыке буря...

Девочка привстала в кресле, она тревожно смотрит вперед... Палец великана выпрямил лодку. Девочка облегченно вздохнула, откинулась назад.

Все тише звучат струны рояля. Замирает буря звуков.

Девочка перевернула страницу в книге.

На картинке — морское дно — затонувший корабль среди причудливых животных и водорослей.

Картинка перед глазами оживает, превращается в действительность.

Растут на морском дне животные, похожие на цветы и деревья. Кораллы, шпанки, трубчатые черви... Ползают морские звезды.

Притаился на дне морской черт с длинным усом. На конце уса извивается хвостик, вроде червячка. Подплыла рыба, хотела схватить червячка. Но морской черт разинул пасть, и рыба исчезла в его брюхе.

Оттолкнулся морской черт плавниками от дна, прыгнул и пропал.

К стайке рыб протянулись длинные щупальца спрута, схватили рыбу и унесли.

Лежит на дне океана затонувший корабль. Носятся мимо черного силуэта корабля светящиеся рыбы.

В кадр вошла громадная рука, взяла корабль, понесла наверх. Проплыл мимо широкот с огромной пастью и узким телом, которое кажется придатком к пасти.

Проходит рука великана через толщу моря. Проплывает акула. Проносится стая сельдей.

И вдруг в стаю врывается, как разбойник с большой дороги, меч-рыба, вооруженная длинным страшным мечом. Она с яростью наносит удары направо и налево. Проплывает плоская ремень-рыба с султаном из перьев на лбу. Проходит молот-рыба с крокетным молотком вместо головы.

Великан идет под водой, неся корабль в руке.

И вот над океаном показался черный круглый островок, покрытый мокрыми гладкими волосами. Гребут поспешно от движущегося островка люди в лодке.

Выходит из океана голова, словно солнце восходит над морем. Льется вода из ушей. Отфыркивается великан, моргает, щурится, с трудом раскрывает глаза, залитые водой.

И первый же его еще мутный взгляд встречается с глазами девочки, которая радостно приветствует его появление, смеясь и хлопая в ладоши.

Девочка показалась только на миг в своем кресле — словно зрительница в ложе — и исчезла.

Недалеко от головы великана выходит на море корабль. Появляется рука великана, которая поддерживает корабль снизу. Великан перевернул корабль, вылил из него воду, как из стакана.

Провел рукой по кораблю, и корабль опять стал, как новенький. На корабле появились люди.

Великан надул щеки, дунул. Поплыл корабль по волнам. Идет дым из труб. Летят за кораблем чайки. Белый пенистый след тянется за кораблем.

Все тише идет корабль, реже машут крыльями чайки, медленнее плывут клубы дыма в воздухе. Остановился корабль, замерли в воздухе птицы, неподвижно повис дым.

Действительность превратилась в картинку.

Она удаляется и оказывается картинкой в книге. На картинке изображен корабль, плывущий по морю, и чайки над кораблем.

Девочка перевела взгляд с книги на рояль, скользнула взглядом по роялю.

Звуки рояля нарастают. В музыке глухие раскаты грома, тревога.

Четко вырисовывается фигура отца. Его лицо выражает подъем. Руки с силой исторгают из клавиш мощные звуки. Девочка не отрываясь смотрит на отца. В музыку врывается гул летящего самолета.

Девочка обернулась к раскрытым окнам — над лесом синие грозовые тучи, завеса дождя, вспышки далеких молний.

Темнее стало вокруг.

Ветер ударил о раму створкой окна.

Над тучами вырисовываются озаренные молниями, плечи и голова великана.

Все темнее тучи. Засверкала молния, как меч у самой груди великана. Загремел гром ударами меча по щиту. Заклубились тучи вокруг головы.

Все выше поднимаются тучи. И вот уже еле видна голова великана. Она скользит среди туч бледной тенью, то исчезая, то появляясь. Шум дождя и порывы ветра борются с мужественной музыкой, песней о великане. То песня прорывается сквозь голос стихии, то стихия заглушает песню.

В гуле моторов — перебои, остановки.

Тревожные позывные гудки радиостанций. И каждый раз, когда слышна песня о великане, возникает его лицо среди туч. Песня берет верх.

Раскрылось окно среди туч. Проплывает в окне Земля: лоскутки полей, каракулевые шкурки лесов. Ветвистые руки, похожие на деревья без листвы, пятна городов с еле заметными черточками улиц.

Выходит из туч великан. Гордая усмешка на устах великана. На груди у него тучка. Он несет ее, как трофей.

В музыке затихает гроза. Все просветлело.

Сверкают на листьях капли дождя.

Умолк рояль. Девочка смотрит назад. Отец поднялся, взял чистый лист нотной бумаги, написал на ней: II. Снова сел за рояль, задумался.

Все потухает, уходит в темноту.

Возникает из темноты лужайка у пруда. Стрекохут в траве кузнечики. Бабочки перелетают с цветка на цветок. Над зацветшим прудом носятся стрекозы.

Над травой появляется палец великана. На пальце стоит наша девочка. Палец осторожно несет ее и опускает на землю.

Девочка стоит у обрыва над прудом, который кажется ей безбрежным, как море. Она удивленно смотрит. Поднялись круглыми дугами брови.

Перед ней высокие, как деревья, стебли трав и ромашек. Над травой словно гигантская башня высится пень. Девочка огляделась кругом.

Со всех сторон смотрят на нее страшилища: прямо перед ней громадная голова жука. Жук поводит булавовидными усами. Под усами сидят глаза с множеством граней — фасеток.

Девочка удивилась:

— Он большой или я маленькая?

Посмотрела налево, увидела кузнечика, который оглушительно затрещал на своей трещотке. Девочка вздрогнула, посмотрела направо — увидела гусеницу, толстую, как удав. Гусеница протянула к девочке голову, нащупывая в воздухе дорогу.

Девочка испугалась, отступала на шаг, взглянула наверх, как бы ища спасенья.

Но сверху спускается к ней на канате паутины похожий на сказочное чудовище мохнатый паук с когтями на верхних челюстях. Она отшатнулась от него, сделала несколько шагов назад, оступилась и с криком полетела вниз.

По дороге она схватилась за семянку одуванчика. Семянка вырвалась из своего ложа. Девочка, как на парашюте опустилась на прибрежный камень.

Широко раскрытыми глазами, в которых еще блестят слезы, смотрит девочка на окружающий ее мир.

Пробежало по воде длинноногое насекомое — водомерка. Под ногами водомерки поверхность воды вдавливается, как упругая подушка.

Быстро пронесся, вертясь «водяной» вертячий — жук.

Пролетела над головой девочки, словно большой самолет, стрекоза. Вздывает вокруг водяные лилии, большие как холмы.

Девочка закинула назад голову — проводила стрекозу глазами.

— Одномоторный... Биплан...

Проплыла мимо берега стайка головастика. Прыгнула на соседний камень гигантская лягушка.

Девочка посмотрела на головастика, посмотрела на лягушку и сказала с сомнением:

— Неужели из таких получатся лягушки?

— Да, да! — заквакала лягушка. И сейчас же головастик начал преобразаться. Около хвоста появились два бугорка, из бугорков выросли задние ноги. Потом у двуногой лягушки появились и посредине ноги. Хвост сделался меньше и исчез. Лягушка выбросила изо рта язык, поймала липким языком муху, отправила в рот. Лягушка быстро повернулась к девочке, открыла пасть, выбросила язык, чтобы поймать девочку, но промахнулась: девочка отшатнулась, с испугом замахала на лягушку руками, закричала:

— Не надо!

И лягушка в несколько мгновений превратилась обратным ходом в головастика.

Головастик нырнул в воду и присоединился к стае.

Плывут утки, громадные, как трехмачтовые фрегаты. Одна из уток нырнула. Пошли круги по воде. Взметнулась столбами вода. Оторвались от столбов сверкающие шары — брызги. Упала капля на камень около девочки. Девочка смотрит и видит свое отражение в капле воды, которая прозрачной плосковыпуклой чечевицей лежит на камне. В капле отражается лицо девочки и водяные растения позади. Капля приблизилась. Девочка смотрит, с веселым изумлением подняв брови и поджав губы. Потом начинает улыбаться, покачивает головой, делает сама себе гримасы. Приближает лицо совсем близко к капле. Лицо делается серьезным, любопытным, рот раскрывается.

В капле, как в стеклянном аквариуме, видны плавающие водоросли — в виде шариков, цепочек, ракушек, ветвистых стебельков. Парят в воде рачки, взмахивая веслообразными, ветвистыми усиками. Пронесются коловратки, у которых реснички так быстро движутся, как будто вращается колесо. Коловратка загоняет себе в рот ресничками водоросль. Гидра ловит и глотает инфузорию-туфельку с ресничками вокруг всего тела. Делятся инфузории, превращаясь из одной в два, в четыре, в восемь.

Удивленный шепот девочки.

— Как в микроскопе!

Медленно ползет амеба, выпуская вперед ложноножку и переливаясь в нее всем студенистым содержимым своего тела. Амеба вбирает в себя, обволакивает круглую, как шарик, водоросль. Девочка прорывает каплю прутиком, смеясь болтает им в воде. Разбегаются от прутика жители водяной капли.

Подул ветер, понес по земле листья, соломинки... Рябью подернулся пруд. Надулось колоколом платье девочки. Девочка борется с ветром, но ветер сильнее. Он поднял ее, как пушинку с камня, и понес над прудом, над берегом.

У большого пня-муравейника. Видны еще незаконченные галереи.

Стук и грохот стройки. Валятся с треском балки. Одни муравьи кладут балки, другие разгребают передними лапками строительный мусор и выбрасывают его из-под себя задними лапками.

Ветер принес девочку на пень. Она идет по пню, считая годовые кольца: сколько ему лет? Раз, два, три, четыре. Наверное, тысяча!

На пне показались муравьи. Девочка в страхе отступает.

Позади чернеет вход в муравейник. Девочка, пятясь, скрывается в муравейнике.

Темные, идущие вниз коридоры. Девочка, спасаясь от муравьев, бежит по коридору, скрывается за углом. Просторная камера, в которой сложены коконы, похожие на большие белые бочки.

Девочка спряталась за кучу коконов. Оглядывается:

— А, знаю, это детская. Как бы отсюда выбраться?

В муравейнике тревога. Муравьи вбегают в камеру, выносят коконы один за другим.

Камера опустела. Девочка осторожно выходит из камеры и выбирается из муравейника через выход, расположенный у подножия пня.

Девочка скрылась среди цветов...

Поднимается растущий стебель цветка.

Раскрывается бутон. В раскрывшемся бутоне спит девочка.

Сверху раздается мощное гудение, девочка проснулась, протирает кулаками глаза. В соседний цветок вползает громадная мохнатая пчела. Деловито сосет хоботком нектар, выступивший капельками у подножья тычинки.

Девочка на мгновение выглянула из-за лепестка, спряталась, потом опять выглянула. Смотрит с завистью на пчелу, глотает слюнку, облизывается. Пчела покончила с одним делом, принялась за другое: потирает мохнатые ноги. Пчела занимает весь экран, и зритель хорошо видит, как она очищает в «корзиночки» пыльцу, приставшую к щеточкам ног.

Взлетела, гудя, пчела. Внизу опустилась на цветок бабочка. Зашумели в воздухе громадные крылья. Бабочка упорхнула из-под самого клюва птицы. Птица по ошибке схватила вместо бабочки девочку и понесла ее держа за платье.

Девочка пробует объяснить птице недоразумение.

— Я не бабочка! Я не бабочка!

Но птица не слышит.

В гнезде, как воронки раскрыты клювы птенцов. Хором нетерпеливых голосов встречают они появление матери. Но мать не торопится. Она садится на ветку рядом с гнездом и оглядывается, нет ли опасности.

— Пусти, я не бабочка! — изо всех сил крикнула девочка.

Птица повернула голову, с сомнением посмотрела на девочку одним глазом и от удивления раскрыла клюв.

Девочка полетела вниз — прямо в паутину крестовика, как в цирковую сетку. Подбежал к девочке паук на громадных косматых ногах. Девочка, закричала... и сетка паутины превратилась в сетку гамака.

Девочка лежит в гамаке на лужайке.

Над ее головой в паутине муха. Доносятся из распахнутых окон террасы звуки рояля. Девочка повернулась, стала шарить, искать что-то в гамаке.

— Где моя книжка?

Девочка нашла книжку, посмотрела на картинку.

На картинке изображен геологический разрез местности: наверху — дома и деревья, а внизу — изогнутые складками слои отложений.

Девочка посмотрела на картинку, потом перевела взгляд на луг, расстилающийся за прудом.

Набежала на луг тень громадной руки. Вспорхнула испуганно стайка птиц над головой девочки.

Рука великана оперлась ладонью на луг. Под давлением руки пошла вниз — словно кабина лифта, площадка, на которой находится девочка.

Проходят мимо девочки наверх, подобно этажам, слои отложений.

Останавливается площадка. Пальцы великана вынимают из рыхлых отложений человеческий череп и кладут на лужайку. Девочка с любопытством следит за происходящим.

Площадка снова пошла вниз. По дороге великан провел пальцем по меловому пласту, показал девочке палец, испачканный мелом.

Девочка засмеялась:

— Мел!

Площадка продолжает двигаться и останавливается около одного из пластов мелового периода. Пальцы великана вынимают из породы громадную кость и кладут на луг.

— Ну и косточка! — подумала девочка.

А площадка между тем спустилась еще ниже, открывая черные пласты угля. Рука великана отломил кусок угля и положила на площадку. Девочка посмотрела на уголь, посмотрела на пальцы великана, которые из белых стали черными и сказала про себя:

— Уголь!

Взгляд девочки падает на книжку. На развороте рядом с геологическим разрезом изображены ископаемые звери: бронтозавр, стегозавр, мастодонт...

Девочка читает подпись под картинкой:

— Ис-по-ка... Ис-ко-па... Ископаемые звери.

Поднимает голову. Замелькали в обратном порядке слои горных пород.

Перед ней опять нетронутый луг. На лугу лежат в разных местах: угольная глыба с отпечатками листьев, плита песчаников со следами лап какого-то зверя, громадная кость, длинный клык, человеческий череп.

Девочка посмотрела на угольную глыбу с отпечатками листьев. Листья ожили, поднялись вверх и оказались веткой возникшего в одно мгновение чешуйчатого дерева — лепидодендрона.

Девочка перевела взгляд на плиту песчаника. Из следов на песчанике выросли лапы, а потом и все тело стегозавра — ящера с пятью шипами на хвосте с двумя рядами выступов на хребте.

Девочка сморщилась:

— Фу, какой страшный!

Девочка взглянула на громадную кость, спросила с любопытством:

— А это что? — Кость приняла вертикальное положение и превратилась в огромную ногу выше человеческого роста. Рядом с ногой появилась другая нога, позади — еще две. Перед девочкой вырос гигантский ящер — бронтозавр с неуклюжим туловищем и шеей, поднимающейся выше деревьев.

Девочка посмотрела наверх, охнула от удивления:

— Выше дерева!

Обернулась в другую сторону, взглянула на громадный клык.

Клык описал в воздухе кривую и очутился на своем месте во рту мастодонта. Мастодонт сорвал хоботом ветку с дерева.

— Как интересно! — сказала девочка и, сгорая от любопытства, оглянулась на лежавший перед ней человеческий череп.

Череп поднялся вместе со скелетом, который вырос тут же на глазах у зрителей. Скелет облекся плотью и превратился в первобытного человека с палкой в руках. Первобытный человек сделал шаг по направлению к девочке, наклонился над ней с любопытством. Девочка в страхе закрыла лицо руками. Книжка упала на траву. Девочка, не отнимая рук от лица, позвала:

— Папа!

Сразу умолк рояль. Послышался голос отца:

— Что с тобой, маленькая?

Девочка отняла руки от лица. Она опять на террасе, в кресле. Над ней наклонился отец, смотрит на нее с беспокойством.

Заметил книжку, лежащую на полу, поднял ее, протягивая девочке. Но та со страхом отталкивает книгу:

— Не надо! Он живой!

Отец взглянул на раскрытый разворот книги, увидел картинку, изображающую первобытного человека, засмеялся.

— Вот еще что придумала! Он был живой много тысяч лет тому назад!

На лице девочки недовольная гримаса сменяется выражением любопытства.

Она спрашивает, быстро поворачиваясь к отцу:

— Это когда еще дедушка был маленьким?

— При царе?! Гораздо раньше! Тогда не то что дедушки, но и дедушки твоего дедушки еще не было на свете. Тогда все было не такое, как сейчас. Вот здесь, где мы живем, ходили слоны и носороги.

— Как в зоопарке?

— Да нет же, они на свободе ходили, целыми стадами.

— А Москва тогда уже была?

— Ну вот еще! Ни одного города еще не было на свете, ни одного дома.

— А где же люди спали? Где у них были кровати?

— Спали люди на земле, в пещере.

— На земле? — с сомнением повторила девочка. Оглядывается. Взгляд ее падает на рояль.

— Ну, а рояль у них был?

Отец посмотрел на клавиши, улыбнулся:

— Рояль! Какой рояль, когда человек и табуретки сделать не мог. У него ведь ни топора не было, ни пилы.

— А что же было?

— Ну, что было! Камень был, палка была. Много ли палкой наработаешь. Человек тогда еще только учился работать. Он и говорить-то как следует не умел.

— А читать?

— И читать не умел.

— А вот я умею!

Пауза. Отец кладет руки на клавиши. Девочка смотрит на руки отца и говорит назидательно:

— Он и играть не умел!

Отец отвечает, улыбаясь, в ее же тоне:

— А я умею!

Девочка:

— Ну, у тебя такие руки!...

Отец задумчиво смотрит на клавиши, на руки.

— Да... У человека теперь такие руки, которые все могут сделать... Такие руки...

Останавливается, как бы ища слова для объяснения.

Девочка смотрит на отца, на рояль, заваленный нотами.

Стекла террасы горят в лучах заходящего солнца. Проходят сквозь листву, колеблемую слабым ветром, лучи играют кружком света на полу, на рояле, на клавишах.

Медленно перебирает клавиши отец. Он задумчиво смотрит вперед, словно прислушиваясь к своим мыслям.

Игра света и звука словно преобразили террасу.

Девочка слушает, следя глазами за световыми пятнами, бегущими по фигуре и лицу музыканта.

Медленно, ритмически, начинает свой рассказ отец, как бы вторя роялю словами:

— Встал великан над страной, оглядел ее зорким взглядом. Видит — стоят горы вдали. Не пройти через них, не проехать...

К звукам рояля присоединяются отдаленные хоры, оркестры...

Отец продолжает, подняв руки над клавишами:

— Взмахнул рукой великан...

С силой опустились руки на клавиши.

Белые клавиши рояля превратились в снежные вершины гор. Глухо ахнули, загудели горы от взрывов, откликнулись, словно это самые мощные инструменты в оркестре, темной тучей взметнулась к небу земля. Раздвинулась гора, уступая место бегущему шоссе.

Мы идем по шоссе, которое прокладывает себе путь среди скал под грохот взрывов. Дым завлакивает экран.

Дым рассеялся. Дорога вышла к обрыву. Внизу несется, бурля и пенясь, горный поток. На краю обрыва стоит девочка. Девочка взглянула вниз, зашаталась, ища равновесия, взмахнула руками...

И сразу же из-под ее ног побежал через пропасть стройный белый мост. Девочка идет, и с каждым ее шагом мост делается длиннее.

Мост прошел над пропастью и уперся в отвесную стену.

Девочка стоит в недоумении перед стеной, говорит, разводя руками:

— Что же, мне сквозь стену идти?

И стена послушно раскрывается перед ней туннелем.

Девочка входит в туннель. Дорога бежит ей под ноги все быстрее и быстрее.

Развеваются по ветру белокурые волосы девочки. И вот уже кончился туннель, девочка очутилась по ту сторону горы. Гладкое асфальтовое шоссе летит ей навстречу. Торопливо. Словно обгоняя друг друга, несутся звуки рояля. Мелькают белые столбики по краям шоссе. Все быстрее и быстрее несется шоссе, то взлетая вверх, то ныряя вниз, огибая горы петлями и зигзагами.

На быстром повороте все закружилось, слилось в одно мелькающее пятно.

Обстановка меняется.

Экран застигает песчаный вихрь. Идут рядами сыпучие волны — барханы. Падает с гребней песок, засыпает глиняную ограду брошенного селения.

По пустыне бредет, спотыкаясь, девочка. Она закрывает лицо руками, чтобы защитить глаза от песчаного вихря.

Надвигаются все ближе и ближе барханы. Девочка пытается идти, но ее засыпает песком.

И вдруг доносится сквозь вихрь скрипок мощный голос труб, предвещающих появление великана.

Сквозь песчаную мглу прошла громадная рука. Девочка узнала руку. Подумала:

— Великан!

Рука идет над пустыней и следом за ней встают на барханах деревья, пески одеваются кустарниками.

Ударился ветер о деревья, изогнулись деревья, сдержали натиск ветра.

Бурля и пенясь, побежала по каналу вода.

Зазвенели, запели флейты в оркестре.

Девочка стоит среди кустов хлопчатника. Она сорвала пушистую коробочку, подняла над головой, и хлопок в руках у нее превратился в платочек. Девочка завязала сзади платочек узлом.

— Ну, а куда же теперь? — сказала девочка и повернула голову.

Потухает экран, из темноты появляется заболоченная низина. Растет на болоте островками редкий ольховый лес. Среди зарослей чернеют развалины домов, брошенных людьми.

Тревожно, заунывно стонут скрипки.

С трудом, увязая в трясине, пробирается сквозь заросли девочка. Тучей носятся вокруг нее комары. Девочка провалилась в болото по пояс. Говорит плачущим голосом:

— Что же это такое? Ведь так и утонуть можно.

В музыку бодро и весело вступают трубы.

Девочка прислушивается, ее лицо проясняется. Оно озирается, словно ища кого-то.

Появляется рука великана, берет ее двумя пальцами, вытаскивает из болота и ставит на землю. Все вокруг преобразилось.

Девочка стоит на сухой земле посреди невысоких деревьев с пышными кронами. Среди темной листвы висят большие тяжелые апельсины. Девочка срывает апельсин и говорит в сторону уходящей руки великана:

— Спасибо!

Наплыв. Рука великана идет по стране, которая кажется с высоты рельефной картой.

Мы видим изгиб Волги около Куйбышева. Над ней прошла рука великана. И сразу же Волга преобразилась: поперек реки встала белая стена плотины. Разлилась река широким озером выше плотины, скрыла под водой окрестные луга, острова и отмели. Пошли по широкой водной глади трехпалубные суда.

Рука пошла дальше по рельефной карте, по степи, которая все выше и выше вздымается холмами. На пологом склоне горы вырастают домны, башни, эстакады Магнитогорского завода.

А рука уже двинулась дальше на восток. Шумят вершины вековых елей в тайге.

Над тайгой проплыла гигантская рука. Тайга расступилась, и посреди нее возник город — Комсомольск.

Расстилаются до горизонта ледяные поля. Белыми призраками стоят среди торосов застрявшие суда с оледенелыми мачтами и снастями.

Прошла по ледяному полю тень от руки великана. Двинулись вслед за рукой ледоколы, грудью ломая лед. Широкая водная дорога прорезала снежные поля. Загудели суда, черный дым повалил из труб. Двинулись суда по водной дороге.

И вот уже рука далеко отсюда. Мы видим пальмы и магнолии на морском берегу. Заходит солнце за морем. Проходит рука в лучах заходящего солнца. А вслед за ней возникают на волнах грозные плавучие крепости. Треплет ветер советский военно-морской флаг на кормовом флагштоке.

И опять рука идет по рельефной карте. Где-то между Волгой и Доном рука проводит трассу канала. Останавливается на миг...

Наплыв. Возникает часть письменного стола...

Мы видим руку, что-то отмечающую на плане строительства.

Над планом склонился Сталин.

Он поднял голову, задумался, посмотрел вдаль.

Идет по дорожке среди апельсиновых деревьев девочка. Она посмотрела в сторону Сталина, остановилась в удивлении.

— Откуда ты? — спросил, улыбаясь, Сталин.

Девочка сначала потупилась, потом вскинула голову и ответила:

— Меня великан принес.

— Великан? Какой великан?

— Из папиной сказки.

— Ты эту сказку знаешь?

— Папа знает.

— А ты что знаешь?

— Я стихи про великана знаю.

— А ну прочти!

Девочка начинает читать так тихо, что ничего не слышно.

— Ну, так я ничего не слышу. Вот становись сюда и говори так, чтобы все слышали.

Девочка поправила платье, подняла голову. Ее лицо приближается к нам.

Девочка говорит:

— От Москвы до бухты Магадана,

От Колхиды до седых Карпат

Превратим руками великана

Всю страну в цветущий сад.

Наши руки — деррики и краны,

Наши ноги — это поезда.

Создадим руками великана

Шахты, домны, города.

Мы измерим толщу океана,

Мы проникнем в капельку воды,

Разглядим глазами великана

Мир неведомой звезды...

Девочка остановилась, хочет вспомнить следующую строфу, повторяет снова:

— Мир неведомой звезды.

Прислушивается к звукам рояля, оборачивается, словно за помощью. Все вокруг изменилось. Взгляд ее падает на окна террасы, за которыми уже заходит солнце на рояль.

Бегут руки отца по клавишам.

Отец говорит вполголоса, сопровождая слова тихой музыкой:

— Близится ночь... Горят еще, как островки, освещенные вершины гор... Но вот и они пропали...

Все темнее делается на террасе. За окнами загораются первые звезды.

Черная крышка рояля точно черный парус на фоне звездного неба... руки отца на клавишах словно правят чудесным кораблем.

Звезды понеслись вниз, как будто весь дом стал межпланетным кораблем и поднялся к небу.

Показался слева ярко освещенный край луны.

В величавом безмолвии проходит мимо словно сделанная из серебра поверхность луны, с кольцеобразными горами, отбрасывающими резкие черные тени. Высокие острые утесы в центре кольцеобразных гор. Мертвые каменистые равнины изрезаны трещинами, на склонах гор лежат груды обломки.

Прошла и исчезла луна. Из звездных пространств выплыл яркий шар, окруженный кольцом. Сатурн приближается. Кольцо раздвигается, превращается в две блестящие кольцеобразные ленты, разделенные темной щелью. Кажется, что это грандиозная круговая дорога для путешествий вокруг планеты.

Исчез Сатурн, меняется звездное небо. Некоторые из звезд раздвигаются, оказываются двойной звездой. Звездные лучи рассыпаются при приближении на россыпи звезд. Прошла мимо комета с длинным, растрепанным хвостом из светящихся струй.

Туманность созвездия Гончих Псов стала видна отчетливо. Она закручена спиралью. Как будто кто-то взбивал гигантской ложкой светящееся облако.

Ушла в глубину неба туманность.

Все небо усеяно звездами. Падают среди звезд метеоры, точно капли дождя, бегущие по стеклу.

И вот терраса начинает падать вниз. Меркнут уходя наверх звезды. Становится все светлее. Проступают очертания знакомых вещей: брошенная книга на полу возле кресла, рояль.

Затишают последние аккорды.

За роялем сидит в глубокой задумчивости отец. Он повернулся к девочке. Она заснула в кресле, свернувшись калачиком, подперев щеку рукой.

Отец встал, подошел к ней, осторожно взял ее на руки, понес по террасе. Девочка сквозь сон обхватила отца за шею рукой.

— Спи, маленькая, спи! — тихо сказал отец.

— А сказка? — сонным голосом прошептала девочка, не открывая глаз.

— Сказка окончена, доченька.

Экран приближается. Мы видим девочку совсем близко. Она уже занимает весь экран. На потухающем экране возникает слово «КОНЕЦ».

О МОЕЙ ЛЮБВИ К ЖИВОМУ ЧЕЛОВЕКУ

1.

Возможна ли съемка живого человека, его поведения, переживаний в документально-поэтическом неинсценированном фильме?

Такой вопрос мне часто задавали мои оппоненты. Старался отвечать, приводя примеры, факты. Указывал на эпизоды «Смерть», «Жена сторожа», «Канатчикова дача» из «Жизни врасплох». Перечислял многие бескомпромиссно-документальные места из позднейших фильмов.

Но мои оппоненты несколько свысока улыбались:

— К счастью, — говорили они, — с приходом звукового кино и его сложной аппаратуры Вам уже не придется тратить время на утомительные эксперименты. Здесь Вы бессильны, и живой человек останется только в плане зрения игровой актерской кинематографии.

На этот вопрос, исходя из желания отвечать фактами, я ответил несколько позже. Вернее, за меня ответила бетонщица из «Трех песен о Ленине». И ответила в достаточной степени сильно:

«Работала я в пролете 34... подавали туда бетон... три крана... сделали мы 95 бадей... когда выверили, значит, бадью... бетон, значит, растоптали, я вижу — упала толь... Я, значит, пошла подняла... Подняла... Стала только оборачиваться обратно, когда, значит, этот самый щиток протянуло туда за каркас... и туда меня, значит, втащило... Я сейчас схватилась за эту, за лестницу... А руки мои и сползают с лестницы... И все поугалися, а там была гидронщица-девочка... все кричала... подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (*смеется*)... мокрая... вода была там за каркасом... все лицо мокрое... гидроном руки попекло было... Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку... ну, сушилась возле печки... печка была там такая маленькая... и обратно в бетонную... доску забили... и опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до 12 часов... (*пауза*) ...и наградили меня за то (*смущенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне*)... орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плану... (*стыдливо отворачивается*).

Оппоненты не отрывают глаз от экрана, но как только зажигается свет в зале, скрывают свои истинные чувства. Уже не столь уверенно говорят:

— Слов нет. Этот эксперимент удался. Но это исключительное сочетание обстоятельств. Благодарный объект для съемки... Повторить такой опыт не удастся...

Тогда я предоставляю слово старику-колхознику из «Трех песен»: «...мне 63 года... получил хлеба 916 пудов... когда привезли мне хлеб, была митинга — торжественный праздник... Как честные колхозники будут работать, как я работал, то тоже самое будут жить зажиточно... и как говорил товарищ СТАЛИН...» (*Тут его перебивает колхозница, награжденная орденом Красного Знамени.*) «... тов. СТАЛИН сказал, — продолжает она незаконченную фразу колхозника, — что женщина в колхозе большая сила и женщину под спудом держать нельзя... Вот я председатель колхоза... колхоз имени Ленина... у нас в колхозе три женщины в правлении и два групповода... ведем работу... беспощадную... несмотря на то, что у нас нет мужчин. (*Пауза.*) ...Я же чувствую, куда я приехала... и что наши вожди говорить. Они все-таки золотые слова говорят... надс записать... и в голову взять... и домой приехавши надо рассказать... и хочется так и сделать, как вожди говорить... хочется же в колхозе дело поставить...!? думаешь... Посади-то ты помнишь, но большевики не велют назад вертаться; что трудности прошли

«... не поминай... а вперед шагай... думаешь, что так, а оно может быть и... надо это пережить еще, надо достигнуть еще, надо уметь подойти еще... Вот все это в голову возьмешь, и невольно слезы пойдут... *(И действительно, на глазах у колхозницы выступают подлинные неигровые слезы, а лицо улыбается, и мы вспоминаем радугу¹.)*

Оппонент (отворачиваясь от экрана и наклоняясь ко мне):

— И эту колхозницу Вы хотите поставить в один ряд с вашей неповторимой бетонщицей? Не выйдет — показывайте дальше.

Я хотел было сказать оппоненту о моей любви к живым людям, о том, что мне колхозница нравится по-одному, а бетонщица по-другому. Но вспомнил о своем решении убеждать его не словами, а фактами. Выпустил на экран парашютистку из «КОЛЫБЕЛЬНОЙ»:

— Ну, ну, как я прыгала... ну на меня надели парашют... Села я в самолет... ну полетели... Я значит там сидела... Сбоку сидели — в кабине. У меня одна нога была в кабине, а другая наружу... Ну и летала я кругом, ветер развеивался... Очков у меня не было... нет, были. В шапке я была... в черной. В синем костюме... Ну, и мы полетели кругом... и думаю: вот меня толкнет. Приладилась... держу... смотрю на землю... Ничуть не страшно *(улыбается)*... Смотрю на землю, замыкаю руки... Думала ли, что разобьюсь?... Нет, не думала. Думала, что вот раскрою и все. Если бы я думала, я бы не прыгнула... *(весело хохочет)*. Значит, подхожу к краю... вылезла на крыло... и смотрю на землю... Смотрю... думаю — ну. Я думаю — ну... вот сейчас он мне скажет... сейчас... Не дожусь... выдвинулась несколько... стою... смотрю прямо... слышу крики... Ну, прыгать?... Он махнул: — Ну, прыгай! Я вниз головой... и полетела... полетела и мне ничуть не страшно, что я лечу *(улыбается)*... Больше ничего не чувствовала... Я не вижу самолета... Отлетела от него метров на 50... Сажу и дергаю его сверху... и думаю: как он не распустится... и думаю, что я пропала *(смеется)*... Ну и, значит, я спускаюсь... беру газету... рву... и кидаю *(счастливо смеется)*. Смотрю: начал лететь — вот красота. И весело, что спускаюсь... Как будто на одном месте... все это радостно мне... лечу... ничего не чувствую... летишь и все... ну — прямо, как на месте... *(почти все время заразительно улыбается, потрясая абсолютной и неподдельной искренностью ее мыслей, ее слов, ее изображения. Мы как бы видим невидимое — мы видим мысли на экране.)*

Оппонент (некоторое время молчит, затем встает, начинает ходить взад и вперед, потом останавливается и говорит):

— Ддаа?!² Станиславскому бы посмотреть и послушать это. Что бы с ним делалось. Да он бы Вас на руках носил. Вот где уж подлинно правда, а не правдоподобие.

Объясняю оппоненту, что Станиславский стремился к естественности поведения человека на сцене (очевидно, и на экране) совершенно другим путем. Одно дело, когда актер должен вжиться в роль другого человека. Другое дело, когда человек должен естественно показать нам самого себя. То и другое очень трудно. Но трудности в том и другом случае — разные.

Долго мы с этим оппонентом беседовали. Разбирали с ним диалоги из непонятно почему неопубликованных «Трех героинь» (председатель Кинокомитета Дукельский предпочитал диктора синхронным кадрам, а «Три героини», на 50% синхронные, опровергали эту установку³). Я рассказывал про свои опыты съемки живого человека, про непринятые в свое время проекты, сценарии, про перспективы в этой малоисследованной области. И мы решили с ним написать книгу об этом деле. Пусть не пропадут эти опыты для нашего кинопотомства. Пусть продолжат это начинание.

— Плохой же я оппонент, — сказал мой собеседник, расставаясь со мной уже на рассвете. — Получается так, что Кино-Глаз вовсе не был Вашей конечной целью.

Что мне было ему ответить. Он все еще не все понял и не отделался от путаницы, которую в свое время намеренно создали противники, выдавая средство за цель. И я терпеливо, должно быть, в тысячный раз, предельно кратко сформулировал ответ на этот вопрос: — Целью была правда, средством был Кино-Глаз.

2.

На следующий день мы опять с моим оппонентом встретились. — Я думал о нашем разговоре, — сказал он. — Насколько я помню, Вы вчера сказали, что вашей целью была правда, а Кино-Глаз был средством. Не отсюда ли и «Кино-Правда», т.е. правда, показанная средствами кино?

— Отчасти это так, — отвечал я. — Но не только журнал «Кино-Правда». Говоря о Кино-Правде как о правде, выраженной всем спектром кинематографических возможностей, я имел в виду и такие фильмы, как «6^{ая} часть мира», как «Три песни о Ленине», как «Колыбельная», и другие фильмы этого рода.

— Однако журналом «Кино-Правда» вы ведь начали свою кинематографическую деятельность?

— Нет, я начал с «Кино-Недели» в 1918 году. В первую годовщину Октябрьской революции я уже полнометражным фильмом сдавал свой первый производственный экзамен. А через несколько месяцев после этого решился на ряд экспериментальных, для того времени новаторских, этюдов.

— А затем?

— А затем поездки на фронт с оператором Ермоловым. В результате: два короткометражных экспериментальных фильма и документальный киноматериал для будущей работы «История Гражданской войны».

— И после этого вы начали выпускать «Кино-Правду»?

— Нет, следующим этапом была моя работа в агитпоездах ВЦИКа. Большое значение использованию кино в работе агитационных поездов и пароходов придавал тов. Ленин. И вот 6^{го} января 1920 года я уезжаю с тов. Калининым в поезде «Октябрьская революция». На Юго-восточный фронт. Везу с собой картины. В том числе и «Годовщину революции». Изучаем нового зрителя. Демонстрируем этот фильм на всех остановках поезда и «в переноску» в городских кинотеатрах. Одновременно снимаем. В результате — фильм о поездке всероссийского старосты Калинина: «Агитпоезда ВЦИКа».

Этот период моей работы заканчивается большим фильмом «История Гражданской войны».

— А когда же, наконец, «Кино-Правда»?

— Вскоре после этого. В самом начале 1922 года.

— Чем объяснить особое внимание, которым пользовалась «Кино-Правда»? Ведь это был, очевидно, просто журнал на экране?

— Формально так, но по существу это был не просто обычный экранный журнал. Если разрешите, я могу подробнее остановиться на «Кино-Правде»...

...Журнал этот, видите ли, был особенный, так как находился в непрерывном движении, в непрерывном изменении от номера к номеру. Каждая следующая «Кино-Правда» отличалась от предыдущей. Менялся способ монтажного изложения. Менялся подход к съемочному процессу. Менялись характер и способ применения надписей. «Кино-Прав-

да» старалась говорить правду кинематографически выразительными средствами. Медленно и упорно в этой своеобразной лаборатории стала складываться азбука кинематографического языка. В своем стремлении овладеть темой некоторые «Кино-Правды» достигают уже размера полнометражных фильмов. Уже в это время возникали споры, появлялись сторонники и противники. Дискуссии сменяли одна другую. Но влияние «Кино-Правды» все ширилось. Особенно после ее появления на экранах Европы и Америки. В Берлине, как сообщала тогда пресса, проектировалось даже создание кинолаборатории для печатания необходимого количества позитивов «Кино-Правды». В разных странах появлялись отдельные ее последователи. Параллельно с развитием «Кино-Правды» росли и люди. Свилова изучала новую азбуку. Кауфман вырастал из первоклассного оператора. Беляков увлекался проблемой выразительных надписей. Большую склонность к смелым экспериментам проявлял оператор Франциссон. Каждый день надо было что-то изобретать. Учиться было не у кого. Мы шли по нетронутому пути. Изобретая и экспериментируя, мы писали кинокадрами то передовицы, то фельетоны, то киноочерки, то киностихи. Мы всячески старались оправдать доверие тов. Ленина к кинохронике: «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники».

— Итак, работа Вашей «лаборатории», как Вы ее называете, в основном занималась тогда выпуском «Кино-Правды»?

— Не надо забывать и о «Кино-календаре», который выпускался нами параллельно, о «хронике-молнии», о специальных выпусках к разным кампаниям и торжествам. Это тоже было неплохой школой. Особое внимание мы уделяли также развитию мультипликации. Как сообщал директор Госкино т. Голдобин в печати, нашим первым (и вообще хронологически первым советским) киношаржем «Сегодня» — заинтересовался сам Владимир Ильич.

— Среди «Кино-календарей» были номера, посвященные Ленину?

— Да. Один из календарей так и назывался: «Ленинский Кино-календарь». Это была первая полная сводка кинодокументов о живом Ленине. Основная роль в этой работе принадлежала Е.И.Свиловой. Она и в дальнейшем продолжала эту работу. Вспомните «Ленинскую Кино-Правду», «В сердце крестьянина Ленин жив», наконец, «Три песни о Ленине». Каждый раз основная тяжесть работы по исследованию гигантских количеств архивного материала ложилась на плечи Свиловой. Особенно она отличилась к 10-летию со дня смерти Ленина, когда в результате кропотливой проверки сотен тысяч метров пленки в разных архивах и складах — не только разыскала необходимые кадры для «Трех песен о Ленине», но еще и дополнительно рапортовала десятком найденными ею оригиналами-негативами живого Ильича на пленке. Они сейчас в Институте Ленина.

— Что вы скажете о «Жизни врасплох», о «Шагай, Совете», о «6^{ой} части мира»?

— Все это очень разные фильмы. Произведения одного автора. Но тем не менее фильмы разного характера. Разного построения. Разного разрешения. И все они стремились к правде. К Кино-Правде.

— Ну, а «Человек с киноаппаратом»?

— Вы хотите сказать, что если моей целью была правда, а средством Кино-Глаз, то в этом фильме пересилило средство.

— А как вы сами об этом думаете?!

— Все зависит от того, с какой точки зрения мы условимся взглянуть на этот фильм. В то время, когда делался «Человек с киноаппаратом», мы на этот замысел

смотрели так: в нашем «мичуринском» саду мы выращиваем разные плоды, разные фильмы. Почему бы нам не сделать фильм о киноязыке, первый фильм без слов, лингвистический, не требующий перевода на другие языки, международный фильм. Почему бы нам, с другой стороны, не попытаться рассказать на этом языке о поведении живого человека, о действиях в разной обстановке человека с киноаппаратом. Нам казалось, что мы этим убиваем сразу двух зайцев: и киноазбуку поднимаем до уровня международного киноязыка, и человека, обыкновенного человека, показываем уже не урывками, а держим его на экране в течение всего фильма.

Снимали мы не Эмиля Яннингса и не Чарли Чаплина, а нашего оператора Михаила Кауфмана. И никаких претензий к нему, что он не переживал, как Яннингс, и не вызывал взрывы смеха, как Чаплин, я не имею. Опыт есть опыт. Цветы бывают разные. И каждый новый выращенный цветок, каждый плод, полученный впервые, есть результат ряда сложных опытов.

Мы считали, что обязаны делать не только фильмы широкого потребления, но время от времени и фильмы, производящие фильмы. И не только фильмы, производящие фильмы, но и людей, производящих фильмы. Такие фильмы не проходят бесследно ни для вас, ни для других. Они необходимы как залог победы в будущем. И если «Три песни о Ленине» принесли авторам и режиссерам, не взирая на все происки врагов народа, победу общепризнанную, то школа «Человека с киноаппаратом» (как это ни кажется странным) сыграла здесь не последнюю роль. И пусть не кажется парадоксом, что бетонщица из «Трех песен» и парашютистка из «Колыбельной» добыты на основе опытов того же бессловесного фильма. Когда красноармейские части шли по Москве с развернутыми полотнищами, на которых было написано: «мы идем на "Три песни о Ленине"», никто не вспомнил... да и не осмелился бы вспомнить о каком-то опыте, ошибке молодости того же автора.

Если в «Человеке с [кино]аппаратом» выпирает не цель, а средство, <...>⁴ то это, очевидно, потому, что одной из задач фильма было нас познакомить с этими средствами, а не скрыть их, как это обычно полагалось в других фильмах. Если одной из целей фильма было ознакомление с грамматикой кинематографических средств, то было бы странно, если бы эта грамматика была скрыта.

Другое дело — нужно ли было этот фильм вообще делать. Но это уже другой вопрос, на который пусть ответят другие.

— Как вы сами считаете? Необходим был этот опыт?

— Абсолютно был необходим для того времени. По сути дела, это была смелая, даже дерзкая попытка овладеть всеми подступами к съемке действующего и не подчиняющегося никаким сценариям живого человека...

— Разрешите поймать Вас на слове. Вы сказали: «не подчиняющегося никаким сценариям...». Значит, это верно, что про Вас говорят...

— Что говорят?..

— Говорят, что Вы всегда были принципиальным противником сценария. Так ли это?

— Не совсем так. Вернее, совсем не так. Я был сторонником почти «железного» сценария для игрового фильма. И в то же время был противником «сценария» для неигрового, т.е. неинсценированного фильма. Считал абсурдом «сценарий неинсценированного» фильма. Абсурдом не только терминологическим.

— Что же Вы предлагали вместо этого?

— Предлагал более высокий тип плана. Такой организационный и творческий план действий, который обеспечивал бы непрерывное взаимодействие плана с дейст-

зительностью и был бы не догмой, а лишь «руководством к действию». Такой организационный и творческий план, который обеспечивал бы единство анализа и синтеза производимых кинонаблюдений. Анализ (от неизвестного к известному) и синтез (от известного к неизвестному) были здесь не противопоставлены друг другу, а находились в неразрывной связи друг с другом. Мы понимали синтез как неотъемлемую часть анализа. Мы добивались одновременности сценарного, съемочного и монтажного процессов с непрерывно идущими наблюдениями. И придерживались указания Энгельса: «Без анализа нет синтеза».

— И это-то называли «бесплановостью»?!

— Не все так говорили. Есть ведь два рода оппонентов⁵. Одни говорят уверенным голосом о том, о чем не имеют ни малейшего представления. Другие (очень требовательные к себе люди) говорят неуверенным голосом то, в чем, по сути дела, глубоко уверены. Первые самоуверенно кричали о бесплановости. Вторые — скромно и робко возражали, что предлагается новый, более совершенный и более реальный, план. Из того обстоятельства, что самоуверенные незнайки иногда подавляют скромную правду криком — ничего не следует. Рано или поздно, но правда о нашем отношении к плану и бесплановости⁶ — станет понятной всем.

— Заканчивая нашу вторую беседу, мне бы хотелось получить у Вас подтверждение одной возникшей у меня сейчас мысли. Не являются ли «Три песни», «Колыбельная» и др.⁷ продолжением Ваших опытов по проникновению в мысли живого человека? Помните Ваш первый опыт — «мысли во время прыжка»? Я читал об этом в зашей статье «Кино-Правда» в журнале «Советское кино»...

— Вы затронули вопрос довольно сложный, который требует специальной беседы. В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей живого человека. Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор-режиссер фильма. Иногда этот образ живого человека собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей. Мать, качающая ребенка в «Колыбельной», от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую и т.д. мать. Тем не менее, мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже складывается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка. Как видите, это объяснить довольно трудно. Понимание этого достигается только непосредственно с экрана: не человек, а Человек!

Но, повторяю, затронутый Вами вопрос — тема отдельной беседы. Как видите, при общности великой цели у каждого художника свой особый путь. Социалистическая родина обеспечивает каждому художнику развитие его индивидуальности, помогает ему дерзать и открывать новые пути, помогает ему служить своим творческим новаторством народу.

15-6-40 г.

О СТИЛЕ, ПРИЕМЕ И НАЗВАНИИ ФИЛЬМА².

(Ответ на некоторые вопросы)

1943 г.

1.

Акын поет о Сауле.

Не об одной, а о многих Сауле.

Действительно. Ведь нет такого уголка в Советском Казахстане, где бы не ждала своего Джамиля трудолюбивая Сауле.

Сауле – не единственное, а множественное число. Было бы ошибочным подавать Сауле, как частный случай, как исключение, как единственное число.

Сауле – ведь не исключение.

В каждой шахте, на каждом заводе, в каждом колхозе есть одна, несколько или много Сауле.

Разве акын обязан петь об ударнице такой-то, выполняющей столько-то, такого-то числа, на такой-то шахте?

Разве он не вправе петь о Сауле, как о «крупном плане» многих?

Сауле – образ народного творчества. Как таковой – он документален. Ибо сотни тысяч Сауле пишут письма своим Джамилям.

О них, обо всех поет акын, когда слагает свою песню о Сауле.

Раз речь идет не о текущей хронике и не о событийном фильме, а о фильме обобщающем, синтетическом, уходящем корнями в образы народного творчества, то самый вопрос о степени хроникальности Сауле не может и не должен ставиться.

Достаточно того, что это не актриса, а мобилизованная для работы в шахте колхозница, впервые в жизни попавшая в поле зрения кино-аппарата.

Решение о показе Сауле, как «крупного плана» не одной, а многих женщин тыла, было во всех отношениях разумным и точно соответствовало замыслу автора, рассказу акына и смыслу и букве утвержденного сценария. То же касается и вопроса о Джамиле.

Сауле и Джамиль дают возможность акыну образно построить свой обобщенный рассказ, что очень характерно для казахского народного творчества.

2.

Данный фильм – не простая сумма документальных снимков. Не созерцание этих снимков. Не сложенные кубики случайных наблюдений. И не выставка иллюстраций к дикторскому тексту.

Это опыт создания творческого организма не путем складывания отдельных кино-кадров, а путем развития, усложнения, видоизменения, путем ведущим к возникновению новых качеств материи.

Наш фильм отличается от текущей хроники не метражом и не длинной дикторского текста, а совершил уже качественный «скачок» на определенной фазе усложнения материи, процессы в нем совершаются уже по другим, более высоким законам.

Это особое и доброжелательное внимание нужно, чтобы не совершить ошибки и не подавить самобытность фильма, толкнув его в сторону стереотипа.

В общих интересах – сохранить новое, в нем заложенное. Ставя перед собой задачу подчинить фильм высшим законам цельного, единого организма, мы меньше всего заботились об ярлыке: документальный, художественный.

Документален ли наш фильм?

² Fonte: RGALI, f.2091, op. 2, ed. khr.437, l.45-46.

Конечно, документален, поскольку он подает на экран подавляющее количество документальных наблюдений. Но он и фильм художественный, раз он поднимается до уровня произведения искусства и оперирует не ремесленными, а художественно-поэтическими приемами организации материала.

3.

Отсюда вытекает и название фильма. Оно не должно быть энциклопедическим, так как не стремится «объять необъятное». Оно не должно быть техфильмовским, так как не ставит себе таких специальных задач.

Оно должно соответствовать стилю и характеру фильма, поставить зрителя-слушателя сразу-же на рельсы правильного восприятия произведения.

Таким требованиям отвечает название: «О ЧЕМ ПЕЛ АКЫН».

Можно с подзаголовком: «Казахстан – фронту».

(Дзига Вертов)³

³ Assinatura à mão.

[ОДНА МИНУТА]

Человек медленно переходил через улицу, погруженный в свои думы. Водитель автобуса чуть не наскочил на него. Выругался, обогнул и помчался дальше. Но человек этого не заметил и продолжал двигаться среди экипажей. Перешел на другую сторону и, продолжая думать, углубился в узкий переулок. Шел дождь. В подворотнях и в подъездах укрылись люди, но человек шел, чуть приподняв воротник и нахлобучив шляпу, то быстрее, то медленнее, иногда останавливаясь без всякой видимой причины. Завтра он должен встретиться с людьми, которые его немного знают, с людьми, которые его совсем не знают, с людьми, которые его давно знают, но не совсем понимают... Возможно, будут и друзья, и враги... Многих устраивает его длительное молчание. Он совсем перестал разговаривать в последнее время. Он не любил рассуждений по поводу рассуждений. Лишь интересная творческая работа могла бы дать ему конкретную возможность говорить. Но такой творческой работы у него в последние годы не было. И он сам не мог понять: почему?

Одни говорили, что он выдохся. Другие, что у него не тот метод. Третьи, что он «не умеет торговать своим товаром». Четвертые, что он слишком расплылся, слишком размножился, превратив в режиссеров всех членов своего коллектива, всех своих последователей, учениц и учеников. Он не удерживал около себя своих помощников, ассистентов, операторов, соратников, не спланировал все сильнее и сильнее свой творческий коллектив. А в минуты сильнейших затруднений и столкновений, в минуты, когда он считал, что в смертельной опасности находится дело, которому он отдал свою жизнь, он принимал, как ему казалось, мудрое решение: приняв весь удар на себя, он говорил своим ученикам: «Идите, плодитесь, размножайтесь и наполняйте землю¹. Другого выхода нет».

Его изредка предупреждали: «Вы неправильно действуете. Вы не должны расплывать свои силы. Вы затеяли грандиозное дело. Весь мир следит за вашими опытами. Вам нужна лаборатория, постоянный коллектив сплоченных энтузиастов. Нельзя каждый раз начинать сначала. Нужна концентрация всех усилий в одной точке. Ваши действия замедлятся. Новых людей выращивать долго. Вы остановитесь, если останетесь один».

И вот он остался один.

Да, он переоценил свои силы. Большую часть того, что задумал, не сделал. Несколько сот проделанных им опытов были лишь небольшой частью того, что он наметил и должен был осуществить. Слишком мал был коэффициент полезного действия.

Слишком много времени ушло на борьбу, на доказательства, на разрешения, утверждения, споры, согласования.

Сколько времени украл у него один только РАПП, который постановил уничтожить и его, и его дело. Даже «Три песни о Ленине» год пролежали на полке без движения. И только впоследствии обнаружилось, что это дело врагов народа, дело вредителей и убийц.

Время!

Да это самое страшное. У него украли время². Что может быть проще и, вместе с тем, что может быть сложнее, чем представление о времени. Ему как-то рассказали, что на одном из узких творческих вечеров «тамада» поднял бокал и произнес следующий тост:

«Около трех миллиардов [лет] тому назад зародилась наша солнечная система.

Два миллиарда лет прошло от зарождения первой жизни на нашей планете.

Триста миллионов лет до наше[й] эры образовались хребты Тянь-Шаня и Урала.

И лишь около 30 лет отделяет нас от манифеста Дзиги Вертова о неигровой документальной кинематографии.

Какой ничтожный срок, и как много уже сделано. Выпьем за документальную кинематографию».

Срок действительно ничтожный с точки зрения истории человечества. Но с точки зрения маленькой жизни, жизни одного человека, большая часть которой уже прошла?.. Нет, он мог сделать гораздо больше.

Творческая жизнь его началась очень рано. С 7—8 лет он начал писать разные сочинения. 9 лет от роду читал своим сверстникам и их родителям свой роман «Железная рука», написанный им под влиянием Жюль Верна, Эмара, Купера, Майн-Рида. Следующий роман — «Восстание в Мексике» написал в 10 лет.

И примерно через полгода, когда он выступал с вещью совершенно иного порядка — с научно-популярным очерком — «Охота на китов», ему первый раз в его жизни заметили, что он выдохся, устарел, кончился.

Это была первая его горечь от непонимания. Сверстники не поняли, что перед ними вещь другого жанра, и подошли к ней с мерилom его прежних фантастических романов.

Выдохся. Устарел. Сколько раз он впоследствии слышал это в период своего наибольшего расцвета. И всегда это было результатом непонимания. Ибо для того, чтобы понять новое, надо быть перед самим собой абсолютно честным. Надо осознать причины своего непонимания. «Многие вещи, — говорил Козьма Прутков, — нам непонятны не потому, что наши понятия слабы, но потому что сии вещи не входят в круг наших понятий».

В 12 лет опубликовано его первое стихотворение в местной газете. Но уже по поводу следующего произведения — сатирической поэмы — «Выход оригинального соло-клоуна В.М.Пуришкевича» — редакция поместила заметку, где с сожалением сообщает, что не может поместить стихотворение «по независящим от нее причинам» и просит автора зайти в редакцию для переговоров. Не желая обнаруживать своего возраста, он в редакцию не явился.

Он продолжал свои творческие опыты в разных направлениях, переходя от лирических стихов к эпиграммам, от эпиграмм к очеркам, занимаясь этим вне школы.

Лишь однажды творчество и школьное задание совместились. Была задана тема письменного сочинения: «Влияние природы на человека». Написанное им на эту тему

сочинение заняло несколько школьных тетрадок и вызвало большой шум в педагогическом совете. Хотели вызвать попечителя. Тетрадей ему³ не вернули. Хотели выгнать из школы. Сочинение признали талантливым, но вредным. Наконец, пришли к соломонову решению: поставили за сочинение высший бал и, одновременно, единицу за поведение.

Родители пришли в ужас, но сам он был очень доволен таким решением.

Много лет спустя, когда он привез в Германию свой первый звуковой фильм «Энтузиазм», повторилось то же самое.

Министерство искусств и репертуарная комиссия признали фильм «Künsteerisch wertvale» — полноценным произведением искусства и постановили освободить фильм от какой бы то ни было пошлости.

Но за плохое поведение режиссера, осмелившегося привести этот фильм, запретить его доклады и демонстрацию фильма в кинотеатрах.

Совсем недавно он сделал очень удачный журнал, который всеми единогласно был признан отличным. Но в одном из сюжетов он не совсем точно, не буквально, а преобразовано, творчески выполнил указание директора Студии. Это было принято за неподчинение. Режиссерская работа получила оценку почти вдвое сниженную, что было несправедливо. Мудрее было бы не путать оценку творческой работы с дисциплинарной оценкой. Если при оценке исходить не из произведения, а из поведения, то «Облако в штанах» получит единицу. Между тем это одно из лучших произведений Маяковского.

Дождь не прекращался. Человек завернул за угол и очутился перед массивной решеткой, оградой большого многоэтажного дома. Дом министерства Кинематографии. Когда он 20-летним юношей пришел в этот дом, здание было маленьким, двухэтажным. Это было сразу же после Октябрьской революции. Пришел он сюда уже пройдя сквозь ряд опытов в области слова и звука. От творческой записи «Лесопильный завод» через монтаж стенограмм и грамзаписей к творческой мастерской «Лаборатория слуха», от записи частушек к стенографированию исповедей, от примитивно[го] подслушивания правды к попыткам чтения мыслей, от опыта над собой в ленинградском Психоневрологическом институте (запись мыслей, реакций, поведения) к мыслям о съемке врасплох для получения правды, от разглядывания «Патэ-журнала» к мыслям о зрительной записи видимого мира, о зрительном обзоре мира, о правде, добытой кинематографическими средствами.

Надо миру показать правду. С этими мыслями он пришел в этот двухэтажный дом. И сразу же стал выпускать еженедельный журнал на экране «Кино-Неделя».

Сейчас он делает «Новости дня».

Как будто ничего не изменилось.

С этого он начал, к этому пришел.

— Вы совершили изумительное путешествие, — сказал ему иронически один писатель⁴. — Вы создали 1^{ый} в Сов[етском] Союзе экранный журнал «Кино-Неделя», первые образцы ежедневной хроники («хроника-молния»), 50 образцов событийной хроники («Кино-Календарь»), первые рапидные хроники («Прыжок с грота», «Чехарда»), первую «Пионерию» («Пионерская Правда»), первую «Радио-Правду», первые киноочерки, эксперимент[альные] киноэтюды, кинофельетоны, кинодневники, кинопоэмы, киномультипликации, первые крупнейшие исторические фильмы: «Годовщина революции», «5 лет борьбы и труда», «Историю Гражданской войны».

И все это лишь для того, чтобы вернуться к тому, с чего Вы начали, к еженед[ельному] журналу. Вы не удивляйтесь.

Не все забыли Вас. Не все изменили Вам. Вы многих не знаете из Ваших творческих друзей. Я лично не пропускал ни одного Вашего фильма, ни мелкого, ни крупного. Смотрел их по несколько раз. Следил за всеми дискуссиями. И помню много[е] из того, что Вы уже сами, может быть, забыли.

Я помню все Ваши 23 «Кино-Правды» и помню, как уже после нескольких номеров о них писала «Правда»:

«ПЕРВАЯ АЗБУКА НАШЕГО КИНОЯЗЫКА»⁵.

Помню еженедельные номера Вашей «Кино-Правды»: «Сегодня — вчера — завтра», «Два мира», «Пробег Кино-Глаза по маршруту Черное море — Ледовитый океан — Москва», помню и «Весеннюю», и «Пионерскую Правду», и первые Ваши Ленинские фильмы: «Ленинскую Правду» и «Ленин жив».

Как видите, я мог бы сдать экзамен по основным Вашим работам. Жаль только, что эти фильмы не сохранились, что хранить их приходится в памяти. У Вас ведь авторских экземпляров нет?!»

Да, у него нет авторских экземпляров. Он очень благодарен этому писателю, с которым его только сегодня познакомили. Приятно, что кто-то с уважением вспоминает его работы. Хотелось просить его продолжать.

Но просить не пришлось. Писатель стал считать по пальцам его наиболее известные произведения. Отдельно он выделил те большие работы, которые он приравнивал к крупнейшим изобретениям, и которые были сделаны впервые в мире.

Он говорил о первом в мире фильме, основанном на непосредственном наблюдении, на работе киноразведчиков, на применении всех видов исследовательской техники от рапидной до обратной съемки, от съемки врасплох до скрытой съемки, о фильме «Кино-Глаз», который был премирован на международном конкурсе в Париже и оказал сильнейшее влияние не только на нашу и зарубежную кинематографию, но и на смежные искусства. Особенно на американскую литературу. Уже «Кино-Правду» хорошо знала Америка. Появление «Кино-Глаза» вызвало к жизни ряд литературных течений, из которых особо следует выделить течения, представленные книгами «42^я параллель» и «1919 год». Мы знаем, какой шум и успех вызвали эти книги Джон-Дос-Пассоса.

Он говорил о первом в мире опыте создания международного киноязыка, о фильм[е] «Человек с киноаппаратом», который в течение нескольких лет не сходил с экранов зарубежного кино, несмотря на то, что должен был казаться потеряться в массе звуковых фильмов.

В ответ на «Человека с киноаппаратом» была на Западе выпущена «Девушка с киноаппаратом»⁶, но она не выдержала соревнования и сошла со сцены.

«Суммируя выводы двухсот отзывов французской, немецкой и английской прессы, мы должны отметить, — писал тогда журнал «Кино-Культура», № 7—8⁷, — что европейская критика признала Вертова новой ступенью советского кинотворчества, основоположником новой международной экспериментальной кинематографии».

— Если Вас интересует эта вырезка, то — не улыбайтесь только, — сказал писатель, — она у меня, как у болельщика Вашего творчества, хранится до сих пор.

Он говорил о первой в мире индустриальной симфонии, о полнометражном звуковом документальном фильме «Энтузиазм», который ко всеобщему удивлению повлиял на очку зрения принципиального противника звукового кино Чарли Чаплина. «Я никогда не думал, — сказал Чарли Чаплин, — что индустриальные звуки можно

так прекрасно организовать. Это — лучшая симфония из тех, которые я в жизни слышал».

Он говорил о первом в мире фильме, построенном на документальных образах народного творчества, о первой симфонии мыслей, о «песне песней», о поэтическом худож[ественно]-докум[ентальном] фильме «Три песни о Ленине», получившем первую премию на международном конкурсе в Венеции.

— Не правда ли, — сказал писатель, — ведь именно этот фильм Герберт Уэллс назвал «великим фильмом» и сказал, что будет не спать по ночам и грезить о нем.

Он говорил о первом в мире кинематографическом ответе на знаменитую «Нетерпимость» Давида Гриффита. О новой колыбельной, которая родилась в новом Советском мире, о кинопоэме счастья, о полном[етражном] звуков[ом] фильме «Колыбельная».

«Снова молодая и прекрасная мать на протяжении всего фильма укачивает ребенка. Но содержание ее песни иное, да и сама мать никак не похожа на безропотную страдальцу из фильма Гриффитса. Гриффитс говорит о тупом и кровавом повторении истории, Вертов показывает невиданный исторический поворот, новую страницу истории человечества. И фильмы Гриффитса и Вертова — разные». («Искусство кино», № 12, 1937 г.)

«Вертов все больше и больше, — писал критик Рокотов, — овладевает искусством создавать фильмы на богатейшем материале творчества народов многонационального Советского Союза» («Веч[ерняя] Москва», 1 ноября 1937, № 251).

В прессе сообщалось, сказал⁸ писатель, что песня-поэма «Колыбельная» — это лишь часть задуманной Вертовым трилогии.

Он не знает, удалось ли всю трилогию в дальнейшем осуществить, так как в дальнейшем видел на экране только фильм «С.Орджоникидзе», несколько очерков, журналы и только читал в прессе о «Трех героинях» и краем уха слышал о других мелких вещах. «Тебе — фронт» — он не видел ни в авторском, ни в измененном виде. Очень интересовался первыми документальными научно-фантастическими сценариями Вертова, но не читал ни «Сказки о великане», ни «Летающего человека».

Во всяком случае ему непонятно, как мог Вертов, совершив свое невероятное путешествие к величайшим вершинам искусства, распространив свое влияние на творчество кино-работников всех стран мира, вдруг сложить оружие и вернуться к тому, с чего начал, к работе в журнале «Нов[ости] дня».

Дождь усилился. Но человек, прислонившийся к чугунной решетке не замечал этого. Он поглощен был одной мыслью. Он искал ошибки. В чем была ошибка? Писатель растревожил его своим разговором. И вот он уже третий день не находит себе покоя. Имеет ли он право дольше* ждать. Его убеждали: Вы должны быть счастливы. Все Ваши мечты осуществились. Вашу кровь Вы проливали не даром. Вы — автор первого проекта фабрики фактов, фабрики неигровой документ[альной] кинематографии? Пожалуйста. Вот — Лихов, 6. Студия документальной кинематографии.

Вы добивались развития «Кино-Недели» в целую отрасль кинематографич[еской] промышленности. Цель достигнута. И здесь, и за рубежом выросла из Вашей расады документ[альная] кинематография. Вы твердили об армии кинодокументалистов. Вот они: в Москве, в Киеве, в Казахстане и на Дальнем Востоке, в странах Запада и Америки, везде, где Вы заложили первые ячейки любителей и болельщиков. Вот —

* Возможно: *дальше*

Копалин, вот — Кауфман, вот — Свилова, Сеткина, Небылицкий, Кармен, Беляков, Константинов, Пумпянский, Быков и все другие. В каждом из них — капля Вашей крови, Ваших замыслов.

Вот и слово-тема из Вашей «6^{ой} части мира», о которой «Правда» писала, что она знаменует собой «переворот в мировой кинематографии». Разве эта слово-тема не вернулась к нам в развитом виде в фильме «Битва за Россию» и в других аналогичных фильмах? Разве киноязык «Человека с аппаратом» и «Колыбельной» не применяется уже частично в самых разных уголках земного шара? Как в игровой, так и в неигровой кинематографии?

Вы недовольны тем, что освоение идет очень медленно, что Вы не можете двигаться дальше, пока не будет усвоено и признано уже сделанное. Это — процесс длительный. Найдите точку опоры и снова вперед в новые неизведанные еще области. Ищите точку опоры.

Человек улыбнулся, заметив, что опирается о решетку ограды. Огляделся и пошел по улице. Часы на руке показывали восемь часов и одну минуту⁹. Неужели он простоял у ограды всего лишь минуту¹⁰?

Как просто и как сложно представление о времени. Одна минута, и столько пронеслось всего в памяти. Там, за этим домом в Малом Гнездиновском, был небольшой сад с фонтаном. В саду были два высоких грота. С вершины одного из этих гротов он прыгнул в 1918 г.

[ВЫСТУПЛЕНИЕ О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ]

Товарищи! Когда мне предложили сделать сообщение о творческом пути Дзиги Вертова, мне это не показалось сложным. Я, как и многие из вас, являюсь учеником, последователем, иногда оппонентом Вертова. Был исполнителем его замыслов и не думал, что будет трудно выполнить возложенную на меня задачу. Однако, когда я сел за стол и взял в руки перо, то понял, что переоценил свои силы. Нахлынуло столько воспоминаний, столько вариантов, документов, точек зрения, тем, что мысли мои разбежались.

Оказалось, что одно дело — рассказывать о гражданине Вертове Денис Аркадьевиче. Совсем другое дело — дать представление о творческом пути Дзиги Вертова, которого, как сообщала наша пресса, международная критика признала «новой ступенью советского кинотворчества, основоположником новой международной экспериментальной кинематографии» («Кино и культура» № 7—8, [1929]).

Говорить ли о Дзиге Вертове, как о режиссере и редакторе первого в стране экранного журнала «Кино-Неделя» или как об авторе-режиссере «хроники-молнии» и первых 50 образцов событийной хроники? Говорить ли о Вертове как об авторе-ре-

жиссере первых киноочерков, киноэтюдov, кинодневников, кинофельетонов, рапидной кинохроники и т.д., или остановить ваше внимание на Вертове как авторе нашей первой киноазбуки, азбуки нашего съемочного и монтажного киноязыка?

Интересно рассказать о нем как об авторе-режиссере первых киномультипликаций в Советском Союзе («Сегодня», «Гримасы Парижа», «Червонец», «Советские игрушки» и т.д.). Ведь уже на первую из них, киношарж «Сегодня», как сообщала пресса, обратил внимание сам Владимир Ильич Ленин. В этой работе участвовал Вертов, как автор и режиссер, Кауфман, как оператор, Беляков, как мультипликатор и художник.

Интересно рассказать о Вертове как об авторе-режиссере первой «Пионерии» в Советском Союзе. Она была названа «Пионерской Правдой» и снималась примерно там же, где позже «Кино-Глаз».

Не менее интересно поговорить о Вертове как об авторе-режиссере первых больших исторических документальных фильмов («Годовщина Революции», «5 лет борьбы и побед», «История гражданской войны»), или как об авторе-режиссере наших самых первых военных очерков («Бой под Царицыном», «Процесс Миронова» и др.).

Или как об авторе-режиссере серии Ленинских фильмов: «Два мира», «Ленинский Календарь», «Год без Ленина», «Ленинская Правда», «Ленин жив», и, наконец, фильма «Три песни о Ленине».

Все это важно, но просто нет возможности остановиться на каждой теме в пределах одной беседы. Можно лишь упомянуть о том, что Дзига Вертов был автором первого в мире манифеста о развитии обычного киножурнала в новую отрасль киноискусства, в первую очередь кинопромышленности, в мощную неигровую, документальную кинематографию.

Можно лишь упомянуть о том, что Вертов был автором первых проектов документальных киностудий («Проект первой опытной станции кинохроники», «Проект фабрики фактов», «Проект реорганизации кинематографии на основе Ленинской пропорции», «Проект фабрики неигровой кинематографии», первым директором которой был намечен тов. Тимофеев — брат нашего Тимофеева).

Нельзя не сказать о Вертове, как о руководителе и пионере наших первых кинопоездов, киновагонов, автомобилей, киноповозок, кинопередвижек, о его роли в первой кинокампании по борьбе с голодом, за которую он получил благодарность от Московского Комитета партии. Этот период должен хорошо помнить тов. Болтынский.

Если затронуть вопрос о Вертове, как об авторе деклараций: «Радио-Глаз», «Радио-Правда», «Радиоки» и проекта «Центральной радиозаписывающей зрительно-звуковой станции», то мы не избежим разговора о телевидении, о радиолокации и т.д. То, что тогда казалось фантастическим, сегодня уже не кажется таким нереальным.

Один из самых интересных вопросов — это вопрос о людях, о документальных кадрах. Дзига Вертов заявлял, что он размножится и породит целое «человечество киноков», т.е. киностудийных работников. Мы знаем его как организатора первых коллективов принципиальных работников документальных кинофильмов, кружков «Кино-Глаз» в городе и деревне, кружков «Фото-Глаз» и т.д. Как организатора таких же коллективов профессиональных и любительских в других странах, как воспитателя целого поколения документальных киноработников. Все члены его основной группы сейчас — режиссеры, и в сущности в каждом из нас — литр-поллитра его крови, но есть.

Молодые историки обычно рассказывают нам о работах Дзиги Вертова начиная со второго периода, с 1922 года, т.е. с периода «Кино-Правды». Здесь Дзига Вертов выступает, как автор первых 23^х образцов разнометражных тематических киноизданий нового типа, под общим заголовком «Кино-Правда». На этих образцах новой кинодокументальной кинематографии в свое время учились как игровые, так и неигровые киноработники, в частности — Эйзенштейн.

Дело в том, что журнал этот был особенный, так как находился в непрерывном движении, в непрерывном изменении от номера к номеру.

Каждая следующая «Кино-Правда» отличалась от предыдущей. Менялся способ монтажного изложения. Менялся подход к съемочному процессу. Менялся характер и способ применения надписей. «Кино-Правда» старалась говорить правду кинематографически выразительными средствами. Медленно и упорно в этой своеобразной лаборатории стала складываться азбука, грамматика и синтаксис кинематографического языка. В своем стремлении овладеть темой некоторые «Кино-Правды» достигают уже размера полнометражных фильмов.

Уже в это время возникали споры, появлялись сторонники и противники. Дискуссии сменяли одна другую. Но влияние «Кино-Правды» все ширилось. Особенно, после ее появления на экранах Европы и Америки. В Берлине, как сообщала пресса, проектировалось создание кинолаборатории для печатания большого количества позитивов «Кино-Правды». В разных странах появились отдельные последователи. Параллельно с развитием «Кино-Правды» росли и люди.

Свилова изучала новую азбуку. Кауфман вырастал в первоклассного оператора. Оба они стали позже режиссерами. Беляков увлекся проблемой выразительных надписей.

Каждый день надо было что-то изобретать. Учиться было не у кого. Дзига Вертов вел свою группу по нетронутому, неисследованному пути. Изобретая и экспериментируя, Вертов писал кинокадрами то передовицы, то фельетоны, то киноочерки, то киностихи.

Мы всячески старались оправдать доверие Ленина к кинохронике. «Производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями и отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники», — таково было указание Ленина.

Взвесив на весах истории этот период времени, изданная в Соединенных Штатах Америки книга¹ «История искусства кинематографии» приходит к выводу, что «самой интересной и самой смелой личностью в первый период советского кино является личность Дзиги Вертова. Влияние его было преобладающим».

Поскольку я рассказываю не о себе — Вертове Денисе Аркадьевиче, а об основоположнике художественно-документальной кинематографии Дзиге Вертове, я должен привести эту цитату.

«Дзига Вертов, — далее говорится в «Истории кинематографии», — действительно сыграл роль теоретика, экспериментатора, предтечи...»

«Между прочим Эйзенштейн, а за пределами России — в Германии Вальтер Руттман многим обязаны ему...»

«Первые произведения Дзиги Вертова дали советской кинематографии плодотворный импульс, лучшим доказательством чему может служить творчество Эйзенштейна».

(Цитирую по присланному мне переводу проф. Шипулинского.)

В одном из своих выступлений (Дзига Вертов выступал тогда часто) он рассказывал, как постепенно он пришел к Кино-Правде и к Кино-Глазу и какая между ними связь. Каким образом, как он к этому пришел. Я могу это рассказать его собственными словами². Рассказывал он так:

«Начал с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов ("Железная рука", "Восстание в Мексике") и небольших очерков ("Охота на китов", "Рыбная ловля"). С поэм — "Маша", с эпиграмм и сатирических стихов ("Пуришкевич", "Девушка с веснушками").

Затем это превратилось в увлечение монтажом стенографических записей, грам-мзаписей. В особый интерес записывать документальные звуки. В опыты по записи словами и буквами шума водопада, звуков лесопильного завода и т.д. В музыкально-тематические слово-монтажи ("Лаборатория слуха").

Затем весна 1918 года, переключение на кино. Начинается Малый Гнездиковский, 7, и работа над журналом "Кино-Неделя". Мысли о вооруженном глазе, о роли киноаппарата в деле исследования видимого³ мира. Первые опыты "рапидной" съемки, представление о Кино-Глазе как о рапидном глазе (чтение "рапидом" мыслей).

Расширение представления о Кино-Глазе. Кино-Глаз как киноанализ. Кино-Глаз как "теория интервалов". Кино-Глаз как "теория относительности на экране" и т.д.

Отменяю обычные 16 кадров в секунду. Обычными приемами съемки объявляются, наряду с рапидной съемкой, мультипликационная съемка, кадросъемка⁴, обратная съемка, съемка с движущихся аппаратов и т.д. Кино-Глаз понимается как "то, чего не видит глаз", как микроскоп и телескоп времени.

Как негатив времени, как возможность видеть без границ и расстояний, как управление съемочными аппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как "жизнь врасплох" и т.д.

Все эти разные определения взаимно дополняли друг друга, так как под Кино-Глазом подразумевались все киносредства, все киноизобретения, все приемы, способы, которыми можно было бы вскрыть и показать правду.

Не Кино-Глаз ради Кино-Глаза, а правда средствами и возможностями Кино-Глаза, т.е. Кино-Правда.

Не съемка врасплох ради съемки врасплох, а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата и в момент неигры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли.

Киноаппарат как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой, КИНО-ПРАВДОЙ.

Но мало показать на экране куски правды, отдельные кадры правды. Нужно эти кадры еще так тематически организовать, чтобы в целом получилась правда. Это задача еще более трудная.

Здесь мало теоретического изучения этого вопроса. Требуется проделать сотни и тысячи опытов, чтобы овладеть этой новой областью изобретательской кинематографической работы.

"Если японский ученый, — говорит Ленин, — имел терпение испробовать 605 препаратов, пока он не выбрал 606^й, удовлетворяющий известным требованиям препарат, то у тех, кто хочет решить задачу более трудную, победить капитализм, должно хватить настойчивости испробовать сотни и тысячи новых приемов, спо-

собов, средств борьбы для выработки наиболее пригодных из них" (Ленин, "Великий почин")»⁵.

Так мы приходим к большому экспериментальному фильму «Кино-Глаз», который Дзига Вертов делал вместе с оператором Кауфманом и монтажержем Свиловой. Здесь Вертов выступает как автор первого в мире фильма, основанного на длительном наблюдении, на работе киноразведчиков, на применении всех видов съемки врасплох и скрытой съемки, где мы знакомимся с совершенно новой школой монтажного построения.

Фильм был премирован на международном конкурсе в Париже, и влияние его на искусство в разных странах было очень значительным.

Не избежала этого влияния и американская литература, чему примером могут послужить появившиеся впоследствии «42^я параллель» и «1919 год» Джона Дос-Пассоса.

«Шагай, Совет!» — первая симфония освобожденного труда (фильм в 7 частях), своеобразно построенный и нашумевший. Достаточно сказать, что в прессе появились посвященные фильму лирические стихи. Были и иронические, кажется, Арго⁶. Были и споры, и крики. Фильм свое дело сделал.

«6^я часть мира» — 6 частей. Патетическая симфония, где надписи заменены слово-темой. Поэма шагающей в светлое будущее страны. О фильме написано очень много: «Правда» писала по этому поводу следующее:

«...«Шестая часть мира» определяет переворот в мировой кинематографии, намеченный предыдущей работой Вертова. Она открывает колоссальный перспективы и возможности перед фильмами, фиксирующими подлинную жизнь» («Правда», 12 октября 1926 года, № 285).

«Одиннадцатый» — 6 частей, симфония труда — СССР на переходе из 10^{го} в 11^й год Революции.

«В деле создания нового кино, — пишет известный журналист и кинотеоретик Жан Тедеско, — огромная, может быть, наибольшая роль принадлежит Вертову и его группе «Кино-Глаз»».

Адуев и Арго пишут:

По заявлению всех экспертов,
Как не крути и не верти,
Небезызвестный Дзига Вертов
Стоит на правильном пути.

«У Вертова, — пишет «Советский экран», — научились отбору материала, приемам монтажа, пользованию надписями. Вертов — изобретатель аскетического склада. Многие его приемы, которые он давно преодолел, будут еще разжевываться годами»⁷.

«Человек с киноаппаратом» — первый в мире опыт создания международно-го киноязыка, фильм без текста, без надписей, «фильм без слов», как его тогда называли. Фильм вызвал еще больший шум, чем предыдущие фильмы. Демонстрация этого фильма время от времени возобновлялись на экранах Европы и Америки.

Даже после возникновения звукового кино я видел вновь этот фильм немой на экранах разных стран во время своего второго путешествия. На него смотрели режиссеры, как на неисчерпаемый колодец монтажных и съемочных приемов. Даже еще сейчас на просмотрах американских фильмов в Доме кино мы нередко видим на

экране применение то одного, то другого приема, киновыражения или кинопостроения из «Человека с киноаппаратом».

В документальных военных американских и английских фильмах, где пришлось применять для больших обзоров приемы немого кино, язык «Человека с киноаппаратом» иногда замечен даже больше, чем язык последующих фильмов Вертова: «Энтузиазм», «Три песни о Ленине» или «Колыбельная».

На указание части критики, что в этом фильме средство довлеет над целью (цель Вертов определял как правду, отсюда Кино-Правда; средством считал Кино-Глаз, т.е. сумму всех кинематографических возможностей), на это указание Вертов отвечал, что это фильм специального назначения, а в своей статье «Разговор с оппонентом»⁸ разъясняет оппоненту так:

«Все зависит от того, с какой точки зрения мы условимся взглянуть на этот фильм. В то время, когда делался «Человек с киноаппаратом», мы на этот замысел смотрели так:

В нашем «мичуринском» саду мы выращиваем разные плоды, разные фильмы. Почему бы нам не сделать фильм о киноязыке, первый фильм без слов, лингвистический, не требующий перевода на другие языки, международный фильм. Почему бы нам, с другой стороны, не попытаться рассказать на этом языке о поведении живого человека, о действиях в разной обстановке человека с киноаппаратом. Нам казалось, что мы этим убиваем сразу двух зайцев: и киноазбуку поднимаем до уровня международного языка, и человека, обыкновенного человека, показываем уже не урывками, а держим его на экране в течение всего фильма.

Снимали мы не Эмиля Яннинга и не Чарли Чаплина, а нашего оператора Михаила Кауфмана. И никаких претензий к нему, что он не переживал, как Яннингс, и не вызывал взрывы смеха, как Чаплин, я не имею. Опыт есть опыт. Цветы бывают разные. И каждый новый выращенный цветок, каждый плод, полученный впервые — есть результат ряда сложных опытов.

Мы считали, что обязаны делать не только фильмы широкого потребления, но, время от времени, и «фильмы, производящие фильмы». И не только фильмы, производящие фильмы, но и людей, производящих фильмы. Такие фильмы не проходят бесследно ни для вас, ни для других. Они неизбежны, как залог победы в будущем. И если «Три песни о Ленине» принесли автору и режиссеру, не взирая на все происки врагов народа, победу общепризнанную, то школа «Человека с киноаппаратом», как это ни кажется странным, сыграла здесь не последнюю роль. И пусть не кажется парадоксом, что бетонщица из «Трех песен» и парашютистка из «Колыбельной» добыты на основе опытов того же бессловесного фильма.

Когда красноармейские части шли по Москве с развернутыми полонами, на которых было написано: «Мы идем на «3 песни о Ленине», никто не вспомнил⁹ об этом опыте, «ошибке молодости» того же автора.

Если в «Человеке с киноаппаратом» выпирает не цель, а средство, это, очевидно, потому, что одной из задач было нас познакомить с этими средствами, а не скрыть их, как это обычно полагалось в других фильмах.

Если одной из целей фильма было ознакомление с грамматикой кинематографических средств, то было бы странно, если бы эта грамматика была скрыта».

Вот как Вертов отвечал на этот вопрос.

«Энтузиазм» — первая в мире звуковая индустриальная симфония. Она, ко всеобщему удивлению, повлияла на точку зрения тогда принципиального противника звукового кино Чарли Чаплина.

«...Я никогда не думал, — писал Чарли Чаплин, — что индустриальные звуки можно так прекрасно организовать. Это лучшая симфония из тех, которые я слышал».

«...Дзига Вертов, — писал Чаплин, — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним».

«Три песни о Ленине» — поэтический художественный документальный фильм. О нем писали, как о первом в мире фильме, построенном на образах народного творчества, как о первой симфонии мыслей, как о «Песне песней». Из всех фильмов, сделанных Дзигой Вертовым, этот фильм удостоился, пожалуй, наибольшего и единого признания.

Целый год фильм был спрятан от народа. Виновники этого дела впоследствии оказались врагами не только фильма. Но когда фильм прорвался на экраны, то остановить его все нарастающий успех уже не было никакой возможности. О фильме писали не только наши крупные писатели, но и крупнейшие люди зарубежного искусства, от Герберта Уэллса до Анри Барбюса. Последний предложил даже принять участие, как сценарист, в работе над второй серией фильма. Фильм получил первую премию на международном конкурсе в Венеции.

«Колыбельная» — полнометражный звуковой поэтический фильм на образах народного творчества, который пресса сравнивала с «Нетерпимостью» Давида Гриффитса.

«Снова молодая и прекрасная мать на протяжении всего фильма укачивает ребенка. Но содержание ее песен иное, да и сама мать никак не похожа на безропотную страдальцу из фильма Гриффитса. Гриффитс говорит о тупом и кровавом повторении истории, Вертов показывает невиданный исторический поворот, новую страницу истории человечества. И фильмы Гриффитса и Вертова — разные» («Искусство кино», № 12, ст. «Колыбельная»¹⁰).

Из дальнейших больших работ можно назвать «Серго Орджоникидзе», «Три героини», «Тебе, фронт!».

Из короткометражных: «Высота Н», «На линии огня», «Кровь за кровь», «В горах Ала-Тау», экспортные, союзные, казахские журналы и в последнее время — «Новости дня».

Я намеренно на всех этих работах останавливаться не буду, так как они отвлекут нас несколько в сторону от основного пути Дзиги Вертова.

«Подняв кинохронику до уровня подлинного искусства, — пишет писатель М.Ильин, — Дзига Вертов раздвинул границы кинематографии и подготовил почву для возникновения новых жанров»¹¹.

Двумя такими попытками проникнуть в новые, еще неизведанные области художественно-документальной кинематографии были первые в СССР научно-фантастические, художественно-документальные сценарии «Сказка о великане» и «Летающий человек»¹², написанные Дзигой Вертовым совместно с Ильиным М. и Е.Сегал.

Этот интерес Вертова к «материализации фантастики» был в свое время отмечен еще писателем Эренбургом в брошюре «Материализация фантастики».

Интересно отметить отношении Дзиги Вертова к научным исследованиям, в частности, к работам проф. Эйнштейна — автора теории относительности.

«Теория относительности на экране» — одно из первых творческих предложений Дзиги Вертова. О нем упоминается еще в первом варианте манифеста. Предложение не было реализовано из-за отсутствия технической базы. Позже фильм на эту тему был сделан в Германии.

Интерес Вертова к Эйнштейну был связан с одной из его кино-глазовских установок: «Смычка науки с кинохроникой».

«Жизнь искусства» писала о некоторых эпизодах «1^й серии Кино-Глаза», «что они как бы подготавливают зрителя к пониманию теории относительности»¹³.

Опыты ралидной хроники (1919 г.), применение в дальнейшем обратного хода пленки в «Жизни врасплох», неоднократно применяемая «Остановка жизни», которая дала наиболее сильные результаты значительно позже, в «Трех песнях о Ленине», самый план построения «Трех песен», где время было заменено пространством, техника временно-пространственного монтажа «Колыбельной» и др[угие] опыты — прямо или косвенно учитывали исследование Эйнштейна. При этом его положение — «пространство и время не абсолютны, они неразрывно и органически связаны с материей и между собой и поддаются изменениям» — корректировалось определением Владимира Ильича Ленина:

«Человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину, которая складывается из суммы относительных истин. Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна к этой сумме абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания». (Ленин, «Материализм и эмпириокритицизм», гл. 5^я.)

Задумав фильм о будущем науки, Дзига Вертов пытался встретиться с Эйнштейном в Берлине, познакомился с его семьей, даже жил и ночевал несколько дней в его квартире¹⁴, однако Эйнштейна не дождался: он был в отъезде. И Вертов вынужден был уехать, продолжать свое начатое путешествие.

Чутье у Вертова было верное. Он был прав, когда хотел получить у Эйнштейна консультацию. Это особенно ясно сейчас, когда мы освободили энергию атома... Ученые признают ту громадную роль, которую сыграл в решении этого вопроса Эйнштейн. Без результатов эйнштейновской работы решение было невозможно.

Казалось бы, какое отношение имеет освобождение атомной энергии к съемке и монтажу документов, к основоположнику документальной кинематографии — Дзиге Вертову.

Правда, Вертов всегда шутил на атомную тему. Так, например, когда «рапповцы» обрушились на него с угрозами и площадной руганью, он улыбнулся и сказал:

Вы меня — матом.
Но я — атом,
На меня мат не действует.

На самом деле мат действовал на Вертова разрушительно. Но тогда это разрушение было связано у Вертова с таким освобождением внутриатомной энергии, что он обрушивался на противников и продолжал снимать.

Незадолго до сообщения о первых атомных бомбах он обратился с шутливым посвящением к своей нестареющей любовнице — документальной кинематографии. Звучало это так:

Документальной кинематографии — Дзига Вертов

Я — только атом.
Буква «А».
Адам документального племени.
Сто лауреатов —
взрослых и ребят —

Из моего документального
семени.
Я — не заслуженный,
не лауреат,
пытался раскрыть тайну времени.
опять и опять —
тридцать лет подряд —
вы от меня¹⁵ беременны

Шутки шутками. Шутки — хорошая разрядка. Но если подойти серьезно, мы можем заметить следующее.

Вертов берет один кадр, например, скамейку в Горках, и начинает ее внимательно разглядывать. Бомбардируя кадр частицами своего мозга, изучая вместе с ядерными частицами энергию, он видоизменяет кадр. На снимке появляются сидящие на скамейке Ленин и Сталин. Открывается гигантская панорама страны. Молчит Каракумская пустыня. Раскрепощенная женщина поет песню о Ленине. Раскрывается сокровищница народного творчества. Превращения следуют одно за другим. Освобожденная энергия кадра «скамейка в Горках», которая то заносится снегом, то освещается солнцем, — разворачивает перед нами грандиозную картину — «Три песни о Ленине», картину, которую Герберт Уэллс называет «великим фильмом», о котором мировая пресса пишет, что она «зажигает маяк в грядущее, свет которого открывает нам силу и возможности киноискусства, неизведанные до сих пор», что «фильмы Голливуда кажутся перед ней бледными театральными опытами» (Нью-Йорк, «Геральд Трибун»), что здесь «сталкиваясь с настолько совершенно новым в искусстве, что приходится бороться против овладевшего могучего эмоционального потрясения», что «тут мы имеем настоящую революцию художественной формы революционной кинематографии» («Дейли Уоркер»), что «великие убедительные традиции, которые достигли высот «Потемкина», «Мать», «Земля», победоносно превзойдены новым фильмом» (Нью-Йорк, «Нью Театр»), что надо пожелать «успеха и долгого пути новому Христофору» (Жан-Ришар Блок) и т.д., и т.д.

Или другой пример: Дзига Вертов снимает кадр «мать укачивает ребенка» и, освобождая его внутриатомную энергию, разворачивает перед нами могучую поэму счастья — фильм «Колыбельная», который воспринимается миром, как первый ответ на «Нетерпимость» Гриффитса.

Поэтому никто не может сказать, во что бы превратилась в руках Дзиги Вертова его небольшая заявка «Маленькая Аня», или «Девочка и великан», или «Летающий человек», или «Галерея портретов», если бы они были превращены в фильмы. Творческие замыслы — не консервы. Если они не реализуются — они умирают.

Можно было бы в заключение моего небольшого сообщения поднять тост за документальную кинематографию. Но меня предупредил в этом отношении один ученый «Тамада». Подняв наполненный бокал, он сказал:

«Около трех миллиардов лет тому назад зародилась наша солнечная система.

Два миллиона лет прошло от зарождения жизни на нашей планете.

Триста миллионов лет до нашей эры образовались хребты Тянь-Шаня и Урала.

И лишь 30 лет отделяют нас от манифеста Дзиги Вертова о неигровой кинематографии.

Что такое 30 лет в истории человеческого искусства? — Одна минута. А ведь многое уже сделано.

Говорят, "Дзига Вертов — прошлое".

Но я смотрю, — сказал Тамада, — на "Битву за Россию", на "Прелюдию к войне", на "Китай в [борьбе]", смотрю на "Освенцим" и "Рожденные бурей" режиссера Свиловой, на "Чехословакию" Копалина, на разные работы режиссера и оператора Кауфмана, на "Париж" Юткевича, на "Сталинград" Агапова и Посельского, на "Берлин" Райзмана, Свиловой, Сеткиной, на "Донбасс" Билинского и т.д. и думаю: Дзига Вертов — это настоящее. Спасибо ему.

И еще думаю: — Все нарастает сборка урожая с творческой распахки Вертова. И будет продолжаться еще много лет.

Дзига Вертов только начинается.

Он посадил и вырастил необыкновенную документальную яблоню, которой привил сотни сортов культурных яблок. Мы пока пользуемся только двумя-тремя сортами.

Но мы должны честно признать: Дзига Вертов сделал то, что он сделал. Мы не должны забывать об этом. Мы должны восстановить его лучшие произведения. Иначе получается, как недавно сказал один известный академик¹⁶:

"... получается, что тот, кто сорвал яблоко, тот и сделал главную работу, тогда как на самом деле — кто посадил яблоню, тот сделал яблоко".

Поощрение сеющих не менее нужно, чем поощрение пожинающих.

— Я закончу, — сказал Тамада, — репликой Маяковского в ответ на невольный вздох¹⁷ Вертова:

— Ничего, Дзига,

Улыбайся в будущее.

Правда свое возьмет!

Итак, да здравствует документальная кинематография!»

И Тамада осушил свой бокал.

(Аплодисменты)

<...>

Надо привести все фильмы в первоначальный авторский вид и напечатать с негатива.

(Председатель: У нас есть «6^я часть мира», «Шагай, Совет!» и «Колыбельная». «Кино-Глаз» в плохом состоянии.)

Я могу привести пример, как с этими фильмами обращаются.

В Алма-Ате М.Цейтлин читал лекции в ГИКе. К нему в киностудию на практические работы пришли гиковцы. Я спросил:

— Что вы здесь делаете?

— Мы монтируем «Колыбельную».

Оказалось: нашлась в полном виде «Колыбельная». Два раза им фильм показали, потом дали задание разрезать на куски, этот, быть может, единственный сохранившийся точный экземпляр. Затем сказали студентам:

— Теперь, собирайте, монтируйте. (Смех)

Так преподавался способ уничтожения звуковых сложных фильмов. Я и то бы не собрал на память. Так и погиб этот последний полноценный экземпляр. Что это за способ обучения?.. Надо, чтобы уничтожение не шло параллельно с созиданием — так ничего не получится. Ведь это только один из многих способов уничтожения работ Дзиги Вертова. У писателя остаются авторские экземпляры его книг. У кинорежиссера этой возможности, к сожалению, нет¹⁸.

**«ОТКР[ЫТОЕ] ПАРТИЙНОЕ СОБРАНИЕ»
ВЫСТУПЛ[ЕНИЕ] ВЕРТОВА 15 МАРТА 1949 г.**

Товарищи!

Я был долго и тяжело болен.

То, происходит *со мной* сейчас, похоже на кризис, на *перелом* в болезни. Критиковал себя в последнее время еще строже, чем меня критиковали другие. Ходил¹ не обиженным, как *здесь говорили*, а мучительно пытался понять: в чем² моя основная ошибка?

Вчерашние выступления с этой трибуны подтвердили сложившееся у меня мнение, что корень ошибки в моей оторванности от коллектива.

Именно в этой моей оторванности от коллектива объяснение того факта, что критикующие меня товарищи вынуждены цитировать мои нелепые выступления 30^{ти}летней давности. Выступления, давно мной аннулированные. Отвергнутые. Осмеянные, как «грехи молодости». Выступления, опровергнутые тогда же делом — практикой 23^х Кино-Правд. <...>

Но я вышел на трибуну не для того, чтобы *как-нибудь* оправдываться. Кто, как не я должен был познакомить *сейчас* товарищей (многим из которых было в то время 10—12 лет) с другими документами³, более наглядными, которые были несовершенновыми, но которые зачеркнули и похоронили *детский манифестарный бред*. <...>

Кто, как не я, должен был с документами в руках показать молодым товарищам, как к нам пришла на помощь *Ком[мунистическая]* Партия; как «ленинская пропорция» стала нашим основным лозунгом, как созрело решение — не бороться с актерскими фильмами, а соревноваться с ними. <...>

Кто, как не я, должен был выступить вторично против Н.А.Лебедева, который снова, как в рапповское время, вытаскивает из-под спуда мой детский лепет⁴, дергает оттуда цитаты, говорит не о содержании моих работ, а смакует лишь их, так сказать, «техническое новаторство». В свое время он это делал под покровительством «всемогущего» Сутырина, который выбрал меня своей жертвой. Упорно травил меня в своем журнале и вне журнала. Именно Сутырину я в значительной степени обязан нервным потрясением — потерей своей способности выступать, говорить с трибуны.

Неверно понимать мое молчание, как отрицат[ельную] критику. Это — только болезни! Я виноват в том, что не всегда умел свои лабораторные, языковедческие опыты строго и четко отделить от работы над очередным фильмом. Случалось, что в журнал или в фильм проскакивал контрабандой лабораторный прием или малооправданный кадр. <...>

Я виноват в том, что фильм «Человек с киноаппаратом» — в сущности, большой лабораторный опыт — вырвался за пределы лаборатории, вышел на экраны страны. Это был уход от большой темы. Это была формалистическая ошибка. Но я тогда не мог понять этого. Я не считал нашу борьбу за документ[альную] кинематографию — «течением в искусстве». Я не считал этот фильм фактом искусства, считал его фактом из области языковедения. Кинолекцией без слов. Опыт художествен[но]-научн[ого] исследования. Это мне мешало понять, что меня подхватила волна формалистического искания, что надо спасаться пока не поздно, вернуться на свой ОСНОВНОЙ⁵ путь. Путь от первого советского экранного журнала — через «Агитпоезда ВЦИКа» — через «Историю Гражд[анской] войны», через «Кино-Правду» к «6^{ой} части мира», к серии Ленинских фильмов.

Так я и сделал. Я приступил к изучению народного творчества. Я хотел быть во что бы то ни стало понятым своим народом, своей социалистической страной.

Это — изучение нар[одного] тв[орчест]ва дало свои результаты.

Оно меня приблизило к пониманию того, что нужно моему народу. Оно привело меня к «Трем песням о Ленине», к фильму, который, я утверждаю, был понят каждым человеком Сов[етской] Страны, фильмом⁶, отмеченным⁷ Правительством и всем советским народом⁸.

Фильм «Тебе — фронт», о котором говорил Кацман. Говорил, как всегда, неправду, как всегда неточно. Говорил, я бы сказал, наоборот. На самом деле — фильм был принят. Я был, естественно, доволен. Может, Кацман имел ввиду, что были поправки к фильму. Совершенно верно. Поправки были. Я был согласен со всеми поправками тов. Большакова, но далеко не со всеми поправками тов. Кацмана. Я написал тов. Большакову письмо. Моя точка зрения победила. И последняя часть фильма осталась неиспорченной.

Но дело не в этом, дело в том, что фильм этот мог быть еще понятнее, если бы я не возложил всю надежду на синхронные съемки. Не пренебрег возможностями дикторского текста. У меня была почему-то уверенность, что у меня хватит сил сделать фильм, который сам сможет о себе рассказать. Не следовало бояться текста.

Ошибка!!

Не⁹ имею возможности разобрать здесь все, что мной сделано¹⁰. Постараюсь сделать это в специальной работе. Сейчас для этого не хватит времени.

Но я должен признаться в том, что мое упорное стремление быть понятым не всегда мне удавалась. Формалистические увлечения имели место и отвлекали меня время от времени от моей основной цели. Помочь строительству страны социализма работой на своем кинем[атографическом] участке — другой мечты у меня не было. Всегда¹¹ старался, чтобы определяющая роль в моих фильмах оставалась за содержанием. Я всегда был против формализма как направления в искусстве. Однако — формальные промахи наличествовали. Очевидно, стремление блеснуть было мне свойственно. Мнению кучки специалистов¹² придавал, должно быть, слишком большое¹³ значение. Не всегда имел перед глазами того массового зрителя, для которого делал фильм. Это непростительно. Отчего же все это происходило?

Был замкнут. Мало общался с коллективом. Мало общался со своими же товарищами, со своими учениками. Тов. Садкович не хочет, чтоб их называли моими¹⁴ учениками. Но я говорю только о тех, которые сами себя считают и называют моими учениками. Они стали лауреатами, дважды и трижды лауреатами.

Гордился ими. Считал их в известной степени своими произведениями, своими творческими детьми, но им этого не показывал. Уединялся. Стал подозрителен.

Усилилось нервное состояние. Болезненно воспринимал разные... ну —¹⁵ карикатуры...

Я уже говорил в начале, что корень зла — отрыв от коллектива. Возможно виноват в этом один я. А может виноват и кто-нибудь из коллектива?! Скорее всего — виноват один я¹⁶.

И что бы я сейчас ни говорил, доказать мое выздоровление можно только делом. Только вместе со своим коллективом, вместе с моими товарищами и учениками мне удастся сделать фильм, которым я смогу доказать, что изжил в себе последние следы каких бы то ни было формалистических исканий!!

Словами этого не докажешь! И я надеюсь, что коллектив мне поможет доказать это своей работой!

Я надеюсь.

[РЕЖИССЕР И МАТЕРИАЛ]

Трижды в неделю мы видим на экране в этом просмотровом зале сюжеты, присланные операторами из разных концов нашей страны, сюжеты, присланные из стран народной демократии.

Специальная комиссия, состоящая из режиссера, редактора, ассистента режиссера, выделенного оператора (и часто при участии автора текста очередн[ого] журнала) подготавливает сюжет к просмотру. Сюжет показывается в подобранном (соответственно операторскому монт[ажному] листу) виде.

После просмотра сюжета выступает председатель комиссии (обычно режиссер):

— Сюжет, — говорит он, — снят оператором обдуманно. Общ[ие] планы цехов и завода дают представление о масштабах гиганта машиностроения. Хорошо показаны люди. Из многочисленных стахановцев завода оператор выбрал только четырех. И

выбрал удачно. И снял их хорошо. Мы видели токаря-многостаночника механического цеха, который вырос здесь на заводе, который пришел сюда деревенским парнишкой с котомкой за плечами.

Мы видим мастера скоростных плавок — сталевара мартеновского цеха, давшего 1000 тонн стали сверх плана.

Мы видим знатного зубореза-многостаночника, разработавшего свою личную пятилетку — 25 годовых норм.

Мы видим талантливого конструктора — автора электрического экскаватора чрезвычайной мощности.

И каждый из этих людей снят по-иному. Есть разнообразие в подходе оператора к съемке этих четырех стахановцев.

От некоторых планов, снятых внутри завода, нам придется, очевидно, отказаться (из-за их безлюдности). Но в целом — сюжет полноценный. И комиссия считает, что сюжет заслуживает одобрения»¹.

Бывает и наоборот:

Монтажный лист у сюжета написан тщательно и красиво. Много обещает. Там говорится и об обильном урожае. И о прекрасных густых хлебах. И т.д. Но где же это обилие в изображении? В кадрах, поступивших в распоряжение комиссии (после проверки их ОТК), богатого урожая не оказывается. Наоборот. Комбайны проходят на фоне низкого, приплюснутого к земле хлеба. Монтажный лист обещает показать крупные и средние планы лучших трактористов. Но крупные планы не соответствуют средним планам тех же людей, так как первые движутся направо, вторые им навстречу — налево. Ненужное затруднение, ненужное осложнение при монтаже. Сюжет подвергается острой критике. Желающих выступить в защиту сюжета нет.

Тогда комиссия предлагает просмотреть еще один колхозный сюжет, тоже не полноценный и не законченный. (Там не показана механизация, не показана молотба, не показана сдача государству, но есть отдельные ценные кадры — кадры Героев социалистич[еского] труда.)

Комиссия предлагает взять наиболее ценное из обоих сюжетов, дать сюжет суммированный на общую тему. Предложение принимается.

За монтажным столом оба сюжета сочетаются законным браком. И часто от двух малокровных сюжетов рождается после некоторых мук — вполне полнокровное дитя.

Бывает и так:

Оператором проделана большая работа по съемке трудного в организационном и в съемочном отношении сюжета. Скажем, сюжета об опробовании блюминга на новом заводе-гиганте.

Сняты планы завода, дающие представление об его индустриальной мощи. Плохо ли, хорошо ли, но сняты бригады строителей.

Хороши фотография и композиция кадров.

Нет только одного — самого блюминга.

Есть отдельные детали блюминга. Но нет ни общего плана, ни пуска, ни опробования блюминга. То есть нет ответа на заданную тему. Нет главного.

Или в сюжете об угольном комбайне — есть и надшахтн[ые] здания, есть и шахта, и шахтеры, а уг[ольный] комб[айн] не виден.

Или в сюжете, который называется «Аэросев»:

есть посев посредством втыкания в землю, в песок прутиков, есть посев путем сбрасывания семян с идущих верблюдов, но посева с самолета нет. Самолет летит, а посев не виден. Говорят, это технически снять сложно. Но это возможно. И возможность эту в данном случае необходимо было превратить в действительность. Так как речь идет не об обычном кадре. А о кадре центральном — единственно отвечающем прямо на заданную тему.

Много можно привести примеров такого положения, когда в хорошем основном материале не хватает всего одного или нескольких кадров, но таких кадров, которые являются решающими для качества сюжета.

Реже, но не так уж редко, в распоряжение Комиссии по просмотру сюжетов поступает из лаборат[ории] ОТК 50%, 30% и даже менее из заснятого оператором материала. Весь остальной материал забракован по техническим причинам. Казалось бы, такой материал уж нечего просматривать и обсуждать. Однако и здесь возможны непредвиденные случаи. Помню, как однажды (давно это было²) к нам прибыл сюжет об одном из уральских или сибирских заводов в связи с открытием там нового огромного цеха.

После отбраковки от сюжета уцелело всего несколько кадров. И однако сюжет получился. И сюжет этот состоял из одного-единственного кадра. Это была длинная панорама с движения — метров на 25—30, где перед нами медленно открывался новый законченный цех. Работали краны. У печей стояли люди. Диктор рассказывал об открытии нового цеха. Все было нормально. Никто и не заметил, что сюжет проплыл перед нами в одном-единственном кадре.

Нечто похожее мы имеем и в одном сюжете о героях³, которые, кажется, обнявшись или держась за руки, идут на аппарат. Идут долго-долго (сняты они с движения). Идут до тех пор, пока диктор не заканчивает рассказ о них. Пока не сказал все, что о них было сказать нужно.

Вот еще какие случаи бывают.

Недавно мне один из редакторов сказал, что надо предложить периферийным операторам присылать сюжеты, состоящие не более чем из 15 кадров — очень уж операт[оры] разбрасываются. Много кадров ни о чем.

Я возразил: дело не в количестве кадров. Можно задумать сюжет и из одного кадра. Можно задумать сюжет и из 40 кадров. Дело не в этом. Дело в том, чтобы найти основное⁴. Основное данного события, основное в данном событии — это и есть сюжет.

Еще пример. (Редкий, но не исключительный). Ночь во время Велик[ой] Отеч[ественной] войны. Вы за монтажным столом. Из лаборатории вам приносят коробки с напечатан[ным] позитивом. Всего 15 полных коробок. Из надписей на коробках и из монтажных листов следует, что перед Вами зафиксированная на пленке боевая операция по овладению важнейшим городом N.

Вы разбираетесь постепенно в материале, подбираете его последовательно, хронологически, в порядке проведения боевой операции, консультируетесь, прилагаете к материалу карту. И через несколько дней и ночей можно увидеть на экране всю операцию в 5—6 роликах — в виде чернового наброска (без текста и музыки) полнометражного фильма.

Но, оказывается, полнометражный фильм об этом событии делаться не будет. Надо по возможности сжать материал, сконцентрировать его. Дать основное. Это трудно. Вы вступаете в стадию строгого отбора мат[ери]ала. А честный отбор — есть процесс творческий, процесс сложный, с сомнениями и колебаниями, с жертвами и

маленькими открытиями. Наконец, Вам удастся сжать показ всей операции до размера очерка в 2^х частях. Это Вам кажется Вашей большой победой.

Но, увы. Мы ведь на хронике. Ситуация мгновенно меняется. Нужен немедленно не очерк (очерк подождет), а сюжет в журнал об этой боевой операции⁵.

Тут-то и начинаются главные трудности.

Материал бешено сопротивляется. Каждого кадра жалко. Отделаться отпиской нельзя. И все же надо дать основное. Основное от основного. Экстракт. Если сюжет — это основное в событии, в произведении искусства, то здесь сам сюжет должен стать произведением искусства.

При большом количестве материала, снятого на событийную тему, — при честном подходе к делу — нельзя придти к полноценному сюжету на ту же самую тему более легким путем.

(Можно изменить тему. Взять часть темы. Скажем, не взятие города N, а только встреча победителей во взятом городе N. Пойти по линии наименьшего сопротивления. Уклониться от того, чтобы отразить большое событие в короткой форме.)

Но если не уклоняться, если подойти к задаче честно, то придется пройти через стадию «почти фильма», через стадию «почти очерка» или почти «спецвыпуска» и тогда только добиться сильного сюжета.

Из этого иногда делается вывод, что:

самое сложное, самое трудное, самое головоломное — это сюжет. Что размазанный сюжет — это спецвыпуск, очерк, короткометражка — здесь оператор работает с меньшим напряжением. А фильм — это уже все удобства, и техника, и сроки большие, и сценаристы к услугам, и почетно и т.д. — словом, как в санатории. Твори и наслаждайся.

Бывает, конечно, и так.

Но бывает и не так.

Все зависит от того, какие выпуски? какие фильмы? в каких условиях места и времени?

Большой фильм о физкультурном празднике можно снять в одном месте (скажем, на стадионе «Динамо») и в один день. Можно и спектакль или большой концерт сдублировать на пленку в один день (с последующими досъемками). Но, скажем, фильм на тему «История Кузбасса» — здесь уже не только для сценариста и режиссера, здесь и для оператора большая и трудоемкая работа.

Указывают на литературу. Романисты у нас есть и не плохие. Очеркисты есть.

А где же мастера маленьких новелл, коротеньких рассказов⁶, полноценных произведений размером с наш сюжет.

Нет, как хотите, самое трудное это — сюжет, где в одну, максимум в две минуты Вы должны показать⁷ самое главное, самое основное в событии, в явлении.

Допустим. Но как преодолеть эти трудности.

Говорят, что присутствие режиссера на съемке сюжета — панацея от всех бед. Так ли это? — Прежде всего не надо путать участие режиссера в создании сюжета с присутствием на съемке. В частности, присутствие режиссера на событийной съемке не дает пока положит[ельных] результатов. Когда стреляют, нельзя хватать за руку. Сюжет должен быть решен до стрельбы, до съемки.

Даже когда приходишь в как будто изученный, в как будто набивший оскомину зал им. Чайковского, и то встречаешься с неожиданностями и ищешь решения. Ибо дело вовсе не в зале, а в том, что там исполняется. Допустим даже, что нам надо снять очередной ансамбль. Казалось бы — чего проще. Все известно, все проверено. Всѐ [те] же операторы,

режиссер и ассистент режиссера приходят на репетицию. Убеждаются в том, что в программе нет законченного номера или отрывка, подходящего по теме и метражу. Первое решение — отказаться от съемки сюжета. Но сюжет срочно нужен очередному журналу. Второе решение — «колхозный танец», невзирая на то, что он в другом исполнении был недавно показан в фильме. И, наконец, 3^е решение — самое трудное и самое рискованное из-за лимита пленки, сложности звуковых стыковок и т.д., решение сделать один сюжет из 3^х танцев: у одного танца⁹ взять отрывок, где показан весь ансамбль, у другого танца — отрывок, где показаны руководители ансамбля — лауреаты Сталинск[ой] премии, у 3^{го} танца — соревнование отдельных исполнителей. Задача сложная, как для съемки в событийных условиях. И еще более сложная — для последующего грамотного соединения этих двух разнородных отрывков в неразрывный, не дергающий слух и зрение сюжет.

Тем не менее, это было единственно правильным решением, и мы на него пошли. Режиссер разработал сюжет по кадрам, дал каждому оператору съемочно-монтажн[ый] план.

И его присутствие на событийной съемке явилось уже делом третьестепенным.

У нас недавно зачитывались данные об участии режиссера на съемке сюжетов для «Новостей дня». Там было указано, что режиссер в 40 случаях из 100 не⁹ присутствовал на съемках сюжетов. Но это не значит, что режиссер не участвовал в создании этих сюжетов. Режиссер мог участвовать в разработке, в решении предназначенных для его журнала сюжетов. Участвовать в разработке плана съемки, плана сценарного, съемочного, монтажного¹⁰.

Режиссер отвечает за журнал. Значит, он — командир журнала. А раз он командир журнала, значит, его место — это место командира в бою.

ВЫСТ[УПЛЕНИЕ] НА КОНФЕРЕНЦИИ ОПЕРАТОРОВ ПЕРИОДИКИ МАРТ 1952 г.

Режис[сер] Степанова Л.И. сделала нам сегодня большой доклад о произв[одст-
венных] сюж[етах].

Много внимания уделил произв[одственным] сюж[етам] Николай Андреевич в своих обобщенных докладах. Это позволяет мне выйти за рамки темы и сказать несколько слов по вопросу, который роднит тему нашего семинара с темами всех следующих семинаров. Несколько слов о связи с общей целью, к которой мы стремимся.

А стремимся мы, как известно, к тому, чтобы сюжеты, предназначенные для наших журналов, были бы совершенными маленькими законченными произведениями, правдиво, партийно, правильно отражающими нашу Советскую жизнь¹.

Мы стремимся к тому, чтобы не отдельные сюжеты, а все сюжеты прибывали бы в этот просмотрный зал полнокровными, здоровыми, не нуждающимися в досъемке. в скрешивании с другими сюжетами или в серьезной переделке².

КАК ДОСТИГНУТЬ ЭТОЙ ЦЕЛИ?

Иногда мы говорим³, что это возможно при условии подъема на очень большую высоту работы информационной? Что требуется расширение круга тем, круга задач, круга объектов для съемок, что оператор⁴ должен получить возможность большого отбора тем⁵. Получить возможность не повторяться и разнообразить сюжеты⁶.

Иногда мы говорим⁷, что для решения вопроса о качестве сюжетов нужно поднять на большую высоту организ[ационно]-технические возможности периферийного кинооператора. Что улучшение организационно-технических условий, особенно в звуковых съемках, в съемках с искусственным освещением и т.д. не может не повлиять положительно на качество присылаемых сюжетов⁸.

Часто мы говорим⁹, что улучшить качество всех сюжетов следует путем усиления связи между Центр[альной] студ[ией] и периферией (связи письменной. Телеграфной. Особенно телефонной. Связи путем поездок редакторов, путем ЛИЧН[ОГО] общения и т.д.).

ВСЕ ЭТО ВЕРНО! И нет сомнения, что все эти меры принесут хорошие плоды. Но нам думается, что каждая из этих мер способствует, однако еще не предопределяет отличное качество сюжетов¹⁰. И мы не можем считать ни одну из этих мер в данный момент ОСНОВНЫМ звеном в деле решения поставленной задачи¹¹.

Если бы меня спросили, что же сегодня (в данных условиях места и времени) может стать основным звеном в цепи вопросов, решающих качество сюжетов для кинопериодики, я бы сказал: СЦЕНАРИЙ.

По моим наблюдениям, сценарий (предварит[ельный] план) может определить судьбу сюжета.

Мы не удивляемся, когда говорим, что сценарий¹² — основа фильма, основа очерка. Нас не должно удивлять, что сюжет — фильм-малютка — тоже требует себе сценария.

И вот почему:

1) Мы ведь стремимся к такому сюжету, который не был бы скоплением кадров независимых или малозависимых друг от друга. Мы стремимся к такому сюжету, где все кинокадры взаимосвязаны, взаимообусловлены.

Ясно, что такие проблемы оператор, имеющий лимит пленки, не может решить во время съемки. Не может последовать примеру Маяковского: «Изведешь, единого слова ради, миллионы тонн словесной руды!» Словесную руду — пожалуйста. Только не тысячи метров пленки. Задачу решить на бумаге! А что значит — решить на бумаге? Значит, написать сцен[арный] план.

2) Мы стремимся к таким сюжетам, которые не были бы статичными. Не были бы фотографичными. Не находились бы в состоянии летаргического сна, покоя, неподвижности. Мы хотим, чтобы из связи и взаимодействия зрительных или зрит[ельно]-звуков[ых] кадров возникало бы движение в сюжете.

Разве сценарий не может раскрыть это движение, это развитие от низшего к высшему. От простого к сложному. От завязки к развязке. К такой развязке, где количество переходит в качество. Или где незнание переходит в знание.

Разве сценарий не может предвидеть в значительной мере ход событий, дать оператору перспективу¹³, помочь ему раскрыть новое: в произв[одственном] процессе, в научном достижении, производ[ении] искусства, в чертах¹⁴ идущего к коммунизму человека.

3) Мы стремимся к тому, чтобы наши сюжеты показывали рождение нового не путем декламации диктора об уже совершившемся ранее¹⁵ факте. Мы хотим увидеть рождение нового¹⁶ в процессе борьбы с препятствиями, в процессе успешного преодоления трудностей. Эту задачу должен решить наш маленький сценарий.

Совсем недавно мы впервые увидели, наконец, яркий и сильный сюжет о нефти. Правда, он не был предназначен для «Нов[остей] дня». Он был снят для очерка, где занял центр[альное] место, так как показал людей в борьбе с препятствиями. Показал, как в сильную бурю нефтяники отправляются в открытое море к расположен[ной] там нефт[яной] вышке. Идет борьба со стихией. Идет борьба за новый источник нефти. Эпизод был, в основном, решен в сценарии.

Николай Андреевич показывал нам на днях опасную работу верхолазов в синхрон[ном] сюжете о высотном здании на Котельнич[еской] набережной. И этот сюжет режиссер С. и оператор Фроленко делали по разработанному сценарию¹⁷.

Тов. Сталин учит нас показывать советских людей в процессе преодоления трудностей. «Видали ли Вы рыбаков перед бурей на большой реке, вроде Енисея? — говорит тов. Сталин в одном из своих выступлений¹⁸. — Я их видел не раз. Бывает, что одна группа рыбаков перед лицом наступившей бури мобилизует все свои силы, воодушевляет своих людей и смело ведет лодку навстречу буре: «Держись ребята, крепче за руль, режь волны, наша возьмет!»

Но бывает и другой сорт рыбаков, которые, чуя бурю, падают духом, начинают хныкать и деморализуют свои же собственные ряды: «Вот беда, буря наступает, ложись, ребята, на дно лодки, закрой глаза, авось как-нибудь вынесет на берег».

«Трудности для того и существуют, чтобы бороться с ними и преодолеть их» (Сталин).

Готовность к преодолению трудностей — одна из важнейших черт характера **СО-ВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА**.

Мы должны использовать каждую предоставившуюся возможность показать людей, преодолевших препятствия. Но решать эту задачу (*не в статике, а в развитии*) в пределах одного 50-метрового сюжета возможно только сценарным путем.

ИТАК,

если мы стремимся к созданию таких сюжетов, которые отражали бы правдиво, партийно, правильно нашу действительность,

которые состояли бы из кадров взаимосвязанных и взаимообусловлен[ных],

если мы хотим,

чтобы связь и взаимодействие кадров в наших сюжетах рождались бы не в творческих муках за монтажным столом, а значительно ранее, еще в период съемки,

если мы хотим,

чтобы эта связь и взаимодействие кадров в наших сюжетах приводила бы к неодолимому движению вперед, от старого к новому качеству

и приводила бы к нему на основе преодоления трудностей, препятствий, противоречий,

на основе борьбы нового со старым,

если мы хотим

решить по-настоящему эту труднейшую задачу, то мы должны призвать на помощь малютку-сценарий. Пусть микросценарий.

Но ведь микромир так же неисчерпаем, как и макромир.

И тихие маленькие часики сложнее, чем пузатый и шумный будильник. И чем меньше рассказчик, тем он должен быть совершеннее. И Чеховых не так уж много. А профессион[альных] авторов крохотных сценариев того меньше. И дело это очень трудное.

Но потребность в сценариях назрела.

И вот операторы (каждый по-своему) пытаются в своих записных книжках набросать сценарий или съемочный план сюжета.

Могут сказать, что не каждый оператор — сценарист. Многие нуждаются в помощи. Но им помогут молодые сценаристы.

Двинулось молодое поколение юношей и девушек, цветущих, сильных, горячих, талантливых. Среди них немало и сценаристов. Почему бы им и не помочь нашим операторам. Почему бы им, бодрым, кипучим, и не зажечь, в частности, пожар вдохновения в наших старых операторах (как это успешно¹⁹ было проделано с т. Страдиным).

Почему бы им (плечо к плечу с операторами) и не проникнуть в тайну сценарного создания крохотного фильма (сюжета)²⁰.

Почему бы им и не стать авторами маленьких киноновелл²¹.

Почему бы им и не взяться за основное звено, если оно действительно основное²². Может быть именно молодежи принадлежит право сделать 1^{ые} шаги в этом направлении²³.

Возможно, мысль моя неясно выражена. Меня товарищи поправят, уточнят, дополнят.

Весь вопрос в том,

есть ли в моем выступлении полезное зерно? Есть ли в нем какое-то минимальное приближение к истине?

Кто ответит на этот вопрос? Практика. Вот если малютка-сценарий действительно явится ключом, который приоткроет нам дверь в новое качество сюжетов, тогда я буду вправе сказать себе: практика показала, что мое предложение не было ни ошибочным, ни бесполезным.

Ибо практика — это критерий истины.

Parte IV

**Cotejo entre as edições *Statí. Dnevnikí. Zámisli*
e *Iz Nasliêdia*, volumes 1 e 2.**

Nesta quarta e última parte deste trabalho, estão reunidas informações a respeito dos artigos, pronunciamentos, roteiros e projetos dramaturgicos de Viértov incluídos em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* – organizado por Serguei Drobachenko e publicado em 1966 - em comparação com a publicação dos mesmos materiais nas novas edições *Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópiti* – organizado por Aleksandr Deriábin e publicado em 2004 – e *Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*, organizado por Dária Krujkôva e publicado em 2008.

Cada artigo é apresentado com as seguintes informações: indicação de primeira publicação; fonte utilizada em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* e quaisquer dados complementares fornecidos pela edição; fonte utilizada em *Iz Nasliêdia (Tom 1* para os roteiros e projetos dramaturgicos; *Tom 2* para os artigos e pronunciamentos); divergências encontradas entre as edições.

Os textos em *Iz Nasliêdia*, via de regra, aparecem em versões mais completas do que na coletânea de 1966. Nas listas de divergências, a paginação indicada se refere ao texto no respectivo tomo da edição *Iz Nasliêdia*, ou seja, se é dito que foi cortado “o segundo parágrafo da p.120”, entende-se que o segundo parágrafo da página 120 em *Iz Nasliêdia* não aparece na versão do texto incluída em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Os blocos de texto suprimidos aparecem traduzidos a partir da nova edição. As notas de rodapé, a não ser quando indicado, são de minha autoria.

As informações sobre a fonte de cada texto nas edições foram tiradas dos próprios volumes e traduzidas por mim, sempre com a página referente a esses dados indicada ao final do bloco traduzido.

No caso de *Statí. Dnevnikí. Zámisli* (abreviado adiante como *SDZ*), o responsável por essas notas foi Serguei Drobachenko; em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, Aleksandr Deriábin, com participação de Viktor Listóv; em e *Iz Nasliêdia. Tom 2*, Dária Krujkôva e Svetlana Ichêvskaia.

A segunda seção de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, correspondente aos diários de Viértov, foi cotejada com a edição alemã *Tagebücher/Arbeitshefte*, organizada por Thomas Tode e Alexandra Gramatke, e está apresentada como o Apêndice deste trabalho.

Uma nota adicional: os volumes *Dziga Vertov. Articles, journaux, projets* e *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* são traduções integrais de *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Dessa forma, os cortes identificados aqui também ocorrem nessas edições, de modo que também é possível “completar” os textos ali incluídos com os blocos traduzidos a partir de *Iz Nasliêdia* nas páginas a seguir.

SEÇÃO “ARTIGOS E PRONUNCIAMENTOS.”

Cortes indicados em relação a *Iz Nasliêdia. Tom 2: Statí i Vistupliênia*

1. Nós. Variação do manifesto. /Mí. Variant maniifiésta.

Primeira publicação:

Revista *Kino-Fot* nº1, 1922, 25-31 de agosto.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.45-49)⁴:

Publica-se a partir da revista “Kinofot”, 1922, Nº1. (*Statí...*, p.309)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.15-18):

Publicado na revista *Kino-fot*, 1922, Nº1, 25-31 de agosto, depois em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*]. No arquivo de Viértov no RGALI não foi possível encontrar nenhum original do texto. Reproduzido a partir da publicação. O próprio diretor em alguns artigos escritos depois indica a data deste manifesto como sendo 1919: por exemplo, com a intenção de incluir uma citação de *Variação do manifesto* no texto *Kinóki. Perevorôt* [Kinocs. Revolução.], Viértov indica abaixo do fragmento copiado precisamente o ano de 1919 (ver: Ed. khr. 155, l.2). (*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.485)

Divergências entre as edições:

p.17: não foi incluído em *Statí...* o gráfico de Viértov mostrando a relação entre frases e intervalos ao longo de uma mesma obra.

2. O quinto número de “Kino-Pravda” /Piáti nômer “Kino-Právdí”

Primeira publicação:

Revista *Teatrálnaia Moskvá*, 1922, Nº50 (25-29 de julho).

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.49-50):

Publica-se a partir da revista “Teatrálnaia Moskvá”, 1922, Nº50. (*Statí...*, p.309)

⁴ As páginas iniciais do volume contêm um prefácio do organizador Serguei Drobachenko, intitulado “Teoretícheskie vzgliádi Viértova” (‘Concepções teóricas de Viértov’), p.3-43.

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.18):*

Publicado na revista *Teatrálnaia Moskvá*, 1922, Nº5 (25-29 de julho), depois em SDZ [*Statí. Dnevníkí. Zámisli*] (com uma correção de pontuação que distorce o sentido do texto). O original do autor não foi encontrado.
(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.485*)

Divergências entre as edições:

Segundo Iz Nasliêdia. Tom 2 (p.485), o artigo teria sido publicado em SDZ com “correções de pontuação que distorcem o sentido do texto”. No entanto, não identificamos estas mudanças que alterariam o sentido do artigo.

3. Kinocs. Revolução. /Kinoki. Perevorôt.

Primeira publicação:

Revista *Lef*, Nº3, 1923.

Fonte em *Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p. 50-58):*

Publica-se a partir da revista “Lef”, 1923, Nº3. (*Statí...*, p.309)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.35-43):*

Publicado na revista *Lef*, 1923, Nº3 (junho), depois em SDZ [*Statí. Dnevníkí. Zámisli*]. Um manuscrito rascunhado encontra-se em ed. khr.144, ll. 1-18. Na publicação da revista, toda as correções de Viértov foram levadas em consideração. Estão ausentes modificações complementares na redação e alguns encurtamentos, o que permite tomar a versão publicada como a principal.

O próprio manifesto consiste em citações de textos escritos anteriormente, como demonstram os correspondentes subtítulos internos, o fragmento “Em cumprimento da resolução do Conselho dos Três...” [‘V ispolnénie postanovliéníya Soviéta Trôikh...’] (o manifesto em si) está datado de 28 de dezembro de 1922 no manuscrito.
(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.488-489*)

Divergências entre as edições:

*Apesar de reproduzir o texto a partir da publicação original na revista Lef, a edição Statí... não segue a diagramação original do texto, excluindo todo o conteúdo incluído nos diversos boxes que acompanham o corpo principal do artigo.
A edição Iz Nasliêdia, por sua vez, reproduz a diagramação original.*

4. Sobre a organização de uma cine-estação experimental /Ob organizátsii ópitnoi kinostántsii

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevníkí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p.58-60):*

Projeto de um relatório à direção do Goskinó. Datado de 5 de março de 1923. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.310)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.33-34)*:

[Publicado sob o título: “Projeto de reorganização de ‘Kino-Pravda’” / Proékt reorganizátsii “Kino-Právdi”]

Publica-se a partir do texto da publicação na revista *Kinó*, 1923, Nº3. Em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] foi reproduzida uma parte deste texto sob o título de “Sobre a organização de uma cine-estação experimental”. Com exceção de uma citação copiada com o título “Do projeto de D. Viértov sobre a organização da 1ª cine-estação experimental (Ed. khr. 155, l.2), o original de Viértov não foi encontrado no arquivo.

Na revista, antecede à publicação uma nota da redação:

Nós já apontamos os pontos fracos de “Kino-Pravda” – e, particularmente, as deficiências ligadas à organização deficiente da atividade. Abaixo nós trazemos uma citação de um relatório do dirigente de “Kino-Pravda”, o camarada Dziga Viértov, ao diretor do Goskinó sobre a reorganização de toda a atividade de filmagem de atualidades do Goskinó. Este documento é de notável interesse, uma vez que todas as propostas do camarada Viértov se baseiam na experiência de seu consideravelmente longo trabalho. Eis o que propõe o camarada Viértov. (Iz Nasliêdia, Tom 2, p.488)

Divergências entre as edições:

Como está indicado na edição Iz Nasliêdia, o original do relatório de Viértov – usado, aparentemente, em SDZ - não foi encontrado. Ou seja, a rigor, não se trata do mesmo texto. Como Viértov frequentemente reutiliza blocos de texto em diferentes artigos e publicações, é possível que ele tenha acrescentado algumas partes em seu relatório para sua publicação na revista Kinó e excluído outras. Neste caso, as divergências provavelmente se devem a isso, e de fato há apenas uma correspondência apenas parcial entre os textos, com grandes blocos diferentes entre si.

p.33: *Há uma série de divergências entre as versões neste início de texto. O primeiro parágrafo é igual apenas até “[...] da disciplina interna dos trabalhadores: 1ª Cine-Estação Experimental”. Depois, no novo volume, lê-se: “[1ª Cine-Estação Experimental] com base em um plano organizacional preciso. Ligação com o Instituto Central do Trabalho e com o Instituto Estatal de Cinematografia”.*

Os três parágrafos seguintes do texto em SDZ (de ‘O objetivo da organização...’ até ‘[...] Nisto está a garantia do êxito definitivo.’) estão ausentes na versão de Iz Nasliêdia. Neste novo volume, o segundo parágrafo é: “Objetivos da 1ª Cine-Estação Experimental”, seguido por uma lista de tarefas igual a que está no início da p.59 de SDZ (‘1. ‘Kino-Pravda’ 2. Atualidades-relâmpago’ etc.)

p.34: *No primeiro parágrafo (iniciado no final da p.33), foi cortada a explicação de Viértov sobre o que seria uma “atualidade cômica”, aqui em negrito: “Atualidade cômica – **“pequenas deficiências do mecanismo” da NEP**”. Como veremos, também em alguns outros textos foram excluídas menções críticas à NEP.*

p.34: *O terceiro parágrafo é, na realidade, apenas uma frase em que Viértov se refere a “todas as filmagens ‘artísticas’ [‘khudôjestvennaia siômka’]”, colocando “artístico” entre aspas, o que indica uma ironia no uso da expressão, que em russo é sinônimo de “filmagem de ficção”. Essas aspas foram excluídas desta frase: “Todas as filmagens “artísticas”, naturalmente, serão transferidas para o estúdio.”*

p.34: *O bloco de texto que aparece intitulado “TIPO DE ORGANIZAÇÃO” [‘TIP ORGANIZÁTSII’] em Iz Nasliêdia aparece em SDZ em uma subdivisão intitulada “EQUIPE E TAREFAS ORGANIZACIONAIS” [‘CHTÁT I ORGANIZATSIIÖNNIE ZADÁTCHI’]. O primeiro parágrafo desse bloco de texto em Iz Nasliêdia está ausente em SDZ:*

A 1ª Cine-Estação Experimental, nos limites estabelecidos pelo esquema organizacional geral do Goskinó, se encontra momentaneamente organizada da seguinte maneira.” [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.34]

*No parágrafo seguinte, está ausente só o início da frase, aqui em negrito: “**No centro:** o chefe da cine-estação experimental...”. No próximo, excluído também apenas o início: “**Nos locais:** uma rede de cinegrafistas das províncias, trabalhando [...]”.*

p.34: *O restante da página, logo depois de “[...] análogo ao trabalho dos correspondentes das províncias” não aparece no texto em SDZ, onde há, por sua vez, uma lista das pessoas já envolvidas no trabalho, a partir de “Eu identifico as pessoas selecionadas e agrupadas em torno de mim, e igualmente sedentas por trabalho”. Depois disso, há em SDZ mais seis parágrafos curtos que não aparecem em Iz Nasliêdia. Nesta edição, ao invés disso, há o seguinte bloco de texto:*

MÉTODOS ORGANIZACIONAIS para a realização prática do presente plano.

1. *Esquema de organização* de acordo com a realidade, ou seja, com nossa pobreza e com condições técnicas particularmente deploráveis.

2. *Instrução:* escrita e oral para os participantes da organização, auxiliando-os a se orientar no trabalho. Instruções (regras permanentes) e temporárias (para cada dado caso).

INVENTÁRIO CORRETO DO TRABALHO PRODUZIDO – cartão de registro do tempo de trabalho. Boletim de dados que permitam cada um a determinar de imediato os pontos fortes e fracos do trabalho.

CONDIÇÕES TÉCNICAS da existência da 1ª Cine-Estação Experimental – local, instrumentos, materiais, meios de transporte.

LOCAL – no sentido estrito, a localidade da organização (no Centro, no estúdio), por enquanto são necessárias duas salas, uma para experimentos, outra para o trabalho organizacional e recepção de visitantes.

INSTRUMENTOS – câmeras de filmar, câmeras especiais para experimentos, *kinoks*⁵, mesas de montagem, lamparinas, projetor militar.

MATERIAIS – quantidade fixa de metros de película negativa e positiva, partindo do cálculo para um ano de trabalho; a mesma quantidade de produtos químicos.

MEIOS DE TRANSPORTE – automóvel de carga especialmente adaptado com uma torre, com duas lamparinas, projetor militar e espaço adaptado para a recarga de película; o mesmo veículo pode realizar exibições à noite em praças e, caso seja necessário, no dia em que foi filmada a atualidade.

Motocicleta com carro lateral para deslocamentos rápidos do cinegrafista ou fotógrafo para trabalhos organizacionais e informacionais externos.” [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.34]

5. Cine-reclame /Kinorekláma

Primeira publicação: *Almanákh Proletkúltá*, M., 1925.

⁵ No original, *kinoks*, com “s” ao final, e não *kinóki*, plural de *kinok*. Provavelmente se refere a algum aparelho cinematográfico usado à época, mas não encontrei referência alguma.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.60-67):

Sumário para um artigo. Datado de 18 de março de 1923. Publica-se pela primeira vez. (SDZ, p.310)

[OBS: A indicação de ineditismo é incorreta.]

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2.* (p.26-32):

Publicado no *Almanákh Proletkúlta* (M., 1925), depois em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] (sem a indicação da publicação original).

Ed. khr. 156, ll.14-22: versão datilografada autenticada, datada de 18 de março de 1923. No texto há uma nota: “para o camarada Liberman”. À esquerda e acima do título há uma resolução de L.A. Liberman: “Para o camarada Viértov/ peço que venha falar comigo”.

Publica-se com indicações de divergências em relação ao manuscrito nas ll.1-13, onde também é diferente a sequência dos capítulos: *Tipos de reclame, O que se pode anunciar, Como exhibir um cine-reclame, Como agir, O mais importante.*

(*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.488)

Divergências entre as edições:

p.26: Cortada a indicação “PARA CONSIDERAÇÃO” logo após o título;

p.26: No exemplo do item 1. (‘1. O mais simples reclame, 10-30 metros’), foi cortado o nome da fábrica, aqui em negrito: “O extintor de espuma “Bogatír” **da fábrica “Extintor”** liquida o incêndio instantaneamente”.

p.27: No primeiro parágrafo do item 5. (‘5. Reclame-impromptu’, 50-150 metros’), foi cortada a seguinte frase, aqui reproduzida em negrito:

O único filme-impromptu a surgir até agora na RSFSR foi *Automóvel* [Avtomobíl], encomendado pela GUM na véspera do bazar, para ser exibido no *Viérkhnie torgôvie riadí*.⁶ [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.27]

p.28: O título do item 6, “6. Reclame simplesmente cômico” aparece só como “Reclame cômico” em SDZ.

p.28: No título do item 7, “7. Reclame-policia em 5-6 partes”, a indicação “5-6 partes” não aparece; no segundo parágrafo deste mesmo item, foi cortada parte da caracterização dos falsificadores de dinheiro que os descrevia como ligados a comandos japoneses no Extremo Oriente. Aqui, em negrito: “A gangue dos falsificadores de dinheiro, ligada a organizações do Exército Branco e a comandos japoneses no Extremo Oriente, compra com dinheiro falso [...]”

p.28: No título do item 8, “8. Reclame-policia satírico em 5-6 partes, 1500-2000 metros”, também cortada a indicação de “em 5-6 partes”.

p.29: cortados o quinto, sexto, sétimo e oitavo parágrafos, que se iniciam depois de “[...] mas eu, a bem da verdade, fiquei envergonhado e irritado com tal desperdício inútil de película nesses dias de fome pelicular”. Em *Iz Nasliêdia*, segue:

⁶ GUM: *Gosudárstvenni Universálni Magazín* – Loja Estatal de Departamentos; *Viérkhnie torgôvie riadí*: Nome pelo qual era conhecido até 1921 um grande centro comercial localizado na Praça Vermelha, em Moscou.

9. O drama psicológico (para além do fato de ser hoje completamente inadequado ao cinema) é o que menos combina com cine-reclames, por conta de sua lentidão e falta de graça.

10. O longa-metragem *O russo Ivan na América* [*Rússki Iván v Amiérike*], ou *No Reino dos Dólares* [*V Tsárstvie Dóllarov*] – a viagem de um russo pelas maravilhas americanas – foi feito especialmente como uma propaganda do “empréstimo da liberdade”⁷. Elogios destemperados a tudo que é americano. Cada intertítulo é uma adulação. Um afeminado e estupefato Ivan de boca aberta, com um fascínio infantil. O Tio Sam americano e o russo Ivan se beijam e olham apaixonados um para o outro por conta da declaração de guerra da América contra a Alemanha. Uma inspiração sagrada em seus rostos. E, por isso, inscreva-se para um empréstimo da liberdade [grifo do autor].

Esse tipo de filme reclame-propagandístico, que tem por objetivo fazer o público não-consciente de bobo, não pode esperar ter um sucesso sério e longo.

(Hoje o filme foi alterado e encurtado e se tornou apenas um filme de vistas). [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.29*]

p.29: cortado o segundo parágrafo do item 2., “2. Em praças públicas”:

O cinematógrafo móvel urbano consiste em um jogo cinematográfico leve e compacto (cabeçote, lâmpada, banco de madeira com um reostato de alumínio parafusado a ele), uma pequena estação elétrica em uma carroça, uma cabine de fórmica desmontável e uma tela dobrável de fácil instalação. A exibição de filmes começa quinze minutos após a chegada do cinema móvel ao local da seção. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.29*]

p.29 : Ainda no item 2, “2. Em praças públicas”, cortada a última frase: “Cine-instalações permanentes.”

p.30: cortado o segundo parágrafo do item “EM ESTRADAS DE FERRO”:

Um tipo simplificado de cinema para estradas de ferro: um vagão de carga, que pode ser ligado a diferentes trens, com um cinema móvel, de acordo com a rota determinada para ele, ou, finalmente, um *coupé* ou um espaço dentro de um vagão do trem com um jogo cinematográfico instalado (no *coupé*, no espaço). [*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.30*]

p.31-32: *Foram excluídos os últimos dois parágrafos da página 31, iniciando-se logo após “[...] como se alguém pela primeira vez notasse um ponto cintilante no meio de um grupo de pontos brilhantes e o erguesse para o alto, sobre sua cabeça”. Logo na sequência, foram excluídos os primeiros três parágrafos da p.32. A íntegra do trecho eliminado segue abaixo:*

Em posse de tal programa, o cliente entrega alguns exemplares nos escritórios de exibidores, para que sejam exibidos por toda a URSS; dessa forma (e mesmo por meio de um sucesso mediano do filme), não apenas se atinge o objetivo direto do reclame como há o retorno do dinheiro gasto no filme, com uma conhecida margem de lucro. É preciso notar que, diante de nossa pobreza de filmes, um programa como esse, mesmo com o filme já muito gasto, pode percorrer as províncias quase até sua destruição.

Pode-se indicar um reclame cômico, uma charge ou um filme de truques: isso também pode ser explorado por meio dos escritórios de exibidores, cinemas móveis e similares, e, após certo tempo, atingido o sucesso do reclame, conseguir recuperar o dinheiro com êxito.

Os mais simples reclames, reclames-atualidades, reclames descarados, reclames-slogans de 10 a 30 metros não custam nada caro ao cliente, mas ele não os pode explorar comercialmente; ao contrário, ele paga para que sejam exibidos nas salas de cinema, em praças etc.

⁷ Programa de empréstimos criado pelo Governo Provisório da Rússia que comandou o país entre as revoluções de fevereiro e outubro de 1917

Esse tipo de reclame é acessível a qualquer empresário e cômodo por ser curto, ele não prende a atenção por muito tempo e qualquer pessoa passando na rua o vê. Ele aparece sob os pés dos pedestres, nos telhados e no meio das ruas, ele está durante o dia em vitrines especiais quando se está indo para o trabalho, e, à noite, percorre os vidros e paredes quando se está voltando do teatro. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.31-32*]

p.32: *Em SDZ, o texto só é retomado a partir de “O mais importante: Por cinco anos não houve produção de filmes cinematográficos na RSFSR [...]”.*

6. Sobre o significado do cinema de atualidades /O znatchênii khrôniki

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.67-68):

Estenograma encurtado da participação de Dziga Viértov em um debate no “Proletkinó” em 20 de abril de 1923. Publica-se pela primeira vez. (*SDZ, p.310*)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.48-49):

[Publicado sob o título: Pronunciamento do *kinoc* Dziga Viértov em um debate no “Proletkinó” em 20/4/1924 / Vistuplênie na dispúte v “Proletkinó” 20[IV/1924] g. kinóka “Dzigi Viértova”]

Publicado pela primeira vez em *SDZ* [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] com encurtamentos e correção editorial sob o título *Sobre o significado do cinema de atualidades*.

Ed. khr.189, l.3, versão datilografada com correções, publica-se com indicação de divergências em relação ao manuscrito nas ll.1-2. Na l.1 há algo como um subtítulo: [*resposta*] de Dziga Viértov à exposição Bassalígui, “O cinema é uma arte?” [*otviét*] Dzigi Viértova na doklád Bassalígui Iskússtvo li Kinó.] O pronunciamento em si aconteceu no debate “O cinema é uma arte?” que aconteceu no dia 20 de abril de 1924 no estúdio “Proletkinó”. A datação de Viértov deste texto é imprecisa: o manuscrito está datado como de 20 de abril de 1923 (obviamente um engano); a versão datilografada, por sua vez, inicialmente estava datada de 20 de abril de 1923, e depois a data foi corrigida, mas de novo incorretamente: para 20 de maio de 1923.

(*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.491-492*)

Divergências entre as edições:

p.48: *Cortado o final da terceira frase-parágrafo, aqui destacado em negrito:*

Isso nós estamos cumprindo com sucesso, destemidamente fazendo as atualidades que lançamos concorrerem com os melhores filmes de ficção, **não apenas nossos, mas também estrangeiros.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.48*]

p.48: *No quarto parágrafo, foi cortada uma menção que Viértov faz a um suposto boicote a seus filmes por exibidores estatais. Aqui, destacando em negrito os trechos suprimidos:*

Essas atualidades, das quais os melhores exemplos são os números de *Kino-Pravda*, são boicotadas **pelos exibidores estatais e por outros**, pelas salas de **cinema e, talvez, pelo próprio** público burguês e meio-burguês. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.48*]

Em SDZ, a frase aparece como “[...] os números de *Kino-Pravda*, são boicotadas pelas salas de cinema e pelo público burguês e meio-burguês”.

p.49: *Foram cortados os últimos quatro parágrafos do texto, logo após “[...] Ele jaz além das cabeças dos atores e do telhado do estúdio, na vida, na realidade genuína, repleta de dramas e histórias de detetives” [grifos do autor]. No trecho suprimido, Viértov desafia os presentes no auditório a encontrar melhores defensores do leninismo no cinema do que os últimos números de Kino-Pravda, que se colocariam contra “o público da NEP e os dramas da NEP”. Em Iz Nasliêdia:*

Nós, os *kinocs*, estamos no caminho certo. Depois de três anos de luta, sem um único copeque, cobertos de risos e xingamentos, nós não recuamos nem um passo.

Eu pergunto aos senhores, camaradas sem partido, e aos senhores, cinematografistas-comunistas: quem dos senhores em seu trabalho cinematográfico fez mais do que eu e meus camaradas pelo desenvolvimento da revolução proletária? Me indiquem cine-objetos mais bem organizados e mais imbuídos de ideais do LENINISMO do que os números 14, 17, 18 e 19 de *Kino-Pravda*.

Vocês não conseguirão indicar. Não há melhores cine-monumentos a LÊNIN.

Ao invés de discutir aqui se o cinema é ou não é uma arte, deveríamos formar uma frente única CONTRA O PÚBLICO DA NEP E CONTRA OS DRAMAS DA NEP. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.49*].

7. Kino-Pravda / Kino-Pravda

Primeira publicação:

Revista *Kino-Fot*, 1923, Nº6 (8 de janeiro).

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.68) :

Publica-se a partir da revista “Kinofot”, 1923, Nº6. (SDZ, p.310)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.24-25):

[Publicado sob o título: Sobre Kino-Pravda / O Kino-Právde]

Publicado na revista *Kino-fot*, 1923, Nº6 (8 de janeiro) sob o título de “Kino-Pravda”, e com esse mesmo título republicado em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*].

Ed. khr. 154, l.22, publica-se com divergências em relação à publicação original. (*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.487*)

Divergências entre as edições:

Há uma divergência de fonte: em SDZ, publica-se o artigo a partir da revista e, em Iz Nasliêdia, a partir do original de Viértov. Há três divergências entre a publicação na revista e o original de Viértov indicados por Iz Nasliêdia por meio de notas de rodapé, incluídas na p.487. Reproduzo aqui os trechos em questão com as notas entre colchetes:

[...] Isso não existe.

É preciso [na publicação, adiante: obrigatoriamente] ir em direção a isso.

[...] *Kino-Pravda* [na publicação, adiante: apenas] existe,
Mas ela precisa VIVER.

[Na publicação, ao invés dos últimos dois parágrafos, o final é o seguinte: ***Independentemente*** da mudanças no Departamento de Fotografia e Cinema, é essencial que o único governo revolucionário do mundo possua e cuide de um revolucionário ‘Cine-Periódico’]. [Iz Nasliêdia, Tom 2, notas de rodapé na p.487].

Além dessas três divergências entre a publicação na revista e o original de Viértov, indicados em Iz Nasliêdi, há apenas uma sutil alteração que provavelmente foi realizada quando da inclusão do texto em SDZ:

p.24: *alteração na primeira frase do segundo bloco de texto. Foi cortado o trecho em negrito a seguir, em que Viértov sugere que o Departamento de Fotografia e Cinema não permitiria que Kino-Pravda alçasse voos maiores:*

*Kino-Pravda é um automóvel preso por uma coleira, um aeroplano preso sob o teto do palacete do Departamento de Fotografia e Cinema, e não se atreve e não pode ser um cine-periódico*⁸. [Iz Nasliêdia, Tom 2, p.24]

8. Sobre o filme “Cine-Olho” /O filme “Kino-Glaz”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.68-69) :

Projeto de um relatório à direção do Goskinó. Datado de 1923. Publica-se pela primeira vez. Este documento é, em essência, um requerimento para a realização do filme “Cine-Olho” [Kino-Glaz], cuja filmagem foi realizada por Viértov em 1924. À nota estão anexadas listas de personagens (entre eles, o diretor destaca um cinegrafista, um carteiro, um burguês, um agente do departamento de investigação criminal, um aluno, uma vendedora de peixes, uma leiteira, um destacamento de pioneiros, uma brigada de bombeiros, uma equipe de primeiro-socorros, um ciclista, um taxista, um especulador, um mágico chinês, um antiquário, uma dama com um cachorrinho) e lugares de ação (campo de pioneiros, trem, navio a vapor, abrigo para inválidos, albergue, cemitério, padaria, campo, aldeia, quarto de um operário, maternidade, aeródromo, quadra esportiva, casa de banhos, prisão etc.) A primeira é intitulada “Ao invés de atores”; a segunda, “Ao invés do estúdio”. (SDZ, p.310)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2.:

O texto não foi incluído em nenhum dos dois tomos de *Iz Nasliêdia*, uma vez que o original de Viértov não foi encontrado. Tratando-se claramente de um projeto de filme, não fica claro por que Drobachenko decidiu incluir este material na seção “Artigos e pronunciamentos” ao invés de “Projetos criativos, requerimentos”.

⁸ Viértov aqui utiliza a expressão “kinogaziéta” e não ‘khrônika’, termo genérico utilizado para “atualidades”, nem “kinojurnal”, que passaria a significar “cinejornal” (apesar de ser traduzido, literalmente, como ‘cine-revista’), mas que ainda não era usado com muita frequência. O cineasta parece sugerir que *Kino-Pravda* não teria condições de ser lançada todos os dias, como um jornal diário.

Divergências entre as edições: Não há.

9. Sobre a importância do cinema não-atuado / O znatchênii neigrovói kinematográfi

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli* (p.69-72): Estenograma encurtado de um pronunciamento de Viértov em um debate na ARK em 26 de setembro de 1923. Publica-se pela primeira vez. (*SDZ*, p.310)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2.* (p. 44-47):

[Publica-se sob o título: Participação em um debate [na sala de cinema “Málaia Dmítrovka / Vistuplénie na dispute [v kinoteátre “Málaia Dmítrovka”]]

Publicado pela primeira vez em *SDZ* [*Statí. Dnevnií. Zámisli*] com encurtamentos e alterações editoriais e imprecisamente identificado como um pronunciamento em um debate da ARK (apesar de essa organização ainda não existir então). O presente debate – *Irá existir uma cinematografia russa? [Búdet li suschestvovát rússkaia kinematográfia]* – aconteceu na sala de cinema Málaia Dmítrovka em 26 de setembro de 1923.

Ed. kh. 190, ll. 1-3, versão datilografada autenticada (assinatura: *DzVert*) com rubricas do autor. No arquivo encontra-se também uma segunda versão datilografada (ll.4-6); as divergências entre as versões são apontadas nas notas.

Além disso, no RGALI, no fundo de O. M. Brik encontra-se um manuscrito datado deste pronunciamento (f.2852, op.1, ed. kh.413, ll.1-10). Este manuscrito é mais completo e coeso do que as versões datilografadas em alguns lugares e, em outros, mais breve (o texto está incluído em sua integridade no Apêndice) (*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.491)

Divergências entre as edições:

Nota: *Este é um dos textos traduzidos na íntegra a partir da edição *Iz Nasliêdia*, por conter um número muito elevado de alterações significativas. Ele pode ser lido na Parte III deste trabalho (Volume 2, p.311-314.)*

p.45: *No primeiro parágrafo da página, foi cortado o final da frase a seguir, destacado em negrito:*

Apesar das incontáveis salas de cinema que foram abertas, que a cinematografia em sua forma verdadeira não existe, que suas tarefas básicas não foram compreendidas **e que não existe, não foi feito e nem exibido nas telas um único Cine-objeto.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.45]

O parágrafo seguinte a esse foi cortado em SDZ:

Nós ousamos afirmar isso depois de um prolongado e sério estudo dos filmes que chegam até nós vindos do Ocidente e da América. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.45]

p.45: *No quinto parágrafo, suprimido o trecho destacado aqui em negrito:*

QUAL É O PROBLEMA

O problema é que a cinematografia esteve e está no caminho errado, **o que foi feito e o que se faz pela centésima vez nos dias de hoje, eu repito, é 100% errôneo e diretamente oposto àquilo que deveria ter sido feito.** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

p.45: *No parágrafo seguinte, o início foi ligeiramente modificado: em Iz Nasliêdia, lê-se: “O problema é que a cinematografia do passado [...]”; em SDZ, o início é diretamente “A cinematografia do passado [...]”.*

p.45: *Excluído o seguinte trecho, aqui em negrito:*

Na melhor das hipóteses, sob a pele (como nos filmes de ação estrangeiros) crescem cine-gordura e cine-carne, mas nós nunca vemos cine-esqueletos porque – **que ninguém considere isso uma ofensa pessoal** – cada um de nossos filmes é somente carne convencional sem ossos empalada em uma estaca de madeira, em uma pena de ganso do literato. Em resumo: [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

p.45: *Pouco depois, excluída a seguinte frase, aqui em negrito:*

Eu gostaria que os senhores me compreendessem corretamente. Nós **não protestamos contra a sabotagem da cinematografia por meio da literatura, do teatro, nós** saudaríamos de coração aberto a utilização do cinema no auxílio a todas as áreas do conhecimento humano, porém definimos essas potencialidades do cinema como funções secundárias, ilustrativas. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

p.45: *Pouco depois, há uma sutil modificação em uma frase. Em Iz Nasliêdia, lê-se:*

Isto é que é horrível, é nisto que consiste a falha incorrigível: os senhores até hoje consideraram ser sua tarefa (e continuam fazendo isso) limpar com graxa cinematográfica [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

Em SDZ, com a modificação destacada aqui:

Isto é que é horrível, é nisto que consiste a falha incorrigível: os senhores até hoje **consideram que sua tarefa seja a limpeza** com graxa cinematográfica [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

Um pouco adiante, cortados os seguintes trechos, aqui em negrito:

Há pouco tempo, parece que em uma exibição do décimo sétimo *Kino-Pravda*, certo cineasta – **espero que ele se encontre aqui** –, declarou: “Isto é um disparate. São sapateiros, e não cineastas”. Em resposta, **o bom espectador cinematográfico da república**, o construtivista Aleksiei Gan, então presente, observou com razão: “NOS DÊ MAIS SAPATEIROS COMO ESTES E TUDO FICARÁ BEM”. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.45]

p.46: *Na indicação “O cenário: a vida (cidades, povoados e vilarejos)”, foi cortado esse parêntese, assim como também na frase que segue depois: “Os atores: a vida (todas as pessoas e coisas animadas e inanimadas)”. Depois disso, foi excluído um longo bloco de texto:*

O roteiro literário, nós não queremos nem ouvir sobre essa porcaria; o diretor, nós estamos acostumados a ouvir esse substantivo sendo empregado para emendar um roteiro impossível de emendar e para agradar celebridades caprichosas:

“ME SEGUREM, NÃO RESPONDO POR MIM MESMO”.

Mas, se não houver ninguém para agradar ou nada a emendar, é evidente que o diretor não terá o que fazer.

“Nem é preciso dizer que os artistas não têm o que fazer aqui; se não querem ir para a vida, que partam para o teatro, para a pantomima, que por fim ajudem a fazer esses manuais literários de dramas cinematográficos.”

E como eu gostaria de refrescar o batido slogan sobre a religião do campanário de Elias, refazendo-o:

“O DRAMA CINEMATOGRAFICO É O ÓPIO DO POVO”.

Cito com frequência algumas linhas – nas quais escarraram nossos escrevinhadores do cinema – do artigo “Nosso ponto de vista”, incluído com ressalvas no número 157 do jornal *Pravda*:

“O QUE É NECESSÁRIO”?

Nikolai LIÊBEDEV, em um artigo sobre os kinocs, arranca os próprios cabelos e exclama com tristeza: “FORA COM A ARTE, NADA ALÉM DE ATUALIDADES CINEMATOGRAFICAS”.

Aqui, sob a aparência de sinceridade, há um recurso literário. Nikolai LIÊBEDEV não é bobo, mas finge ser. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.46*]

p.46: *Depois desse bloco de texto excluído, o texto segue inalterado por dois parágrafos. Depois, foi cortado o seguinte trecho:*

[Mas isso são brinquedos, ainda que realizados com talento, e não o principal.]

Enquanto estiverem aplicadas à vida, forem necessárias à vida, suas manifestações visíveis serão fixadas pelo Cine-Olho em sua corrida visual à velocidade da luz, e a música – entre outras coisas que ouvimos – será incluída sob a bandeira de “Rádio-Ouvido” em um estudo-escuto de montagem. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.46*]

p.47: *No primeiro parágrafo da página, o nome de Trótski foi cortado da seguinte frase: “Se as massas precisam de panfletos de agitação fáceis, isso quer dizer que os artigos sérios de ENGELS, LÊNIN e TRÓTSKI não são necessários?” Como a edição Iz Nasliêdia indica em nota de rodapé, essa exclusão foi realizada nos próprios textos preservados no arquivo de Viértov; apenas por uma das versões foi possível restituir o que havia sido riscado.*

p.47: *No final do segundo parágrafo da página, foi cortada uma referência aos “completamente analfabetos”, destacada aqui em negrito. :*

[...] Pelo contrário, ao estabelecermos ligações visuais entre os planos, nós enfraquecemos consideravelmente a importância dos intertítulos e ligações literárias, e dessa forma aproximamos nosso trabalho dos semianalfabetos **e dos completamente analfabetos**, o que é especialmente importante no atual momento. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.47*]

Depois desse parágrafo, há uma frase inalterada e depois mais um longo trecho suprimido:

[E assim, como que zombando das babás literárias dos operários e camponeses, estes últimos se mostraram mais espertos do que suas babás não requeridas.]

Os senhores me perguntam por que o crítico – a babá do operário, do camponês – compreende menos do que o próprio operário ou camponês.

Esse aparente absurdo se explica de maneira bastante simples. O operário ou camponês, especialmente aqueles analfabetos, sem se apoiar nem por um segundo nos intertítulos, os quais eles não leem, recebem aquilo que mostramos na tela como se fosse a vida visível, como uma cidade desconhecida, e caem sob a influência da ligação visual de um plano com o outro e compreendem tudo correta e rudemente, correta e desajeitadamente, apenas na essência, mas correta e profundamente.

Para o crítico-babá ou outro sugador de romances e novelas com educação formal etc., é claro, é difícil renunciar ao maldito hábito de ler um filme por seus intertítulos, e não vê-lo com os olhos.

E são esses mesmos críticos de aparência inteligente que aconselham:

1) Destruir a ligação visual entre os planos (que é, definitivamente, uma “cine-esperteza dos intelectuais”);

2) Fortalecer os intertítulos explicativos, ou seja, tornar o filme compreensível. E para quem é que o tornaremos compreensível? Para os operários analfabetos ou para os críticos desmiolados?

Eu declaro em nome do Conselho dos Três e, através dele, em nome de todas as espécies de kinocs existentes na natureza:

Nós nos recusamos a alimentar os operários e camponeses com uma papinha mastigada.

Pessoas padronizadas, com seus cérebros padronizados, sugerem que sejamos colocados em um hospício, e aqueles mais mansos se limitam a nos rotular de “Intelectuais”.

POIS BEM. Nós vamos ficar no hospício.

E OS SOLÍCITOS CRÍTICOS-BABÁS vão refinar a papinha para os operários com seus próprios sucos gástricos.

E que tipo de comida vai ser entregue aos operários e camponeses? Esterco líquido.

Cedo ou tarde, os operários entenderão isso e fustigarão suas babás estúpidas. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.47*]

Depois disso, o texto é retomado em “Aqui estão presentes dois pontos de vista extremos” e segue inalterado até o final.

10. “Cine-Olho” / “Kino-Glaz”

Primeira publicação:

Jornal *Pravda*, 19 de julho 1924, com cortes.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.72-73):

Publica-se a partir do jornal “Pravda” de 19 de julho de 1924.

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2.* (p.56-57):

[Publica-se sob o título: “Kino-Glaz” (Atualidade cinematográfica em seis episódios) / “Kino-Glaz” (kinokrhônika v 6 siêriakh)]

Publicado pela primeira vez com encurtamentos no jornal *Pravda*, 19 de julho de 1924, e depois em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*].

Ed. khr.157, ll.1-3, manuscrito de Svílova autenticado por Viértov. Publica-se com indicação de divergências em relação ao rascunho: l.10-11 ob., manuscrito de Viértov (o início do texto está faltando). A paginação deste rascunho começa no número 3, e o texto em si se inicia com as palavras “O reconhecimento preliminar foi designado...” [‘Predvarítelnaia razviêdka vozlojená...’]. As duas folhas perdidas, aparentemente, continham uma versão mais completa do início do artigo.

(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.494*)

Divergências entre as edições:

Nas notas ao artigo da edição Iz Nasliêdia, há indicações de três alterações feitas quando da publicação no jornal Pravda. Reproduzimos aqui os trechos em questão com as notas entre colchetes:

[...] O surgimento no futuro próximo de inúmeras imitações – filmes feitos ao estilo dos kinocs (os trabalhadores de ‘Kino-Pravda’) – obriga estes últimos a antecipar o ataque decisivo à fortaleza da contrarrevolução mundial [na publicação: ao reino da cinematografia burguesa].

[...] Nessa grandiosa batalha [na publicação: cine-batalha], não toma parte de nosso lado nem um único diretor, ator ou cenógrafo.

[...] Nós não podemos prever os resultados da campanha, nós não sabemos se esses 8000 metros serão nosso ano de 1905 ou nosso outubro [na publicação: [...] 8000 metros serão nosso outubro].

Sendo essas as únicas divergências entre o texto no Pravda e no original de Viértov, as demais alterações elencadas abaixo parecem ter sido feitas pelo editor da coletânea de 1966.

p.56: No sétimo parágrafo, que se inicia com a frase “O primeiro foi feito levando em consideração nossa completa falta de armas [...], há um grande bloco de texto faltando logo após frase “[...] e se orienta na circunstância visual em que foi parar.” No trecho suprimido, Viértov elenca o conteúdo de todos os seis episódios que deveriam originalmente compor a série Kino-Glaz, da qual apenas o primeiro episódio foi realizado. Em SDZ, parte do conteúdo dessas descrições aparece literalmente reescrita, de forma bastante resumida, e agrupada em uma passagem que fala sobre “os episódios seguintes”, sem discriminá-los individualmente. O trecho original, tal como aparece na edição Iz Nasliêdia, segue abaixo:

[Nesta série, a câmera cinematográfica penetra atentamente na vida, escolhendo algum ponto facilmente vulnerável, e se orienta na circunstância visual em que foi parar.] Na escolha de sequências e justaposições visuais, começam a se formar os Mandamentos de Ilítch [Lênin].

No segundo e no terceiro episódios, o pedacinho de realidade que já conhecemos a partir do primeiro episódio é analisado de perto por cinco ou seis câmeras e é relacionado a outra parte do globo terrestre.

Quarto episódio: as câmeras, sendo repelidas e atraídas por eventos visuais em suas buscas pela força resultante da visão do mundo, cobrem quase todo o globo terrestre.

Quinto episódio.

Começo do episódio. O mundo, uma mistura desorganizada de inter-relações: a impressão do olho comum. O visível é o caos, assim como o mundo das estrelas para o olho sem um telescópio.

Meio do episódio: a decifração do visível pela câmera: Cine-Olho.

Final do quinto episódio: a vida se torna cada vez mais clara. Cada vez mais pessoas sentem-se como se estivessem abrindo os olhos para a realidade pela primeira vez.

Sexto episódio. Tudo está claro. Para cada criança e para cada adulto. Para cada letrado e para cada iletrado. Bilhões de trabalhadores enxergaram de repente a verdade e começaram a ter dúvidas quanto à necessidade de vestir e alimentar a casta de parasitas.

Tudo o que foi dito acima não é nem um roteiro nem um esquema visual. São apenas algumas ideias com as quais se pode partir para o combate. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.56].

Em SDZ, esse bloco reproduzido acima foi substituído pela seguinte descrição, aparentemente escrita por Drobachenko a partir do texto original de Viértov, resumindo-o:

Nos episódios seguintes, simultaneamente ao aumento do número de câmeras, aumenta também o espaço investigado. Por meio da justaposição de diferentes pontos do globo terrestre, de diferentes pedaços da vida, aos poucos o mundo visível é analisado. Cada episódio adiciona clareza à compreensão da realidade. Crianças e adultos, letrados e iletrados sentem como se

abrissem os olhos pela primeira vez. Milhões⁹ de trabalhadores, tendo compreendido tudo, duvidam da necessidade de apoiar a estrutura burguesa do mundo. [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.72-73].

p.57: *Cortada a última frase do segundo parágrafo, aqui reproduzida em negrito:*

A arma mais poderosa, a tecnologia mais poderosa está nas mãos da cineburguesia europeia e americana. Três quartos da humanidade estão entorpecidos pelo ópio dos dramas cinematográficos burgueses. **Esse mofo, esses gases sufocantes envenenam geração atrás de geração.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.57]

p.57: *Excluído todo o penúltimo parágrafo do texto, em que Viértov relaciona o Cine-Olho à revolução proletária mundial:*

O Cine-Olho é nossa participação na revolução proletária mundial, porque o dia em que todos os trabalhadores puderem ver a vida de maneira correta e clara será também o dia em que eles tomarão o poder. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.57]

11. O nascimento do Cine-Olho / Rojdênie “kinogláza”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*, porém com a data incorreta.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.73-75):

Sumário de um artigo. Datado de 1924. Publica-se pela primeira vez. (SDZ, p.310)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.265-267):

[Este texto é publicado indiretamente, através de notas em relação a um artigo de 1934 intitulado *Como isso começou?* [Kak eto natchilós?], que é a versão final do texto publicado em SDZ, que por sua vez é uma primeira versão do artigo. Reproduzo, portanto, o que a edição diz a respeito de *Como isso começou?*:]

Publicado pela primeira vez em *IK [Iskússtvo Kinó]*, 1957, N°4, com modificações da edição e encurtamentos; texto datado de fevereiro de 1940. Claramente houve uma confusão na publicação: Viértov tem um outro texto com um título muito parecido: *Como tudo começou* [Kak vsiô natchilós], um pronunciamento ligado à comemoração de vinte anos do cinema soviético, datado de 4 de fevereiro de 1940. Mas este artigo foi escrito para os quinze anos do cinema soviético.

Ed. khr. 191, ll. 67-70 (versão datilografada com correções). Publica-se com indicação de divergências com os rascunhos nas ll.61-62 (manuscritos), ll.35-37 (manuscrito). O último rascunho é, provavelmente, a primeira versão do artigo, intitulada *O nascimento do Cine-Olho* [Rojdênie Kino-Glaza]. Precisamente este texto foi pela primeira vez publicado em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], mas incorretamente datado ali como sendo de 1924. (*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.557)

Divergências entre as edições:

As divergências existentes entre a versão final do artigo e seu primeiro rascunho – que corresponde à publicação em Statí. Dnevnikí. Zámisli – estão indicadas nas notas de Iz Nasliêdia. Tom 2. Realizando o cotejo a partir dessas notas,

⁹ Notar que Viértov falava em *bilhões* de trabalhadores, e não *milhões*.

aparentemente não há, via de regra, quase nenhuma alteração realizada pelo editor da coletânea de 1966, mas uma indicação final de *Iz Nasliêdia* é interessante: ao final do manuscrito que teria sido usado por SDZ, havia um trecho em que Viértov menciona os quinze anos do cinema soviético, e que por sua vez foi cortado. Curiosamente, este texto é citado diversas vezes por Drobachenko em sua introdução à coletânea SDZ, e o editor diversas vezes enfatiza que “já neste artigo” Viértov enumeraria uma série de definições do Cine-Olho. No entanto, o estilo de escrita é consideravelmente diferente dos demais artigos escritos pelo cineasta durante a década de 1920. Talvez Drobachenko tenha pensado que o parágrafo final, ligando-o diretamente aos quinze anos do cinema soviético, fizesse parte de algum outro texto, mas é estranho que ele não tenha considerado a diferença estilística em relação aos outros artigos desse período.

Por conta da datação incorreta deste artigo, a coletânea SDZ cria a falsa impressão de que Viértov já utilizava a expressão *Kino-Pravda* como um conceito teórico no início da década de 1920; no entanto, foi apenas na década de 1930 que o cineasta passa a desvincular a expressão ao título do cinejornal e utilizava também como um conceito definidor de sua prática.

12. Sobre “Kinopravda” /O “Kinoprávde”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.75-79):

Estenograma encurtado de um relatório de Dziga Viértov em uma reunião dos “kinocs” em 9 de junho de 1924. Publica-se pela primeira vez. (SDZ, p.310)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.49-53):

“Relatório de Dziga Viértov” do dia 9 de junho de 1924 sobre o “Kino-Pravda” / “Doklád Dzigi Viértova o *Kino-Právde*, 9-go iúnia 1924 g.”

Publicado pela primeira vez em SDZ com cortes.

Ed. khr. 191, ll.1-9, manuscrito autenticado, copiado por E. Svílova, final terminado por Viértov. Publica-se com indicações de divergências em relação ao manuscrito sem título em ll.11-17 ob. (*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.492)

Divergências entre as edições:

p.49: Depois do primeiro parágrafo do texto, foi cortada a lista de temas que Viértov diz que vai abordar:

Eu vou falar, na seguinte ordem:

- 1) sobre as experiências que antecederam a *Kino-Pravda*.
 - 2) sobre a batalha por *Kino-Pravda*
 - 3) sobre o que é *Kino-Pravda*
 - 4) sobre como é feita a *Kino-Pravda*
 - 5) sobre o próximo cine-objeto dos *kinocs*.
 - 6) Sobre as cine-imitações.
- [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.49]

p.49: *Cortados os trechos destacados aqui em negrito, no segundo parágrafo da página:*

As atualidades *Pathé* e *Gaumont*, as atualidades do Comitê Skóbelievski **e depois as atualidades *Svobôdnaia Rossia* [*Rússia Livre*]** foram substituídas, depois da Revolução de Outubro, por *Kino-Nediêlia*, produzida pelo VFK[O]. *Kino-Nediêlia* se diferenciava das atualidades anteriores apenas por possuir intertítulos “soviéticos”. As mesmas paradas e enterros. Justamente nessa época eu comecei a trabalhar no cinema, ainda sem conhecer bem sua técnica. **A primeira coisa que me surpreendeu quando entrei em contato com a produção cinematográfica foi que,** apesar de sua juventude, ela já possuía padrões inabaláveis, fora dos quais era proibido trabalhar. [*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.49*]

p.49-50: *Depois do segundo parágrafo da página 49, foi cortada a lista de três filmes produzidos por Viértov antes de Kino-Pravda que, segundo ele, foram importantes para seu futuro trabalho no cinejornal.*

Dos trabalhos seguintes, vale notar:

1) O estudo *Batalha nas cercanias de Tsarítsin* [*Bôï pod Tsarítsinom*], que causou admiração em alguns e suscitou o riso de outros. Nessa época, eu entendia ainda menos de intrigas do que agora e, tendo acabado de embarcar no comitê cinematográfico, isso foi duro para mim e eu as levei em consideração.

2) O filme *Partpoezdá VTsIK* [Viértov se refere ao filme *Agitpôezd VTsIK: Trem de agitação do VTsIK*]: experiência meio-exitosa, que sofreu consideravelmente por conta de pressões externas (dos chefes, do censor e etc.).

3) No filme *História da guerra civil* [*Istória grajdánskoi voiní*], por conta da pressa extrema (13 rolos em 10 dias), consegui à época reunir-montar de maneira decente duas ou três partes; as demais ficaram menos consistentes. [*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.49-50*]

Em SDZ, o início do parágrafo seguinte, na p.50, foi modificado ligeiramente para “acomodar” o corte dessa lista de filmes. No original de Viértov, lê-se:

Eu me detive nesses trabalhos porque foram eles que, em conjunto com experiências de curta-metragem, formaram a base a partir da qual eu depois parti para lidar com *Kino-Pravda*. [*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.50*]

Em SDZ, esse trecho aparece da seguinte forma:

Foram esses trabalhos que formaram a base a partir da qual eu depois parti para lidar com *Kino-Pravda*. [*Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.76*]

Essa alteração modifica ligeiramente o sentido do que diz Viértov, pois retira a ênfase dada por ele a esses três trabalhos como base do que viria a ser Kino-Pravda.

p.50: *cortado o sexto parágrafo, reproduzido abaixo:*

Não posso deixar de ressaltar a relação do diretor do Goskinó, o camarada Liberman, que, apesar da crescente oposição, não me tirou do caminho almejado por meio de ordens ou correções. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.50*]

p.50: *No décimo parágrafo, foi cortada uma referência que Viértov faz à censura, aqui destacada em negrito: “Mais tarde, conseguimos liquidar o conflito, **fazer Kino-Pravda passar uma segunda vez pela censura e por duas exibições públicas.**” Em SDZ, o parágrafo seguinte foi juntado a este, e o texto aparece reproduzido da seguinte forma, sem o trecho aqui destacado em negrito: “Mas tarde, conseguimos*

liquidar o conflito. **Crianças**, jovens e clubes de operários receberam o filme bastante bem.”

Mais adiante, há mais uma sutil modificação: o texto original de Viértov diz: “[...] receberam o filme bastante bem. E não tivemos de nos preocupar com a NEP e com a intelligentsia.” Em SDZ, isso foi substituído por: “E não tivemos de nos preocupar com o público de nepmen [empresários da NEP]...”, excluindo a referência à intelligentsia. Ainda no mesmo parágrafo foi cortada a seguinte frase, em negrito: “A crise passou. A luta continua. Os kinocs lançaram o slogan “O drama cinematográfico é o entorpecente do povo!”.

p.50: *O último parágrafo da página teve sua redação ligeiramente modificada, e foi excluído o termo “cine-igrejas”, utilizado por Viértov para se referir às salas de cinema. Eis como o parágrafo aparece no original de Viértov:*

Se o papel de *Kino-Pravda* pode não ter sido muito grande no sentido de criação de um vasto repertório operário, seu papel de agitação na luta contra o repertório das cine-igrejas (as salas de cinema) foi imenso. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.50]

E assim aparece esse parágrafo em SDZ:

Mas apesar de não ser grande o papel de *Kinopravda* na criação de um vasto repertório operário, seu papel de agitação na luta contra o repertório das salas comerciais de cinema se mostrou significativa. [Statf. Dnevnikí. Zámisli, p.77]

p.51: *Cortado o primeiro parágrafo, onde Viértov faz menção a algumas críticas que eram dirigidas ao grupo e sua resposta a elas: O trecho suprimido segue abaixo:*

Aos muitos debates em que *Kino-Pravda* e os kinocs apanharam, à série de artigos insultantes, aos gritos dos críticos – “você contaminam o ar”, vocês são “kinokokki”¹⁰, irritam nosso delicado organismo –, nós respondemos com uma série de golpes: os números 17, 18 e 19 de *Kino-Pravda*. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.51.]

p.51: *Há duas sutis diferenças no parágrafo seguinte. Eis como ele aparece no original de Viértov:*

A acusação se dividiu. Os detratores mais teimosos levaram as mãos à cabeça e começaram a nos imitar de maneira apressada em seus trabalhos. Os mais prudentes fizeram isso consideravelmente antes. Quem permaneceu hostil a nosso trabalho? Muitos ainda. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.51]

E assim esse trecho aparece em SDZ, com as alterações ressaltadas aqui em negrito:

Logo a acusação se dividiu. Os detratores mais **perspicazes** [dalnovídnie; no original de Viértov: upriámie, teimosos] levaram as mãos à cabeça e começaram a nos imitar de maneira apressada em seus trabalhos. **Certas pessoas** [kôe-któ; no original de Viértov: Bôlee blagorazúmnie, os mais prudentes] fizeram isso **até** consideravelmente antes. **Mas muitos permaneceram hostis a nosso trabalho**” [Statf. Dnevnikí. Zámisli, p.77]

¹⁰ Viértov aqui faz referência a críticas feitas pelo cineasta e crítico Aleksándr Anôschenko. “Kinokokki” é um trocadilho que junta kinók e kokki, um tipo de bactéria cujo nome, em português, é “cocos”. Assim, em português, o trocadilho de Anôschenko poderia ser traduzido por “kinococos”, que acaba criando um terceiro sentido que talvez não desagradasse ao grupo de críticos de Viértov...

p.51: *A redação do sexto parágrafo desta página foi ligeiramente modificada, excluindo menções feitas por Viértov a “cine-mencheviques” (acusação consideravelmente grave para o momento) e a sociais-democratas estrangeiros. O texto aparece em Iz Nasliêdia da seguinte maneira:*

3) Muito mais perigosos são os recém-formados grupos intermediários, digamos, cine-mencheviques, que, copiando alguns procedimentos de trabalho ou mesmo adotando metade de nosso programa, fortalecem as posições da cinematografia de ficção e adiam o cine-outubro, de forma análoga à maneira como os sociais-democratas estrangeiros, tagarelando entre o proletariado e a burguesia, repelem o momento da Revolução Proletária Mundial. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.51].

E assim o trecho aparece em SDZ, com as modificações destacadas em negrito:

Muito mais perigosos são os recém-formados grupos intermediários, digamos, **conciliadores, oportunistas. Apropriando-se de nossos procedimentos, eles os levam para o drama ficcional e, dessa forma, fortalecem suas posições.** [Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.77]

p.51: *Cortados ainda o sétimo e o oitavo parágrafos:*

E o que é essa tal de *Kino-Pravda*, em torno da qual giram tantas ideias e sobre a qual discutem entre si tantas pessoas inteligentes e respeitadas, quase a ponto de chegarem a palavras indecorosas? Afinal, também outras atualidades cinematográficas são lançadas pelo Sevzapkinó, por Kinó-Moskvá, pelo Proletkinó.

Kino-Pravda é um dos poderosos martelos com os quais os *kinocs*, sustentando a linha do leninismo, golpeiam a contrarrevolução mundial e nacional. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.51]

p.51: *No nono parágrafo, há mais um corte que parece ter sido feito por motivos de “adequação política”. Foi cortada a última frase, destacada aqui em negrito:*

Ao atacarem *Kino-Pravda*, nossos inimigos indicam, com uma alegria perversa, antes de mais nada, que ela é feita de materiais filmados previamente, de maneira “aleatória”. Para nós, isso significa que ela organiza pedaços da vida para chegar a um tema, e não ao contrário. Para nós, isso significa que ela não ordena à vida que viva de acordo com o roteiro de um literato, mas observa e registra a vida como ela é, e depois tira suas conclusões a partir da observação. Para nós, essa é nossa vantagem, e não nosso defeito, **e quem nos maldiz por conta disso, e ainda por cima utilizando a palavra “marxismo”, não é um marxista, mas, em termos brandos, um marciano de Aelita.** [Filme ficcional de Iákov Protazánov, lançado em 1924]. [Iz Nasliêdia, Tom 2, p.51].

p.52: *O terceiro parágrafo desta página se refere à décima terceira edição de Kino-Pravda. No entanto, seu conteúdo foi cortado, e o parágrafo seguinte, que se refere à décima quarta edição, aparece como se estivesse se referindo à décima terceira. Em Iz Nasliêdia, o trecho suprimido é:*

A 13ª *Kino-Pravda* é construída a partir de pedaços da vida que penetraram na objetiva da câmera em diferentes momentos: durante a Guerra Civil, no dia da comemoração do 5º aniversário da revolução de Outubro e no início da campanha pelo renascimento econômico do país dos soviéticos. [Iz Nasliêdia, Tom 2, p.52]

Em SDZ, eis o que aparece como a descrição da 13ª Kino-Pravda – que corresponde, no original de Viértov, à descrição da 14ª edição:

A décima terceira *Kino-Pravda*, lançada no dia do aniversário de Lênin, é construída com materiais que determinam as relações recíprocas entre dois mundos: o mundo capitalista e a URSS. O material é insuficiente, mas fornece um quadro geral. [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.78.]

p.52: *Cortado o último parágrafo da página:*

Trata-se de uma tentativa de, nos limites das possibilidades técnicas, filmar um material mais propício a ser organizado e mais claro do que aquilo que se filmou até agora. [*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.52]

p.53: *Foram cortados o segundo e o terceiro parágrafos da página, em que Viértov justifica a pressa em seu trabalho pelo fato de “pequenos burgueses” do cinema estarem se aproveitando de parte do programa dos kinocs:*

Nossa pressa também se explica por conta daquilo de que falei mais cedo: o surgimento dos tais chamados grupos intermediários. Esses cine-mencheviques, se apropriando de uma parte qualquer do nosso programa, digamos, da eliminação de cenários ou da eliminação de atores, de resto dão prosseguimento à linha da cineburguesia mundial.

Os bolcheviques preferem os inimigos monarquistas aos conciliadores-mencheviques. Nós também preferimos os oponentes do campo da cinematografia ficcional aos grupos evasivos. Estes últimos preferem, ao invés de uma luta definitiva com a cinematografia mundial, uma existência despreocupada sob seu pequeno teto. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.53.

13. O drama de ficção e “Cine-Olho” /Khudôjestvennaia drama i “kinogláz”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.79-81):

Estenograma encurtado do pronunciamento de Viértov no debate “Arte e vida cotidiana” [‘Iskússtvo i bít’] em 15 de julho de 1924. Publica-se pela primeira vez. (*SDZ*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia*. Tom 2. (p.53-55):

Publicado pela primeira vez em *SDZ* com encurtamentos e correção de redação. Ed. khr. 192, ll.10-13, versão datilografada, a primeira sentença do título está escrita a lápis. Publica-se com indicação de divergências em relação aos rascunhos em ll.1-4 e ll.5-6 (intitulado *Arte e vida cotidiana [Iskússtvo i bít]*) (*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.493)

Divergências entre as edições:

p. 54: *O final do terceiro parágrafo foi modificado, suprimindo uma referência ao Partido Comunista, aqui em negrito: “*

Claro, tal objetivo não pode ser atingido por força de algumas poucas pessoas ou algumas dezenas de pessoas. Este é um objetivo que o Governo Soviético **e, em primeiro lugar, o Partido Comunista** deveriam estabelecer para si mesmos. [*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.54]

p.54: *Em SDZ, o texto se encerra no ponto que corresponde ao último parágrafo da página 54 de Iz Nasliêdia. Nele, há um pequeno corte, indicado em negrito: “É possível suportar tanto o “drama de ficção” quanto seus criadores, “adoradores do*

sagrado” (apóstolos da cultura), mas não é possível fazer dela, nem por um minuto, nem por um segundo, o objetivo fundamental da produção cinematográfica soviética.” *Depois disso, um último bloco de texto está ausente ao final, assim como os “breves dados históricos” que Viértov diz que vai apresentar. Segundo a edição Iz Nasliêdia, parte desse trecho correspondente aos “dados históricos” (o trecho que aparecerá abaixo entre colchetes: [Nosso trabalho prático (...) para prender e acorrentar os rebeldes.]) estava presente apenas em uma página de rascunho. É possível que Drobachenko tenha considerado que este pedaço fazia parte de algum outro artigo, e por isso decidiu não incluí-lo aqui. No entanto, tanto o trecho final que vem antes dos colchetes quanto o trecho que vem depois existiam no texto original, e também foram excluídos. Assim, foi suprimido todo o seguinte bloco:*

O Cine-Olho é o olho das massas, que une na tela o proletariado de todos os países contra os capitalistas de todos os países: é este o objetivo que nós, *kinocs*, buscamos.

A clareza na compreensão deste objetivo nos ajudou a manter o vigor e a convicção nos mais duros minutos de boicote geral, e nos ajuda também agora, em dias de uma vergonhosa calmaria forçada.

Nem as propostas tentadoras das firmas, nem a explosão de conciliadores triunfantes, nem o boicote, nem os risos, nem a fome: nada pode abalar nossa determinação em lutar contra o drama ficcional a 100% e a favor do Cine-Olho a 100%.

A luta pelo Cine-Olho já dura alguns anos e possui sua história.

Informo aos senhores alguns breves dados históricos:

(1) – (1)

[Nosso trabalho prático foi freado por todas as forças. A partir de um artigo de um crítico cinematográfico, estava claro para todos, do diretor e do produtor até o assistente do laboratório, que o camarada Viértov e seus rapazes haviam acidentalmente escapado do hospício.

O respeitável camarada Liêbedev teve até mesmo a honra de se expressar da seguinte maneira: no bairro de Kanátchikovo, na casa dos *kinocs*¹¹.

Outro crítico, não menos respeitável, por mais de uma vez fez uso de seu mui respeitado talento de orador para “domar os insubmissos *kinocs*”.

A “Associação da Cinematografia Revolucionária [ARK] não deu aos críticos temas para artigos brilhantes, no entanto, a associação *kinocs* – *kinokokki*, de onde saiu também *ganokokki*¹², lhes serviu de inspiração para uma série de pronunciamentos.

Até hoje os *kinocs* adultos divertem os pequenos *kinoquinhos* com o artigo dele, “*Kinokokki*”. Algum tempo já se passou, e eu espero que hoje o camarada Anôschenko não peça para abrir todos os postigos depois de meu pronunciamento, como fez dois anos atrás na Málaia Dmítrovka, 6 (“Viértov fede, vou ventilar a sala!”).

Eu escolhi agora o camarada Anôschenko como alvo por acaso. Hoje, ele, como também todos os demais, se acalmou e se convenceu de que era prematuro se preocupar. O drama ficcional é forte o suficiente para prender e acorrentar os rebeldes.]

Não vou me deter nas etapas distintas da dura batalha. Afinal, mesmo agora, com as mãos e pernas atadas, em um descanso forçado depois do primeiro episódio de *Cine-Olho*, eu me vejo condenado a ouvir os comentários hipócritas do mesmo [Vladímir] Erofêiev: “A teoria do senhor diverge de sua prática”.

Eu lembro que, uma vez, o camarada Erofêiev me garantiu que podia pular por cima de seu banquinho de escrever, sem dificuldades.

Eu amarrei suas pernas, levei embora seu banquinho e me vi convencido de que a sua “teoria divergia de sua prática”.

Este caso não aconteceu, mas é possível realizar esse experimento com qualquer um que queira se ver por um tempinho na minha pele e pular com as pernas amarradas.

O que é *Kino-Pravda*?

São fortes pulos dados com as pernas amarradas.

E sobre essa mesma *Kino-Pravda* o *Pravda* simplesmente escrevia, já em 1922, e não na seção de resenhas, mas na primeira página, o seguinte:

¹¹ No original: “V Kanátchikovom raiône, v kinôtcheskom dôme”. *Kanátchikova Dátcha* era o nome de um famoso hospício de Moscou, fundado em 1894.

¹² Provável referência ao construtivista Aleksîi Gan.

“Você assiste e literalmente avalia, se emociona mais uma vez, de maneira delicada e alerta, não com os olhos de um participante e contemporâneo, mas com os olhos de um estrangeiro, de um estrangeiro, de um descendente...”

“Não há música tocando na sessão, mas a música jorra da tela...”

E mais adiante: “a história corria, Viva, vibrante, puxando logo a mente, o coração, a imaginação...” [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.54-55]

OBS: Essa parte final está publicada, também com alguns cortes, no livro *Lines of Resistance: Dziga Viértov and the twenties*, p. 106-107.

14. O fundamental do “Cine-Olho” / Osnovôe Kino-Gláza

Primeira publicação:

Jornal *Kinó*, 3 de fevereiro de 1925.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.81-82):

Publica-se a partir do jornal *Kinó* de 3 de fevereiro de 1925 (com encurtamentos não significativos). (*Statí...*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2.* (p.85-87):

Ed. Khr. 194, ll.1-4, manuscrito (assinatura: *DzV*). Fala de Viértov na primeira reunião moscovita da Frente Esquerda das Artes em 17 de janeiro de 1925. A reunião da LEF foi organizada por iniciativa do grupo LEF-Sul [*Iúgo-LEF*] (Odessa) para a elaboração de um programa geral da Frente Esquerda das Artes, para a centralização da diretoria por células da LEF e a revisão dos próprios quadros pelos vanguardistas. O estenograma da fala de Viértov em 16 de janeiro é publicado no Apêndice.

A primeira parte desta fala, praticamente sem alterações, formou a base do artigo *O fundamental do cine-olho ou o “O caminho mais correto em direção ao cine-Outubro”* (publicado no jornal *Kinó* em 3 de fevereiro de 1925 sem o subtítulo, que na versão datilografada foi escrito à lápis, e depois reimpresso em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli.*]) Uma versão datilografada autenticada e corrigida deste artigo está preservada em Ed. Khr. 158, ll.4-4ob. E ll. 5-5ob (praticamente coincidem). (*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.499)

Divergências entre as edições:

Há uma divergência de fonte entre as edições: enquanto SDZ parte do artigo e o publica com “encurtamentos não-significativos”, Iz Nasliêdia parte do estenograma da fala de Viértov, que, apesar de realmente corresponder ao artigo sem nenhuma diferença significativa, possui ao final ainda mais duas páginas.

Este texto, incluindo estas últimas duas páginas, foi traduzido na íntegra e pode ser lido nas p.317-320 deste Volume 2 do trabalho. Por isso, não reproduzo aqui esse trecho final do texto.

p.85: *Em SDZ, está ausente o primeiro parágrafo:*

Eu fui autorizado pela Célula Goskinó dos *kinocs*, ou seja, pelos trabalhadores de *Kino-Pravda* e *Cine-Olho*, e também por aqueles representantes de círculos de “Cine-Olho” que estiveram presentes aqui ontem, a informar à presente assembleia o seguinte: [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.85]

15. Aos kinocs do sul / Kinókam iúga

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.82-83):

Resposta de Viértov a uma carta de um cine-amador, relacionada às perspectivas de desenvolvimento do movimento de círculos de “cineolho”. Datada de março de 1925. Publica-se pela primeira vez (com encurtamentos). (*Statí...*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.89-95):

[Publicado sob o título: “Aos kinocs do sul – Carta aos kinocs do sul”/ “Kinókam Iúga. Pismó k kinókam Iúga”.

Ed. khr. 157, ll.14-19 ob., manuscrito, subtítulo escrito a lápis. Data indicada no arquivo (a partir de referências no texto): março de 1925. Texto foi escrito como resultado da Primeira conferência da LEF em 17 de janeiro de 1925.

Em ed. khr. 158, ll.6-9, foi preservada uma versão datilografada sem título que se inicia com as palavras: “Cine-Plataforma do Cine-Olho (vide anexo)”, ou seja, o título de uma das seções da carta. Aparentemente, este fragmento é de uma versão datilografada final, de onde se conclui que na versão final da carta a ordem das partes do texto era outra. (*Iz Nasliêdia. Tom 2*. p.501)

Divergências entre as edições:

Obs: *Este texto, por conta de suas inúmeras divergências, aparece traduzido na íntegra na p.321-328 deste Volume 2 do trabalho.*

p.89: *A redação do quarto parágrafo foi alterada de maneira sutil. Em *Iz Nasliêdia*, lê-se:*

Agora, dentro dos limites de uma carta, vou tentar responder às suas questões de maneira mais breve, de forma mais ou menos sistematizada. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.85]

Em SDZ, lê-se:

Por enquanto, dentro dos limites de uma carta, vou tentar responder de maneira breve a algumas de suas questões. [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*, p.82]

Logo depois disso, foram excluídos diversos segmentos da carta, desde “História do surgimento do movimento ‘Cine-Olho’” até o primeiro parágrafo da p.92, já em “Lênin e cinema”. Reproduzo abaixo o bloco suprimido:

História do surgimento do movimento “Cine-Olho”

Ano de 1918: observação dos espectadores operários e camponeses. 1919: protesto contra os dramas cinematográficos burgueses que corrompem o espectador. Primeira versão do manifesto. Trabalho de dominação da técnica cinematográfica. Primeiras atualidades cinematográficas. 1919-1921: trabalho com cinemas móveis, trabalho no front (filmagem e exibição). Série de experimentos em atualidades. Filmes: *O aniversário da revolução* – 12 partes, *História da Guerra Civil*, 13 p., *Batalha nas cercanias de Tsarítsin*; *Cazaque vermelho*,

Estrela vermelha, Cáucaso Soviético, Trens de agitação do VTsIK e outros. Primeiros pronunciamentos, advertências e apelos esparsos.

Prática

de 1921 a 1924: Filmes: *Cinco anos de luta e vitórias* em 2 partes, *Exposição agropecuária de toda a União* em 5 partes, *Judeus na Rússia Soviética, Sericultura, Ut-Arba*¹³ e outros.

50 *Goskinó-kalendár*, 22 *Kino-Pravda*, dos quais, a partir do N°13, cada um consiste em um cine-objeto independente:

Kino-Pravda Outubrista em 3 partes (N°13)

Dois Mundos (Kino-Pravda N°14)

Hoje (Kino-Pravda N°15)

Kino-Pravda Primavera (N°16) em 3 partes

Exposição agropecuária: 17ª Kino-Pravda

1ª corrida da câmera cinematográfica (Kino-Pravda N°18)

2ª corrida da câmera cinematográfica (Kino-Pravda N°19)

(Moscou – Oceano Ártico – Moscou)

Kino-Pravda Pioneira (N°20)

Kino-Pravda Leninista (N°21) em 3 partes.

*No coração do camponês, Lênin está vivo*¹⁴ (N°22) em 2 partes

Cine-Olho em sua primeira expedição

(1º episódio do cine-objeto em 6 episódios *A VIDA TOMADA DESPREVENIDA*)

Animações: *Hoje [Segôdnia]*, *Tchervônets*¹⁵, *Trejeitos de Paris [Grimási Paríja]*, *Brinquedos soviéticos [Soviétskie igrúchki]* e outros diagramas, animações-reclames, tabelas luminosas, quadros vivos etc.

prepara-se a *Rádio-Kino-Pravda*

O *Cinecalendário leninista* termina. *Rejuvenescimento na Rússia*

Série de pronunciamentos orais e na imprensa, artigos, debates.

Organização de círculos de “Cine-Olho”.

Instruções para os círculos de “Cine-Olho”.

Elaboração do estatuto e do programa:

Plataforma política do “Cine-Olho”

¹³ Títulos originais dos filmes citados neste parágrafo: *Piát let borbí i pobiêd; Vsesoiúznaia selskokhoziáistvennaia vístavka; Evriêi v Soviétsskoj Rossí; Chelkovôdstvo; Ut-Arba.*

¹⁴ Títulos originais dos filmes citados nessa lista: *Oktiábrskaia Kino-Pravda; Dvâ míra (Kino-Pravda N°14); Segôdnia (Kino-Pravda N°15); Vesênniaia Kino-Pravda (Kino-Pravda N°16); S-Kh. vístavka – Kino-Pravda 17ª; 1-ii probiégg kinoapparáta (Kino-Pravda N°18); 2-ôi probiégg kinoapparáta (Kino-Pravda N°19); Pioniérskaia Kino-Pravda (N°20); Liêninskaia Kino-Pravda (N°21); V siérdtse krestíánina Liênin jív (N°22).*

¹⁵ “Tchervônets” é o nome dado à nota de dinheiro equivalente a dez rublos.

- programa do RKP (bolcheviques)

Plataforma cinematográfica do “Cine-Olho”

ver anexo “O fundamental do Cine-Olho”.

Próximas tarefas de organização

- aprovação do estatuto e programa do “Cine-Olho”, acordo com o Goskinó quanto à incorporação, no trabalho de produção, de todas as células constituídas de cine-observadores e cine-produtores.

Particularmente em relação à organização de kinocs de Odessa, antes da regulamentação da questão como um todo, obtive uma anuência inicial do KultKinó para receber cine-correspondências de vocês, a partir de acordos a serem feitos com nomes em particular.

Para isso, é indispensável uma declaração pessoal daqueles que desejarem se tornar cine-correspondentes. O Kultkinó concordou em devolver aos cine-correspondentes a quantidade de película consumida nas filmagens e, além disso, pagar 50 copeques por metro de negativo recebido.

A questão da credencial para a Lef-Sul¹⁶ como um todo para a obtenção do direito de filmagens na Ucrânia só pode ser resolvida através de um acordo especial da Lef-Sul com a direção do Goskinó ou Sovkinó.

Sobre o trabalho dos círculos de “Cine-Olho”

Ver a instrução provisória “Aos círculos de Cine-Olho”.

Eu a passei para o camarada Nedólia. Se for necessário, imprimo e envio no dia 24.

Cada célula de produção do “Cine-Olho” é uma base para toda uma série de círculos de cine-observadores.

Dos trabalhos práticos dos círculos de cine-observadores realizados até este momento, destacamos: 1) publicação dos jornais de mural “Kinó” ou “Foto-Glaz”, nos quais são incluídas montagens de observações sobre diferentes temas; 2) foto-observações, observações fixadas com câmera fotográfica; 3) observações fixadas com câmera cinematográfica e incluídas em *Kino-Pravda* e, parcialmente, no primeiro episódio de *Cine-Olho*.

Além disso, destaco:

1) trabalho com lanternas mágicas e slogans em diapositivos 2) troca de cartas com outras cidades, troca de opiniões a respeito do “Cine-Olho” 3) pronunciamentos públicos contra os dramas cinematográficos e a favor do Cine-Olho em debates, em reuniões, passeatas etc.

Lênin e o cinema

Nós e toda uma série de importantes camaradas consideramos nossa linha como a linha leninista na cinematografia.

¹⁶ Lef-Sul (no original, *Iúgo-Lef*) era o braço da Lef (*Liévi Front Iskússtv*, ou Frente Esquerda das Artes) com base na cidade de Odessa.

Lênin exigiu que se estabelecesse para os programas de exibição cinematográfica uma determinada proporção entre filmes “recreativos”, “especificamente para reclames e lucros” e atualidades de propaganda “Da vida dos povos de todos os países”. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.89-91]

p.92: *Depois desse trecho suprimido, há um parágrafo inalterado (‘A base de nosso programa [...]’); depois, cortados os seguintes parágrafos:*

Essa instrução de Lênin é de janeiro de 1922, e agora já é março de 1925, e até agora nem um por cento dela foi cumprida.

Nossa luta pelo Cine-Olho é a luta pela linha leninista na cinematografia.

Aqueles que lutam contra nós e defendem a tomada de 100% das salas de exibição por dramas cinematográficos de 1 ou 10 atos lutam contra o leninismo na cinematografia. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.92]

p.92: *Depois dos dois parágrafo seguintes a este acima (que se iniciam, ambos, com ‘É preciso lutar...’), todo o resto da página foi cortado. Reproduzo abaixo o bloco suprimido:*

É preciso realizar uma ampla agitação na imprensa e entre os trabalhadores do partido, é preciso não deixar que se distraiam com nossos sucessos de imitação das tranqueiras estrangeiras, é preciso apoiar o *Kino-Pravda*, *Cine-Olho* e todos os outros trabalhos dos kinocs.

É indispensável desmascarar todas as tendências intermediárias e conciliatórias na cinematografia e diferenciar os cine-objetos verdadeiros, ainda que precários, de suas mais brilhantes imitações.

O cinema de ficção, sendo mais forte, possuindo o capital e os meios de produção, engole, realiza e faz passarem por suas todas as nossas conquistas, grandes e pequenas, nossas invenções, nossos métodos, nossas idéias, e às vezes são justamente as nossas conquistas, quando utilizadas pelo cinema de ficção, que são objeto dos mais efusivos elogios.

Tal situação das coisas, em que nosso trabalho cerebral e experimental serve não a nós mesmos, mas à prosperidade da cinematografia de ficção, se faz possível pelo silenciamento de nossos pronunciamentos, pelo boicote aos nossos cine-objetos (nem que seja pelo simples fato de as sessões serem preenchidas por dramas de sete atos), pelo silêncio maldoso da imprensa cinematográfica que vive às custas da cinematografia recreativa e lucrativa.

Por isso, nosso trabalho prático não conseguirá se desenvolver, viver e respirar desimpedidamente se não conquistar para si um lugar sólido e significativo na “proporção leninista”.

Cada conquista está ligada à luta. E como aqui se trata da luta do fraco contra o forte, a luta deve ser longa, inteligente e cautelosa.

Vocês perguntam,

o que pode alterar a correlação de forças desta luta a nosso favor?

Eu respondo:

1) o fortalecimento da organização (exclusão dos oscilantes, a firme decisão dos restantes de dedicar sua vida a essa luta, a ligação com o centro, o convite de importantes camaradas do partido à luta).

2) as seções de cinema de jornais e revistas devem cair nas mãos de membros da organização ou de simpatizantes.

3) publicação de convocatórias, brochuras, folhetos, artigos (mediante um exame cuidadoso de cada palavra).

4) organização de círculos de “Cine-Olho” de membros da Juventude Comunista, pioneiros e operários. Atração de apatidários.

5) os departamentos de atualidades em todas as organizações cinematográficas devem estar nas mãos dos kinocs e servir de base de produção para os círculos de “Cine-Olho”.

6) é preciso cair em cima dos programas das salas de cinema e lançar o slogan dos “programas mistos”, digamos, que em todos os cinemas uma vez por semana, uma vez a cada

duas semanas (considerando que uma “vez” corresponde a 3 dias) aconteceriam “noites de miniaturas”. Exemplo de um programa:

- a) atualidade cinematográfica em 3 partes (digamos, Kino-Pravda Leninista)
- b) animação em 1 parte
- c) filme científico em 1 ou 2 partes (ou filme de vistas)
- d) filme cômico em 2 partes.

Tais programas mistos, aos quais é preciso acostumar progressivamente os cinemas e o público, são uma porta de entrada para as salas de exibição comerciais e servirão como um início em direção à autossuficiência e rentabilidade de cine-objetos feitos de atualidades e filmes científicos, mesmo nos casos em que nelas forem gastos montantes significativos.

É claro que a proporção indicada pode se modificar de uma maneira ou outra. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.92-93]

p.93: *No oitavo parágrafo da segunda seção de texto desta página, foi cortada a frase final, aqui destacada em negrito:*

O espectador operário e camponês, tendo educado sua visão para cine-objetos verdadeiros e úteis (sem lua, amor e detetives) irá ditar sua vontade sobre a produção cinematográfica, que até agora continua orientada para o espectador comercial: **o nepman, o casalzinho flertando e a mulher do presidente do Truste das Paixões.** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.93]

Logo depois disso, cortado o seguinte trecho, que vai até a página seguinte:

Nossa posição em relação aos “especialistas da ficção” e ao “drama de ficção” decorre de nossa posição em relação à cinematografia de ficção como um todo.

“Dramas de ficção”, no plano da proporção leninista, são lançados especificamente para a obtenção de lucros.

É indispensável também ter em mente que as empresas cinematográficas subsistem com base em recursos advindos da exibição de “dramas de ficção” estrangeiros. “Dramas de ficção” russos ainda não são lucrativos.

Faria mais sentido construir, a partir dos recursos advindos da exploração de tranqueiras estrangeiras, não as suas próprias tranqueiras ficcionais, mas fazer cine-objetos do tipo “Cine-Olho”, fitas científicas e propagandear, afinal, as atualidades cinematográficas de toda a União.

Nossa posição em relação à filmagem científica ficará clara para vocês a partir da seguinte fórmula:

<p><u>Cine-Olho é a aliança da ciência com as atualidades para uma luta conjunta contra os cine-obscurantistas, em prol da decifração comunista do mundo, em prol da emancipação da visão do proletariado.</u></p>
--

p.94: *Em SDZ, o texto é retomado no parágrafo seguinte a esse bloco excluído, mas seu final foi modificado. Em Iz Nasliêdia, lê-se:*

Aconselho vocês a aplicarem todos os seus esforços para que já em seus primeiros trabalhos nas atualidades seja sentida essa inclinação para o lado científico, e para isso, vocês devem atrair para seu lado os cientistas menos conservadores. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.94]

Em SDZ, lê-se:

Aconselho vocês a aplicarem todos os seus esforços para que já em seus primeiros trabalhos nas atualidades seja sentida essa inclinação para o lado científico **da realidade.** [Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.83]

p.94: Logo depois, em SDZ, cortados os seguintes trechos, aqui destacados em negrito:

Familiarizem-se com a filmagem de animações. Aprofundem com dados científicos as observações dos cine-observadores.

Guardem para si todas as suas conquistas, invenções e criações práticas até terem a oportunidade de realizá-las da melhor maneira possível. **Publiquem cautelosamente, apenas o essencial, o fundamental, o que for de agitação. Tentem não dar de bandeja para a cinematografia de ficção o melhor daquilo que vocês já fizeram e que ainda farão.**

No caso de se apoderarem de algum departamento de atualidades, dirijam-no com base na seguinte conta de acumulação de material:

1) atualidades cotidianas	- 50%
2) -----//----- científicas	- 20%
3) puramente políticas	- 10%
4) fisiculturismo	- 10%
5) episódicas e ocasionais	- 10%

Resultado 100%

Excluam temporariamente a filmagem de paradas e funerais (enfadonhas e aborrecidas), e de reuniões com oradores falando interminavelmente (intransmissíveis pela tela). [*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.94]

p.94: No parágrafo seguinte a esse, há mais uma modificação: em *Iz Nasliêdia*, lê-se: “Organizem o material em pequenos cine-objetos, lancem, digamos, uma *Kino-Pravda de Odessa* ou algo desse tipo”; em SDZ: “Organizem o material em pequenos cine-objetos, lancem, digamos, uma *Kino-Pravda russa* ou algo desse tipo” (*destaques em negrito meus*).

Depois disso, há em SDZ apenas mais uma frase (“Tendo se exercitado, passem a realizar trabalhos maiores, como *Cine-Olho*). Em *Iz Nasliêdia*, há ainda todo o seguinte bloco:

<u>Contra a tabela:</u>	1) cinema de ficção	- 95%
	2) atualidades científicas e de vistas	- 5%

		100%

estabeleçam a tabela:

1) Cine-Olho	- 75% (cotidiano – 45%; científico-educativo – 30%)
2) “drama de ficção”	- 25%

Vocês perguntam ainda sobre nossas relações com a ARK, VAPP e com os construtivistas.

A ARK é um conglomerado de trabalhadores do cinema de ficção de diferentes tipos: diretores novos e velhos, críticos de arte, atores etc. Não possui uma cine-cara programática. Ocupam-se por enquanto com falas e com a proteção do drama de ficção.

Eles têm medo de nós e por isso não gostam de nós. ¾ da imprensa cinematográfica moscovita estão em suas mãos.

A seção de cinema da VAPP foi criada há pouco tempo e briga com a ARK. Ela parte do princípio de que os escritores proletários irão criar o repertório cinematográfico. Apóia-se no beletrismo renovado e protegido por círculos de críticos-colaboradores. O que não tem nada em comum com os círculos de “Cine-Olho” (nos quais os cine-correspondentes-observadores são os próprios criadores dos cine-objetos).

No entanto, conversas com eles e tentativas de os fazer aceitar a plataforma do “Cine-Olho” são possíveis. Conciliações táticas temporárias para pronunciamentos conjuntos, no caso de serem indispensáveis, não estão excluídas.

Sobre os cine-construtivistas eu ouvi falar pela primeira vez a partir do camarada Gan, na conferência em Moscou que é do conhecimento de vocês. Antes desta conferência e depois dela não me aconteceu de ouvir nada a respeito desse grupo. Nós temos muitos grupos dispersos de construtivistas (não apenas na área da cinematografia), dos quais cada um se considera o único correto. A cinematografia dos construtivistas interessou ao camarada Gan, que até muito recentemente considerava que a única linha correta do cinema era a linha dos kinocs, a linha de *Kino-Pravda* e *Cine-Olho*.

Seu pronunciamento com o comunicado sobre os cine-construtivistas foi evidentemente motivado pelo fato de os kinocs não terem recebido bem seu primeiro trabalho prático, *Os jovens pioneiros*, visto como um trabalho conciliatório feito a partir de um slogan cine-menchevique (“tipagem-natural”).

Claro, o fracasso do camarada Gan não é obrigatório para outros construtivistas.

Cada construtivista que reconheça e apóie a idéia do “Cine-Olho” pode, ao passar para o trabalho na produção cinematográfica, ser arrolado dentre os kinocs, com a condição da completa sinceridade de sua transição e completa dedicação ao movimento “Cine-Olho”.

Eu deixei passar uma pergunta sobre quem nos apóia em nossa luta.

Mais do que qualquer outra coisa, nos ajuda o público operário-camponês nas regiões ainda não contaminadas pela cine-sífilis “ficcional”.

16. “Kino-Pravda” e “Rádio-Pravda” (a título de proposta) / “Kinopravda” i “Radiopravda” (V poríádke predloženíia)

Primeira publicação:

Jornal *Pravda*, 16 de julho de 1925, em versão encurtada. Este título foi atribuído pelo jornal, o original de Viértov se chama “Rádio-Olho” [Radio-Glaz].

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.84-86):

Publica-se a partir do jornal *Pravda* de 16 de julho de 1925 (*Statí...* p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.97-100):

[Publica-se sob o título: Rádio-Olho / Radio-Glaz]

Publicado pela primeira vez, com cortes, no jornal *Pravda*, 16 de julho de 1925, sob o título *Kino-Pravda e Radio-Pravda (a título de proposta)*, reproduzido em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*]

Ed. khr.159, ll.9-19, versão datilografada autenticada (*DzV*), publica-se com indicações de divergências em relação ao manuscrito em ll.3-8. Depois de o texto ter sido batido à máquina, Viértov encurtou o artigo pela metade, mas mesmo o texto encurtado é maior do que o que foi publicado.

Um sumário feito para o artigo encontra-se no Apêndice.

(*Iz Nasliêdia. Tom 2*. p.502)

Divergências entre as edições:

Como está indicado em Iz Nasliêdia. Tom 2, p.502, a versão incluída em SDZ é uma reprodução da publicação no Pravda, que já era encurtada. Diferentemente do que acontece em relação a alguns outros artigos, no entanto, a edição Iz Nasliêdia não indica aqui as divergências entre o original de Viértov e a edição publicada no jornal. É provável que as divergências apontadas abaixo correspondam, portanto, a cortes feitos pelos editores do jornal, e não pelo editor da coletânea de 1966.

p.97-98: *Foi cortado o último parágrafo da página 97, que continua no início da 98, reproduzido abaixo:*

O “CINE-OLHO” SE DEFINE COMO A UNIÃO DA CIÊNCIA COM AS ATUALIDADES CINEMATOGRAFICA CONTRA OS “VELHOS CINE-CRENTES”¹⁷ (o drama ficcional) EM PROL DA DECIFRAÇÃO COMUNISTA DO MUNDO, DA EMANCIPAÇÃO DA VISÃO DO PROLETARIADO. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.97-98]

p.98: *No primeiro parágrafo, foi suprimido o trecho aqui reproduzido em negrito:*

O movimento ‘Kino-Glaz’, **inicialmente incompreendido e ridicularizado pela crítica cinematográfica que serve ao cinema de ficção**, gradativamente conquista a simpatia e a compaixão de grandes massas populares. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.98]

p.98: *No segundo parágrafo, foram suprimidos os termos e trechos aqui em negrito:*

Neste caso, as SALAS DE CINEMA DE MOSCOU, ligadas a filmes de longas-metragens, estão se mostrando as mais conservadoras. É indispensável **cair em cima dos programas das salas de cinema** e promover o slogan dos “programas mistos”. **Digamos, que em todos os cinemas, uma vez por semana, uma vez a cada duas semanas (considerando que cada vez consista em três dias), haveria “noites de miniaturas”.**

Exemplo de um programa: [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.98]

O texto é retomado no exemplo de “programa misto” que Viértov fornece (‘a atualidade cinematográfica em três partes...’).

p. 98: *Cortado o último parágrafo desta página, que vem logo após a frase reproduzida entre colchetes a seguir:*

[Não é segredo para ninguém que essa persistente instrução do camarada Lênin até hoje nem mesmo começou a ser cumprida.]

O movimento “Cine-Olho”, tendo despertado para a vida e sendo incessantemente estimulado por seus pioneiros e organizadores – os *kinocs* – não tem como não se fortalecer e crescer, apoiado pelas palavras do camarada Lênin. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.98]

p.99: *Foi cortada uma frase que aparece logo antes das tabelas com porcentagens entre ficções e atualidades nos cinemas. Aqui, em negrito, o trecho o suprimido: “As salas de cinema devem ser conquistadas. Contra as tabelas: [...]”*

p.99: *Os dois parágrafos seguintes à tabela com as proporção entre filmes ficcionais e atualidades foram reescritos de maneira resumida. Eis como eles aparecem no original de Viértov:*

¹⁷ No original, “kinopopóvschina”. *Popôvtsi* eram os integrantes de um grupo de Velhos Crentes da Igreja Ortodoxa Russa.

Considerando que a questão do Cine-Olho, ou seja, da organização da visão dos trabalhadores, foi em grande parte esclarecida por meio de nossos artigos anteriores, por nossas declarações verbais, por nossos trabalhos práticos no cinema e também por meio deste presente artigo, nós consideramos possível passar à 2ª proposta dos *kinocs*: a organização da escuta dos trabalhadores.

Nós promovemos a AGITAÇÃO POR MEIO DE FATOS contra a agitação por meio de convenções, do ópio, não apenas no campo da visão, mas também no campo da audição, do paladar, do tato e etc. Todas as entradas do homem devem ser utilizadas para a introdução em seu corpo de fatos visíveis, audíveis, cheiráveis, tocáveis e etc. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.99*]

E assim eles aparecem em SDZ, tendo sido resumidos ou já quando da publicação original do artigo ou quando de sua inclusão na coletânea:

Assim será resolvida a questão do “cine-olho”, ou seja, da organização da visão dos trabalhadores. A segunda proposta dos *kinocs* diz respeito à organização da escuta dos trabalhadores.

Nós promovemos a agitação por meio dos fatos não apenas no campo da visão, mas também no campo da audição. [*Statf. Dnevnikí. Zámisli, p.85*]

p.99: *Depois disso, foram cortados os trechos que aparecem aqui em negrito:*

O homem deve ser tirado de sua saleta por meio desses fatos e levado em direção à arena da luta social mundial.

E, sendo assim, passemos agora à organização da escuta dos trabalhadores.

Como estabelecer um elo auditivo entre todas as linhas da frente proletária mundial?

Nós poderíamos recomeçar todo nosso artigo, e transferir tudo aquilo que é dito sobre o elo visual entre os trabalhadores ao elo auditivo. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.99*]

Logo depois disso, o início do parágrafo seguinte foi sutilmente alterado. Em Iz Nasliêdia, lê-se: “Mas se, entre nós, os cine-observadores fixaram por meio de câmeras cinematográficas os eventos da vida [...]”. Em SDZ, lê-se: “Se, em relação à visão, nossos cine-observadores fixaram por meio de câmeras cinematográficas os eventos da vida [...]”.

Logo abaixo, foi cortada mais um frase, aqui em negrito:

Nós conhecemos um aparelho de gravação – o gramofone. Mas há também outros aparelhos de gravação mais aperfeiçoados: eles gravam cada farfalhar, cada sussurro, o som de uma cascata, o discurso de um orador e etc.

Aquilo que nós hoje chamamos de música pode ser registrada, até certa porcentagem, simultaneamente a todo o mundo audível.

A demonstração de uma gravação auditiva [...]

p.100: *Cortada uma definição de ‘Rádio-Ouvido’ sugerida por Viértov, logo após a frase “ ‘Nós opomos a ‘Rádio-Pravda’ e ‘Rádio-Ouvido’ às transmissões radiofônicas ‘artísticas’”. O texto suprimido segue, alterando a definição que o cineasta havia fornecido antes para “Cine-Olho” (e que também foi suprimida do texto):*

Nós formulamos:

“RÁDIO-OUVIDO” É A UNIÃO DA CIÊNCIA COM AS ATUALIDADES RADIOFÔNICAS PARA UMA LUTA CONJUNTA CONTRA OS “VELHOS RÁDIO-CRENTES” (A RÁDIO-ÓPERA, O RÁDIO-DRAMA) EM PROL DA DECIFRAÇÃO COMUNISTA DO MUNDO, DA EMANCIPAÇÃO DA AUDIÇÃO DO PROLETARIADO. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.100*]

p.100: *Em SDZ, o texto se encerra no final do nono parágrafo desta página, que se inicia com “E nós não iremos nos preparar para a exibição de óperas e dramas [...]”. Em Iz Nasliêdia, há mais quatro parágrafos depois disso, em que Viértov ressalta a importância do “Rádio-Ouvido” para a Internacional Comunista e sobre como o projeto deveria ser abraçado pela organização, podendo funcionar como um “barômetro da situação geral das massas populares”:*

O “Rádio-Olho” (conhecido em seu 1º estágio de desenvolvimento pelo nome de ‘Cine-Olho’) deve contrapor à alcateia de capitalistas que sequestrou o globo terrestre um proletariado mundial unido e organizado por meio de uma áudio-visão comum.

A Comintern deve abraçar esse movimento, injetar nele robustas forças organizacionais e direcionar o trabalho pelo melhor caminho possível.

Os “RÁDIO-OLHOS” OU “RADIOCS” (o 2º estágio depois dos kinocs), concretizando o programa “RÁDIO-OLHO”, serão os mais ativos participantes da reconstrução mundial.

No processo de criação da “Sociedade Comunista” e na própria “Sociedade Comunista” (independentemente de como os senhores a imaginarem), o “RÁDIO-OLHO” será não apenas um barômetro da situação geral das massas populares, mas também um regulador da audição da massa e a visão da humanidade libertada. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.100*]

17. Sobre a mesma coisa, de diferentes maneiras.

/ Po-ráznomu ob odnóm.

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.86-87):

Sumário para um artigo. Datado de 15 de julho de 1926. Publica-se pela primeira vez.

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.129-131):

[Publica-se sob o título: “Contra frases esquerdistas (A respeito do artigo de Brik no Nº27 do jornal *Kinó*)”.

Texto publicado pela primeira vez muito encurtado (publica-se apenas a primeira parte) em *SDZ* e com uma data incorreta atribuída a ele.

Ed. Khr. 162, ll.7-10, versão datilografada autenticada. O texto não é datado, mas foi escrito, obviamente, não antes de 5 de julho de 1927, quando foi publicado o artigo de Óssip Brik “*Prótiv jánrovikh kartínok (diskussionno)*” [‘Contra filmes de gênero (a título de debate)’]. Publica-se com indicação de divergências em relação ao manuscrito em ll.3-6 e à versão datilografada não-autenticada do artigo no fundo de O.M. Brik (f.2852, op.1, Ed. Khr. 414, ll.1-3), intitulado “*Em nome do fato. (A respeito do artigo de O. Brik “Contra filmes de gênero”)*”. Antes das correções feitas à tinta, o título era *Po-ráznomu ob odnóm* [‘Sobre a mesma coisa, de diferentes maneiras’.] A letra dessas correções não é de Viértov, e a indicação do título concreto do artigo em discussão não é muito comum em títulos de Viértov. É provável que o artigo tenha sido preparado por Viértov para publicação (em forma encurtada) e enviado a Brik.

Em seu artigo, Brik escreve que é preciso separar rigorosamente as atualidades – a fixação de um evento concreto, único em sua natureza – e “filmes de gênero”, em que o material das atualidades é modificado como resultado da utilização de “métodos de montagem artística”. Um fato filmado se torna um conjunto de signos convencionais: essa é uma deficiência, segundo Brik, dos trabalhos de Viértov. Isso levaria o cinema

de atualidades a um beco sem saída. É impossível fazer concessões: ou atualidades, ou encenação ficcional (para a qual é indispensável a montagem), “quaisquer tentativas de mistura aqui são inapropriadas”. (*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.510-511).

Divergências entre as edições: Como é dito pela edição *Iz Nasliêdia*, a edição SDZ reproduz apenas a primeira seção do artigo. Nas duas seguintes, Viértov comenta concretamente o artigo de Brik, afirmando que o posicionamento do grupo Cine-Olho sempre fora, justamente, o de recusar quaisquer misturas entre o cinema de atualidades e o ficcional, indicando que foi esse o motivo de seu rompimento com o trabalho de Aleksîi Gan.

Na primeira seção, a única publicada em SDZ, há a seguinte divergência:

p.129, No sexto parágrafo, foi excluído o seguinte trecho, em negrito – um exemplo dos cortes de “passagens de mau gosto” feitos na edição de 1966:

É simplesmente absurdo esperar que cada plano individualmente (via de regra) como que responda a um questionário inteiro: onde, quando, por que, ano de nascimento, estado civil, **já teve alguma doença venérea** etc. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.129].

Uma vez que a omissão de boa parte do artigo parece ter sido uma decisão do editor Drobachenko, reproduzo aqui o longo trecho cortado. Destaco que ele aparece traduzido para o inglês em *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, p.278-279.

2.

É VERDADE que

“as atualidades cinematográficas e a cinematografia ficcional seguem por caminhos distintos, e quaisquer posições intermediárias e tentativas de união são aqui inoportunas e podem apenas atrasar o curso natural de desenvolvimento da cultura cinematográfica (*Kino-Gaziêta*, Nº27, do artigo de Brik).

Eu fico muito satisfeito que essa minha frequente afirmação tenha finalmente sido repetida também pelo camarada Brik.

O polo do Cine-Olho (do filme não-atuado, ou seja, das atualidades – filmes científicos-educativos, vistas-científicas) se contrapõe ao polo da “cinematografia de ficção” (o filme atuado, de atores), essa é minha posição permanente, diferentemente da antiga posição do camarada Brik, que até minutos atrás apoiava, além das atualidades, também as tendências “intermediárias”, conciliatórias (por exemplo, a tendência de Eisenstein).

Em debates, no jornal *Pravda*, na *Kino-Gaziêta*, na revista *Lef*, em todos os lugares possíveis nós sempre nos posicionamos frontalmente contra qualquer tipo de acordo entre o filme atuado e o não-atuado.

Justamente por conta desse ponto nós rompemos com Gan e com Chub, a remontadora de filmes ficcionais¹⁸, que defendiam de maneira insistente uma posição a favor da encenação do cotidiano, uma posição a favor de que se encene para a câmera passagens parecidas com a realidade.

Por isso, nos parece excepcionalmente “estranho” este último “truque de troca de roupa” (um conto de fadas hipócrita sobre alguns tais “documentos documentários”), um truque realizado no momento da expulsão “administrativa” do Cine-Olho.

O camarada Brik, depois de suas resenhas exultantes do filme *Avante, soviète!* [*Chagai, soviet!*] e de outros trabalhos do Cine-Olho, não deveria ter mordido essa isca.

¹⁸ Antes de se tornar uma documentarista, Esfir Chub de fato trabalhou por vários anos remontando filmes europeus e americanos, adequando-os ao mercado soviético. Quando este artigo foi escrito por Viértov, ela havia acabado de realizar seu primeiro filme, *A Queda da Dinastia Románov* [*Padênie Dinásti Románovikh*].

Ao dedicar seu artigo a apenas um dos tipos de filme não-atuado – o filme “datado” –, o camarada Brik poderia não ter apresentado como exemplo o iletrado (pessimamente montado) *Dinastia* [A queda da dinastia Románov, de Esfir Chub], mas dezenas de filmes Cine-olhistas, “datados” em termos de tempo e espaço e que, conseqüentemente, não contradizem o artigo de Brik.

O camarada Brik não o fez.

O camarada Brik, por algum motivo (por quê?) escondeu dos leitores da *Kino-Gaziêta* que: 40 números de *Kino-Nediêlia*, por volta de 50 números de *Goskinó-Kalendár*, com poucas exceções todos os números de *Kino-Pravda*, o filme *O aniversário da revolução* [Godovschína revoliútsii], estruturado de maneira cronológica (de Fevereiro até o primeiro aniversário de Outubro, em 12 partes), *História da guerra civil* [Istória grajdánskoï voiní] (13 partes), *Cinco anos do Exército Vermelho* [5 liét Krásnoi Ármii], *Sem Ilítch* [Bez Ilítchá], o primeiro episódio de *Cine-Olho* e etc. etc., são todos exemplos de filmes documentários (até mesmo de acordo com Brik).

Esses primeiros cine-exemplos foram estabelecidos pelo Cine-Olho ao lado de monumentos tais como *Pravda Leninista*, *Avante, soviète!* e *A sexta parte do mundo*.

3.

O trabalho do Cine-Olho abraçou o horizonte do filme não-atuado de maneira tão ampla (dos mais simples – *Bukhara*, *Novorossísk*, *Cooperativa*, *Preguiça*, *Moscou* – até os mais complexos, como *Um homem com uma câmera*, *A sexta parte do mundo*) que em torno de cada pequeno exemplo é possível que surja um tipo diferente de filme não-atuado, com defensores justamente desse tipo específico.

Isso não significa que qualquer pessoa sozinha ou que qualquer grupo que se ocupe da produção, difusão e popularização especificamente desse único tipo de filme não-atuado possa se contrapor a todo o movimento do Cine-Olho.

O Cine-Olho, lutando de maneira insistente desde os dias da Revolução de Outubro pelo cinema não-atuado como um todo, estabelecendo cada vez mais novos exemplos de cine-objetos de atualidades, não tem o direito de limitar seu campo de visão a um único tipo de filme não-atuado. O camarada Brik deve ter a coragem de reconhecer que sua proposta de reduzir a atividade do Cine-Olho a apenas a linha de produção de filmes claramente datados é equivocada, uma proposta profundamente incorreta. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.130-131]

Assim como a “Carta aos kinocs do sul”, este é um texto em que as divergências entre Viértov e a LEF (incluindo aqui tanto Óssip Brik quanto Aleksîei Gan e Esfir Chub) são bastante evidentes. No entanto, a publicação de apenas sua primeira parte exclui do artigo seu caráter justamente “datado”, de embate concreto com visões conflitantes de outros artistas.

18. A fábrica de fatos / Fábrika fáktov

Primeira publicação:

Jornal *Pravda*, 24 de julho de 1926. O subtítulo “(a título de proposta)” foi colocado pelo jornal; o subtítulo original era “(Resposta concisa a algumas perguntas confusas)” (‘Sjáti otviét na niéskolko pútanikh voprôssov’).

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.87-89) :

Publica-se a partir do jornal *Pravda* de 24 de julho de 1926. (Statí..., p.311)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.115-117):

[Publica-se sob o título: “Fábrica de fatos (Resposta concisa a algumas perguntas confusas)” / Fábrika fáktov (‘sjáti otviét na niéskolko pútanikh voprôssov’)]

Publicado no jornal *Pravda* de 24 de julho de 1926 com outro subtítulo: (*a título de proposta*), e depois em SDZ.

Ed. khr.162, ll.15-17, versão datilografada autenticada, datada de 15 de julho de 1926 (data escrita a lápis); publica-se com indicações de divergências em relação ao manuscrito em ll.11-13 (no topo há uma nota de Viértov: publicar.) (*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.507*)

Divergências entre as edições:

p.115: *No segundo parágrafo, foi cortado o trecho destacado a seguir em negrito:*

Hoje – conforme demonstra a experiência do último ano – a simples apropriação de apenas uma das características aparentes do Cine-Olho pelos filmes assim-ditos “artísticos” (filme atuado = “filme com atores”) se mostra suficiente para fazer barulho (*A Greve, [O Encouraçado] Potiômkin*) também nessa área cinematográfica (**essencialmente, de terceira categoria**), “**atuada**”. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.115*]

p.116: *Há uma diferença de formatação. A partir de “Armazéns de atualidades, produção de filmes científicos [...]”, Viértov escreve em “lista”, com um tipo de produção por linha do texto. O mesmo se repete ao final, depois de “simplesmente/FÁBRICA DE FATOS”: Viértov aumenta progressivamente o tamanho da fonte do texto. Em SDZ, o artigo aparece “corrido”, sem essa formatação específica.*

19. Cine-Olho / Kino-Glaz

Primeira publicação:

Coletânea *Na putiákh iskússtva*, Moscou, Proletkult, 1926.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.89-104):

Publica-se a partir da coletânea “Nos caminhos da arte” [‘Na putiákh iskússtva’], editora Proletkult, Moscou, 1926 (com encurtamentos não-significativos). (*Statí...*, p.311)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2 (p.69-84):

Publicado pela primeira vez com encurtamentos na coletânea *Na putiákh iskússtva* [‘Nos caminhos da arte’], M, Proletkúlt, 1926, depois em SDZ.

Ed. khr. 160, ll.19-40, versão datilografada autenticada. Publica-se com indicação de divergências em relação aos rascunhos. Os materiais relacionados a esse texto no arquivo são os seguintes: 1.2=1.19: índice do artigo manuscrito e em versão datilografada; 1.3=1.31: tabela; ll.4-18, manuscrito; ll.42-43, texto datilografado intitulado *Vrêmennaia Instrúktsia*, parte de um rascunho; ll.44-45, manuscrito, do início e até o capítulo *Petrúchka ili Jízn* [‘Marionete ou a vida’] inclusive, escrita antes nas ll.4-18; 1.46, fragmento de um rascunho. Antecede ao artigo um plano-índice, a numeração de alguns capítulos na versão final do texto não coincide com ele. No fundo de I.P. Kopálin (f. 3081, op.1, ed. khr.298, ll.1-22) está preservada uma versão datilografada sem autenticação e sem data deste artigo sem título, idêntica à versão do verso (com os mesmo erros de escrita e digitação).

O rascunho do texto está datado como sendo de 1 de janeiro de 1925, mas a data foi riscada. Viértov, em seu artigo *Pólnaia capituliátsia Nikoláia Liêbedeva* (1932)

[‘Capitulação total de Nikolai Liébedev’], data este artigo como sendo do verão de 1924. No entanto, julgando pelas correções e pela lógica de desenvolvimento da ideia, esse artigo foi escrito entre os textos *Kino-Glaz i vidími mir* [‘Kino-Glaz e o mundo visível’] e a fala na conferência da LEF em 16-17 de janeiro de 1925.

Kino-Glaz é um dos exemplos mais característicos da montagem textual de Viértov, quando um texto é composto por fragmentos de artigos mais antigos.

(*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.498)

Divergências entre as edições:

Com exceção de um único comentário, não há em Iz Nasliêdia as indicações de quais trechos teriam sido cortados já na publicação em “Na putiákh iskusstva”. Como não tive acesso a ela, é possível que as divergências aqui se devam ao trabalho dos editores da coletânea de 1926 do Proletkult.

p.69-70: *Cortado o índice do texto:*

CONTEÚDO RESUMIDO:

I.

Desenho na revista *LÁPOT* [Sandalha]

Os artista-cavalo¹⁹

Sessão de cinema na aldeia

“TEATRO DE MARIONETES” ou a vida

Em uma das reuniões dos KINOCS

II.

O FUNDAMENTAL DO DRAMA CINEMATOGRAFICO FICCIONAL

Recepção dos crentes pelo Papa de Roma

Consciência ou subconsciência

III.

O FUNDAMENTAL DO “CINE-OLHO”

Na fábrica Moskvochviêi

Na aldeia

IV.

INSTRUÇÃO AOS CÍRCULOS DE “CINE-OLHO”

Esquema da organização

Slogans bastante simples

Advertência

V.

KINOCS E A MONTAGEM

KINOCS E O ROTEIRO

VI.

O CINE-OLHO EM SEU PRIMEIRO RECONHECIMENTO

p.73-74: *Foi excluída toda a seção “Na fábrica Moskvochviêi”, que consiste em uma poesia declamada por um pioneiro. Reproduzo abaixo o trecho suprimido, em tradução poética:*

¹⁹ No original, Viértov escreve “aktiôri” (‘atores’) como “akhtiôri”, marcando a pronúncia camponesa, “caipira”, dos espectadores da província.

NA FÁBRICA MOSKVOCHVÊI

A composição do pioneiro começa a soar pela concha do gramofone.

Um velho *raiôchnik*²⁰:
Isso sim me alegrou,
do Cine-Olho o pioneiro falou.
Mais de cem rapazes, a copa lotada:
Estavam que nem sardinha enlatada.
O que fazer já não havia
E mais gente, dentro, não cabia:
um grupo de guias foi se formando
e metade, na rua, ficou esperando.
O pioneiro seguiu seu tema,
Foi atacando o velho cinema:
Chega da velha patacoada
e da burguesia embolorada,
dos filmes de casal
e também de tribunal,
de artista pintado, maquinação
peruca, tinta, casa de papelão;
Abaixo os contos de beijinho
E assim por diante...
E, pela primeira vez, escolho:
Nos dê agora o CINE-OLHO!
Um cinema tão extraordinário,
ao gosto do camponês, do operário.
E essa é sua missão:
A Mundial Revolução.
Nele se mostra camponês, operário,
pope, bêbado, leigo, salafrário,
mago, pioneiro, menor abandonado
e toda sorte de tipo variado...
Assim ele continua a se espalhar
Eu, mesmo velho, quero um kinoc me tornar.
A manivela da câmara vou girando,
E que a classe operária vá se alegrando:
O que eu mostro é o próprio povo!
E QUE VIVA ESTE CINEMA NOVO.
De surpresa eu vou filmar
E dos pioneirinhos vou lembrar:
Pois foram eles que pegaram
e os “amigos dos kinocs” organizaram.
Mudei agora para uma nova fé:
Deixemos os artistas, diretores, seus “ahs” e seus “ohs”,
Adeus, senhoritas – E QUE VIVA OS KINOCS.
[Iz Nasliêdia. Tom 2, p.73-74]

p.75: *Excluída a seção “Na aldeia/Reunião geral do destacamento “Krásnaia Nivá”. Trata-se de um pedaço da ata de uma reunião de um círculo de jovens kinocs.*

NA ALDEIA

²⁰ *Raiôk* é um tipo antigo de teatro popular. Nele, figuras pintadas são mostradas em uma pequena caixa de madeira, como um pequeno teatro de marionetes, acompanhadas pela narração de um *raiôchnik*, responsável por construir a narrativa por trás da sequência de imagens. *Raiôchnik* também é o nome da própria prosa rimada contada pelo narrador. Na tradução deste poema, procurei manter a construção simples de rimas “aa bb” do texto de Viértov, que no original se quebra em apenas dois pontos (‘Abaixo os contos de beijinho/E assim por diante...’ e ‘Mudei agora para uma nova fé:/Deixemos os artistas...’).

REUNIÃO GERAL DO DESTACAMENTO KRÁSNAIA NIVÁ

(preservo a ortografia do original) [nota de Viértov]

Ouviram:

1) Sobre a organização de um círculo de *kinocs*, o informe foi feito por Komarôv Víktor, que apontou para o mal do velho cinema burguês e para a criação de um novo cinema proletário sem artistas e diretores, e os construtores devem ser os próprios operários e camponeses.

2) VARIADOS

Sobre o registro dos *kinocs* e a definição do dia da reunião para a divisão dos temas.

Determinaram:

1) Tendo ouvido o informe nós saudamos os trabalhadores do novo cinema e acreditamos que a linha escolhida foi CORRETA. Nós, pioneiros, como construtores do futuro, também queremos criar um novo cinema e filmar como é na vida e estamos organizando um círculo de *kinocs*.

2) Efetuar o registro. A reunião dos *kinocs* foi marcada para o domingo, 28/XII às 11 horas da manhã.

PRESIDENTE P. BAULÍNA
Secretário LIÉVIN

DIÁRIO Nº3

Houve uma reunião geral dos *kinocs* dos destacamentos Nº5 e 34, compareceram 18 pessoas, dentre as quais foram divididas as observações. Depois disso, o comandante contou como se deve observar. Determinaram que os *kinocs* devem se reunir na próxima semana e discutir as instruções da melhor maneira.

Secretário do círculo LIÉVIN.

p.76: No segundo parágrafo, a primeira frase foi ligeiramente modificada, excluindo um trecho que faz referência à “vodca tsarista”. Aqui, como aparece em Iz Nasliêdia:

Na Rússia pré-revolucionária, a cinematografia dos proprietários também cumpriu seu vil papel, ao lado da vodca tsarista. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.76*]

E em SDZ:

Na Rússia pré-revolucionária, a cinematografia dos proprietários também cumpria um papel similar. [*Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.76*]

Mais adiante, no quarto parágrafo, foi excluído um parêntese em que Viértov critica o filme “A ilha dos jovens pioneiros”, de Aleksiei Gan, chamado por ele aqui de “Os jovens pioneiros”. *Aqui, o trecho suprimido aparece em negrito:*

O fundamental no teatro é o jogo de atores, e cada filme construído a partir de um roteiro e feito com base no jogo é também uma representação teatral, e é por esse motivo que não há diferença entre as encenações de diretores de diferentes matizes **(incluindo aqui também a imitação do cotidiano: o filme Os jovens pioneiros)**. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.76*]

p.76: Foi excluído o final do segundo parágrafo da seção intitulada “B”, aqui destacado em negrito:

A. O kinoc-observador acompanha com atenção as circunstâncias e pessoas que o cercam e se esforça para ligar os diferentes fenômenos descarregados entre si, a partir de características gerais ou específicas. O kinoc-observador recebe um tema do comandante do círculo **ou escolhe ele mesmo um tema e informa o comandante a esse respeito**. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.76]

p.77: *Ao final da seção “B”, há uma nota: “ver tabela [V]”. Essa indicação foi excluída, pois a tabela não é reproduzida em SDZ. Ressalto que não tenho informações a respeito de sua inclusão em “Na putiákh iskússtva”.*

p.77: *No quarto dos “slogans bastante simples”, mais uma menção à vodca foi cortada:*

4. Drama cinematográfico, religião e **vodka**: um armamento mortal nas mãos de capitalistas. Por meio da demonstração de nosso cotidiano revolucionário nós faremos saltar a arma das mãos hostis. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.77]

p.78: *Na edição Iz Nasliêdia, esta página contém uma reprodução do diagrama de organização dos kinocs, mencionado na página 77. Ele está ausente em SDZ.*

p.79: *Foi cortado o oitavo dos “slogans bastante simples”, que parece uma referência cifrada ao filme “A ilha dos jovens pioneiros”, criticado por Viértov em outro ponto do artigo:*

Não acredite nas encenações, em fingimentos do cotidiano. São os mesmos dramas ficcionais, mas com atores sem experiência. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.79]

p.79: *Foi cortada toda a seção “D. Advertência”, reproduzida abaixo:*

D. Advertência

O Cine-Olho conseguiu penetrar na longa estrada da luta contra a cinematografia burguesa, e nós duvidamos muito que esta última, apesar de sua atual situação em todo o mundo, possa continuar se opondo por muito tempo à nossa pressão revolucionária.

O mais perigoso é outra coisa. O mais perigoso é a distorção de nossas ideias, são perigosas as imitações e tendências intermediárias que crescem como bolhas de sabão e, por enquanto, como bolhas, estouram. É possível que muito em breve, talvez até mesmo antes do surgimento de nossos próximos trabalhos, os senhores vejam nas telas soviéticas uma série de imitações, uma série de filmes feitos à maneira dos kinocs. Em alguns, os atores vão representar a vida real em um cenário adequado; em outros, pessoas reais vão interpretar os papéis de acordo com o mesmo roteiro refinado. Esse será o trabalho de cine-mencheviques conciliadores, que serão tão parecidos com nossos trabalhos quanto um cartão de crédito falso se parece com o verdadeiro, mas é possível que seja da maneira como grandes bonecas se parecem com pequenas crianças.

É tarefa de todos os trabalhadores manter o olhar atento ao conflito que se inicia, sempre diferenciar o verdadeiro do falso e não confundir uma cópia-imitação açucarada com seus rigorosos originais. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.79]

p.80: *O final do penúltimo parágrafo da página foi modificado, e o último parágrafo suprimido. Eis como o texto aparece em Iz Nasliêdia, com as partes excluídas em negrito:*

Nós não consideramos que esse desejo seja criminoso, mas a eleição desse tipo de trabalho como o objetivo fundamental da cinematografia, suplantar os verdadeiros cine-objetos com esses cine-continhos, o sufocamento de todas as notáveis possibilidades da câmera

cinematográfica em nome da devoção ao deus-drama-ficcional, isso nós não conseguimos entender de forma alguma e isso, é claro, **é um crime**. [grifo do autor; negrito meu]

Não um crime contra os saciados *nepmen* ou contra a *intelligentsia* cocainômana, mas um crime contra as massas operárias, um crime contra o campesinato. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.80]

O trecho “[...] e isso, é claro, é um crime” foi substituído em SDZ foi “[...] e isso, é claro, nós não aceitamos.”

p.81: No primeiro parágrafo, foi cortado o trecho destacado a seguir em negrito:

[...] nós viemos servir a uma classe determinada, aos operários e camponeses, **ainda não entorpecidos de maneira definitiva**, ainda não enroscados na doce teia do drama ficcional [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.81]

p.81: No segundo parágrafo, mais uma vez foi excluído um trecho em que Viértov se refere à utilização de todos os cinco sentidos pelo Cine-Olho:

Nós queremos **utilizar todas as entradas do homem, em primeiro lugar seus 5 sentidos**, para trazer clareza à consciência de cada trabalhador em sua avaliação dos eventos que acontecem com ele e no seu entorno [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.81]

p.83: Na seção “O que nós perdemos e o que ganhamos ao lançar o primeiro episódio [de Cine-Olho]”, foi cortado o terceiro parágrafo, em que Viértov faz menção a um “expurgo” entre os membros da organização. Aqui destacado em negrito:

Todas essas perdas organizacionais já estão hoje praticamente solucionadas.

As eleições vindouras e um expurgo entre os membros deve fortalecer ainda mais a organização.

Das posições técnicas que nós temporariamente abandonamos, a principal é a filmagem de animações (filmagem quadro a quadro). [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.83]

p.83: No oitavo parágrafo da seção sobre as “perdas e ganhos”, foram cortados os nomes de Mikhail Kaufman e Ivan Beliakóv como os kinocs responsáveis pelas animações.

Quando os kinocs **Kaufman e Beliakóv** passaram noites em claro filmando diferentes charges em condições excepcionalmente difíceis [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.83]

p.84: Cortados três parágrafos logo após o trecho que se encerra com “[...] não se pode desculpar o cinema Kino-Glaz, que inicia sua existência não com a exibição do primeiro episódio de Cine-Olho, mas com Túmulo indiano [Indiítskaia grobnítsa] ou algo do tipo.” Os três parágrafos seguintes, excluídos, seguem abaixo:

Mediante um esclarecimento e uma explicação suficientemente completa de nosso slogan, tal disseminação do nome *Cine-Olho* pode não ser nociva, e às vezes até mesmo positiva.

Em caso contrário, o espectador ou leitor não-esclarecido pode ficar confuso.

Para mim, é necessário propagandear e espalhar a ideia e o slogan do Cine-Olho de maneira tão potente que seja possível utilizar a disseminação paralela desse nome a nosso favor. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.84].

p.84: *Cortados dois parágrafos pouco antes do final do texto, destacados aqui em negrito:*

Nós estamos perfeitamente familiarizados com as dificuldades que teremos de enfrentar, e apesar de não as termos vencido por completo, nós já as conhecemos e imaginamos como as vencer. Nós aprendemos muito nessa batalha, essa aula não terá sido à toa.

Nós não vamos repetir muitos dos erros que cometemos, apesar de não termos garantias contra erros novos.

Nós atraímos a atenção dos editores para nosso trabalho, da imprensa geral e específica, sentimos sobre nós o pesado olhar da massa operária e camponesa.

NÓS DEIXAMOS DE SER APENAS EXPERIMENTADORES [...] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.84*]

20. Sobre o filme “O décimo primeiro ano” / O filme “Odínnadsati”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.104-106):

Estenograma encurtado da fala de Viértov em um debate sobre o filme na ARK em 16 de fevereiro de 1928. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.137-139):

[Publica-se sob o título: “Fala em uma discussão na ARRK sobre o filme ‘O décimo primeiro ano’” / Vistuplênie na diskússii v ARRK o filme “Odínnadsati”]

Publicado pela primeira vez em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] de maneira encurtada. A fala aconteceu em 16 de fevereiro de 1928.

Ed. khr. 201, ll.1-17, original do estenograma com correções de Viértov sobre a fala. Publica-se o texto com indicação de divergências em relação ao rascunho preservado na Ed. khr. 200, l. 1-5 (manuscrito). Julgando a partir deste plano, o início da fala de Viértov corresponde apenas ao nono ponto; antes disso foram omitidos os seguintes:

1. 11º [ano], como todos os trabalhos anteriores foi realizado pelo método do Cine-Olho.

2. Cine-Olho não é um filme, nem um grupo, nem uma tendência à esquerda ou à direita. Cine-Olho é um movimento em prol do cinema não-atuado. Decifração documentária do mundo visível.

3. Cine-Olho, em um sentido restrito, é um grupo de pioneiros do filme não-atuado. 10 anos de batalha.

4. Alguns camaradas pensam que o Cine-Olho exige que se queime toda a cinematografia atuada.

É verdade isso? Não, não é verdade.

5. O programa prático do Cine-Olho é definido pela “Proporção leninista” nos programas das salas de cinema e a proporção correspondente para a produção.

6. Em primeiro lugar, a equiparação dos direitos do cinema atuado e do cinema não-atuado com todas as conseqüências trazidas por isso à indústria cinematográfica.

7. Mais adiante, quando nós, não satisfeitos com o sinal de igualdade entre o atuado e o não-atuado, conseguirmos a alteração da proporção em favor do filme não-

atuado, será o momento de nos ocuparmos de nossa causa, o momento de nos manifestarmos a nosso favor e, talvez, nós não estejamos mais em minoria.

8. *Alguns camaradas sugerem restringir a atuação do Cine-Olho à produção de apenas um dos tipos de filme não-atuado já estabelecidos por nós, filmes claramente datados.*

Isso seria correto? Não, não seria. O trabalho do Cine-Olho abarcou de maneira ampla o horizonte do filme não-atuado. Das mais simples atualidades correntes às mais excepcionalmente complexas. 40 edições de “Kino-Nediêlia”, 50 “Kino-Kalendár”, “História da Guerra Civil”, “Avante, Soviete!”, “Kino-Pravda”, “A vida tomada desprevinida”, [Kino-Pravda] “Leninista”, “1/6” [do mundo], “11º [ano] – todos esses são diferentes tipos de filmes não-atuados. Renunciar a todos os tipos de material documentário organizado com vistas a voltar atrás em direção ao primeiro destes tipos – à exibição primitiva de cinefotografias individuais em ordem cronológica – não é correto.

(Iz Nasliêdia, Tom 2, p.514)

Divergências entre as edições:

p. 137: *No primeiro parágrafo, há uma alteração sutil: Viértov menciona “o ‘primeiro’ episódio de Cine-Olho” colocando “primeiro” entre aspas. Isso acontece porque este primeiro episódio acabou sendo o único, uma vez que a série foi cancelada. Em SDZ, essas aspas irônicas não foram incluídas.*

p. 138: *No terceiro parágrafo, a palavra “rádio” foi excluída de uma definição criada por Viértov:*

*Em A Sexta Parte do Mundo, nós estávamos lidando com um experimento de inclusão de intertítulos entre parênteses, por meio da construção de uma “palavra-**rádio**-tema”. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.138]*

p.138: *Depois do terceiro parágrafo, encerra-se esta fala introdutória de Viértov à exibição do filme. Todo o final da página 138 e toda a página 139 correspondem a respostas de Viértov a perguntas do público depois da exibição do filme, e não foram incluídas em SDZ. É provável que o editor tenha considerado que esta parte, ainda que incluída no mesmo documento, a rigor não pertenceria ao mesmo “texto”, e por isso decidiu não inclui-la. A rigor, ela de fato não faz parte do pronunciamento inicial de Viértov. De todo modo, incluo-a aqui por conter considerações muito interessantes do cineasta, especialmente quanto ao plano preliminar de filmagem utilizado em seus trabalhos:*

<...> Antes de mais nada, em relação ao programa do Cine-Olho que começou a ser esclarecido aqui e que depois foi refutado por um grito. Eu estava seguro de que o programa do Cine-Olho já era perfeitamente claro aos camaradas sentados aqui hoje na ARK. O programa do Cine-Olho é definido por duas palavras: “PROPORÇÃO LENINISTA”. (Para a programação das salas de cinema, para a produção cinematográfica, para toda a indústria cinematográfica.) Toda a questão consiste em que se exija claramente essa “PROPORÇÃO LENINISTA”. Grande parte da atenção hoje é destinada a filmes de um tipo mais ou menos convencional, feito especialmente para reclames e lucros. E, no programa do Cine-Olho, a “Proporção Leninista” se resolve de modo que grande parte da atenção é destinada a filmes não-atuados. Nós lançamos um slogan prático: em primeiro lugar, igualar os direitos dos filmes não-atuados aos direitos dos filmes atuados. Com base nessa plataforma, nós temos a possibilidade de chegar a um acordo com grande parte de nossos oponentes. Mas nós não nos contentamos com esse sinal de igualdade e dizemos que é preciso substituir esse sinal de igualdade por um sinal de “mais” em

favor dos filmes não-atuados. Em nenhum artigo e em nenhum pronunciamento meu vocês encontrarão algo sobre ser necessário queimar todos os filmes atuados. Há quatro anos, nosso programa foi publicado no *Pravda* de maneira absolutamente clara e precisa. Há fontes o bastante para se avaliar o programa do Cine-Olho. São dessa mesma época as palavras de Lênin sobre ser necessário começar com as atualidades, e não importa que em uma mesma sessão haja, além de atualidades, filmes de um tipo mais ou menos convencional. Consequentemente, nosso programa não divergiu da “Proporção Leninista” nem no início da nossa luta, nem nos anos mais recentes.

Agora, em relação àquilo que disse Iúkov: a respeito dos exploradores [*razviêdtchiki*]. Toda uma série de obras do Cine-Olho foi feita da seguinte forma: enviava-se preliminarmente um explorador ao local de filmagem e obtinha-se relatórios (assim eles eram chamados). Não tínhamos nenhum outro caminho além dos exploradores. Ao contrário, há pouco tempo eu lancei uma proposta de criação de uma fábrica de filmes não-atuados que deveria ser organizada de modo a permitir a produção de filmes não-atuados em massa, mediante o auxílio de cinecorrespondentes em diferentes localidades. Parte dos círculos de “Cine-Olho” agora integra células da ODSK¹. Todas as instruções aos círculos de “Cine-Olho” tinham a intenção de criar uma autoria coletiva, um comando coletivo no esclarecimento de cada dado tema.

A culpa não é nem minha nem de nosso grupo (que a cada nova direção do Goskinó ou Sovkinó apresentou um projeto para a criação dessa fábrica, de criação de uma organização de massa) se todas as vezes o projeto foi engavetado. Desde o primeiro projeto para uma cine-estação experimental, todos foram engavetados. Não foi por nossa vontade que fomos artificialmente tocados para um grupo que não pode contar com um amplo quadro de exploradores.

Agora, em relação ao roteiro. Não importa o que digam, entre o roteiro e o plano do Cine-Olho há uma diferença colossal. Um filme feito a partir de um roteiro, de uma lista de cenas, deverá ser encenado, não tem como não ser encenado. E nenhum filme não-atuado pode ser feito com base em um roteiro. Uma vez que você tenha começado a fazer um filme com base em um roteiro, será necessário renunciar aos exploradores, renunciar a tudo que você encontra na vida. O roteiro não exige a filmagem de fatos, mas a encenação imediata. O plano difere do roteiro porque o plano do Cine-Olho é um plano de ação da câmera cinematográfica para o esclarecimento, para a fixação de um dado tema (mediante uma séria preparação, mediante o esclarecimento de tudo o que for possível). É assim que nós fazemos. O tema desenvolvido é convertido em um plano calendário, itinerário. O plano de *O décimo primeiro ano* (eu o li na reunião do Glavrepertkom) foi ouvido pelo comitê de repertório e aprovado. Se compararmos um roteiro de um filme atuado com aquilo que obtemos como resultado e compararmos o plano de *O décimo primeiro ano* com aquilo que se vê na tela, será preciso afirmar que o filme atuado se diferencia consideravelmente mais de seu roteiro do que *11º ano* de seu plano preliminar, que foi elaborado e aprovado. (*VOZ: Essa é uma forma perfeita de roteiro...*) Não!.. Se estamos falando de uma descrição preliminar de um quarto em que nós nunca estivemos, pode acontecer que depois disso não corresponda em nada à realidade. Vocês serão obrigados a filmar aquilo tudo que está à vista, abandonando o roteiro imaginado. Cada cena exige encenação. O roteiro, uma soma de cenas, também exige encenação. Apenas o plano do Cine-Olho, um plano de ação da câmera cinematográfica, liberta o filme da atuação, faz o filme ser não-atuado.

Mais uma palavra em relação a *Napoleão*, de Abel Gance. Eu vi esse filme alguns dias atrás e continuo achando, camarada Iúkov, que a última parte de *11º ano* (a partir da palavra ‘adiante’) está para o final do filme *Napoleão* assim como uma universidade está para o ensino fundamental. [grifos do autor] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.138-139*]

21. “Um homem com uma câmera” / “Tcheloviék s kinoapparátom”

Primeira publicação:

Revista *Nóvi Zrítel*, 1929, Nº5 (27 de janeiro).

¹ *Óbschetvo Druziêi Soviétskoi Kinematográfii*: Sociedade de Amigos da Cinematografia Soviética.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.106-109):

Sumário de um artigo. Datado de 1928. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.156-157):

[Publica-se sob o título: “‘Um homem com uma câmera’. De uma conversa com D.V.” / “Tcheloviék s kinoapparátom” . Iz Bessiédi s D.V.

Publicado na revista *Nóvi Zrítel*, 1929, N°5 (27 de janeiro) sob o título *O filme está em perigo. Conversa com Dziga Viértov*, com consideráveis divergências e encurtamentos, depois em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] (parte do texto ali não possui qualquer relação com o artigo). A publicação – estilisticamente e em termos de sentido – foi fortemente atenuada e amansada, mas seu título é claramente vertoviano. A palavra *perigo*, que dá este título, aparece apenas em um pedaço de texto que não existe no manuscrito. O tema é o mercado exibidor, o mesmo tema que aparece no manuscrito de maneira encurtada (ver nota 2).

Ed. khr. 167, ll. 3-4 ob., manuscrito com correções. O artigo foi escrito com base em um estenograma de uma fala de Viértov no ODSK alguns dias antes.

(*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.519)

Divergências entre as edições:

Ao contrário da prática comum no volume, a edição SDZ não utiliza a versão publicada na imprensa (cuja existência nem mesmo é mencionada), mas o original de Viértov, aparentemente o mesmo usado em Iz Nasliêdia. No entanto, ao contrário do que está dito nesta nova edição, não há praticamente nenhuma diferença entre o texto nas duas edições. Ou seja, não procede a indicação de Iz Nasliêdia de que “(parte do texto ali não possui qualquer relação com o artigo)”. É provável que tenha havido uma confusão: no roteiro de Um homem com uma câmera incluído na coletânea de 1966 (p.277-280) de fato há três parágrafos iniciais que não aparecem no roteiro original de Viértov, como está indicado em Iz Nasliêdia. Tom 1. (p.490), que reúne os experimentos dramaturgicos do diretor.

Como afirma a edição Iz Nasliêdia. Tom 2, porém, há uma diferença em relação à publicação original do texto em “Nóvi Zrítel”: lá havia um parágrafo final em que Viértov critica abertamente o diretor do órgão estatal de cinema, Sovkinó, por este considerar que “Um homem com uma câmera” não deveria ser exibido em muitas salas. Assim, não é impossível que o silêncio de Drobachenko em relação à existência desta primeira versão publicada na imprensa tenha relação com esse último parágrafo.

p. 156. *Há ainda um pequeno corte no início do texto, aqui destacado em negrito. Nele, Viértov compara os experimentos de montagem realizados para o filme às pesquisas em busca de duas vacinas:*

[...] Os experimentos de montagem foram excepcionalmente tensos, sendo comparáveis, em termos de quantidade de testes preliminares, à pesquisa da “606” ou da “914”. Os experimentos de montagem foram realizados incessantemente **durante um mês inteiro, em uma média de 18 a 20 horas por dia**. [...] [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.156]

Reproduzo abaixo o parágrafo final, incluindo apenas nas notas de Iz Nasliêdia. Tom 2 (p.519-520) e ausente de SDZ:

Para encerrar, gostaria de fazer uma advertência em relação a um perigo. O presidente da diretoria do Sovkinó (o exibidor monopolista), camarada Chviéditchikov, considera que *Um*

homem com uma câmera [negrito do autor] é um experimento científico muito interessante que, no entanto, não caberia exibir de maneira ampla, uma vez que o filme seria supostamente compreensível apenas a algumas dezenas de milhares de espectadores, e não a centenas de milhares. O que isso significa? Significa que o filme vai para a prateleira, para o museu, ou será usado por outros diretores como um “inesgotável poço de invenções de montagem” (como disse um dos críticos), de onde se poderá extrair para sempre. Significa que, entre o filme e os espectadores **aos quais ele é destinado**, se interpõem certas pessoas, “popularizadores”, que roubam o filme por partes, por procedimentos de montagem isolados, por cinefrases. Isso significa, por fim, **que o filme não será colocado frente a frente com os espectadores, mas será dissolvido no doce xarope de “cine-romances” soviéticos lançados por nossa cinematografia.** [negritos do autor] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.519-520]

22. Do “cine-olho” ao “rádio-olho” (Do abecedário dos kinocs) / Ot “kinoglaza” k “radioglazu”. (Iz ázbuki kinókov)

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.109-115):

Esboços de um artigo. Datado de 19 de fevereiro de 1929. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.311)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.157-164):

[Publica-se sob o título: O que é o Cine-Olho / Chto takôe Kino-Glaz]

Publicado pela primeira vez em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] sob o título *Ot “Kino-Glaza” k “Radio-Glazu” (iz ázbuki kinókov)*, ou seja, sob o título de uma versão intermediária do texto (ver Apêndice). Também lá este trabalho está datado como sendo de 19 de fevereiro de 1929, mas esta é a data do rascunho do texto intitulado [*Iz istórii kinókov*] (ver adiante).

Ed. khr. 171, ll.4-6 ob, versão datilografada. Publica-se com indicação de divergências em relação ao rascunho.

O rascunho estava espalhado por várias unidades de preservação [*edinítsa khranênia* do fundo de Viértov no RGALI]. A sequência das partes foi restaurada de acordo com a paginação feita por Viértov:

1) Ed. khr. 171, ll. 1-3 ob. (manuscrito), na l.1 está cortado o começo do título: *Ot Kino-Glaza k*;

2) idem, ll.33-34 (paginação de Viértov: 4 e 5; versão datilografada, continuação direta do rascunho em ll.1-3). O rascunho para essa versão datilografada é o manuscrito em ed. khr. 164, ll. 19-24;

3) idem, ll.28-28 ob. (paginação de Viértov: 6; manuscrito, continuação direta do rascunho as páginas ll.33-34)

4) Ed. khr. 170, ll.11-11ob. (paginação de Viértov: 7; manuscrito, continuação direta de 28-28 ob.);

5) <lacuna> Entre os rascunhos do texto principal e a versão datilografada rascunhada *Ot “Kino-Glaza” k “Radio-Glazu”* não há correspondência para as partes SEXTA e SÉTIMA. É provável que houvesse apenas um rascunho deste fragmento – Ed. khr. 171, l.13 (manuscrito).

6) Ed. khr. 171, l.7 – manuscrito (caligrafia de Svílova).

Além disso, em Ed. khr. 164 nas páginas ll.23-24 ob. (manuscrito) há um complemento para os capítulos da primeira parte.

Antes do artigo, incluímos um plano (Ed. khr. 171, l.30, manuscrito; rascunho para o plano sob o título *Kino-Pravda*, ver em ll.29-29 ob.)

O título é dado através de traduções deste texto para o alemão e para o francês que foram preparadas por Viértov para seus pronunciamentos durante sua primeira viagem ao Ocidente, na primavera-verão de 1929 (10 de maio – 7 de agosto): apresentações precisamente com esse título foram feitas em diferentes cidades da Alemanha e da França. Para as traduções, ver: Ed. khr. 172, ll. 1-17, 18-31, versão datilografada em francês; ll.32-43, manuscrito em francês; ll.44-56, versão datilografada em alemão; f.2986 (M.A. Kaufman), Ed. khr.147., ll.1-4, versão datilografada em alemão.

O artigo [*O que é o Cine-Olho*] é o resultado de um longo e sério trabalho de Viértov; ao longo de seu processo foram escritos alguns textos completamente independentes, que depois entraram praticamente inteiros na versão final ou foram simplesmente excluídos, mas preservados. Esta avaliação de resultados atrai para sua órbita não apenas textos escritos diretamente no processo de trabalho no artigo, mas também outros textos mais antigos, como por exempl *Kino-Glaz i 11-ii* [*Kino-Glaz e O Décimo Primeiro Ano*], cuja parte teórica foi incluída aqui quase em sua íntegra.

(*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.520)

Divergências entre as edições:

Como a nota de referência em Iz Nasliêdia indica, este texto teve de ser praticamente “reconstruído” a partir de materiais espalhados pelo arquivo do cineasta, ainda que houvesse uma paginação indicada por Viértov. É provável que o editor de SDZ tenha passado por um processo parecido, e as divergências podem ter surgido como decorrência desse trabalho de “colagem”. De fato, podemos identificar quais blocos de texto foram deixados de fora na coletânea de 1966: foi excluída totalmente, por exemplo, uma seção retrospectiva em que Viértov elenca as “etapas da luta” de seu grupo ao longo dos anos. Exclusões de passagens desse tipo, como vimos, ocorrem em outros textos da coletânea de 1966.

p. 159: *No primeiro parágrafo do começo da segunda parte, está ausente a indicação entre parênteses de que o “Abecedário dos kinocs” estaria “(preparado para publicação)”.*

p.159: *Cortado o final do último parágrafo, no trecho em que Viértov atribui uma citação a Lênin, aqui em negrito:*

O Cine-Olho é a superação do espaço, é a ligação visual entre as pessoas de todo o mundo com base em uma troca incessante de fatos visuais, cinedocumentos, diferentemente da troca de representações teatrais **“de um tipo mais ou menos convencional” (Lênin)**. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.159]

p.161: *Logo na primeira linha da página, há uma diferença no título daquilo que Viértov chama de “terceiro período” da montagem: em Iz Nasliêdia, o título é “Montagem geral” (‘Generálni montáj’); em SDZ, “Montagem central” (‘Tsentrálni montáj’). No resto do parágrafo, mesmo na edição SDZ este tipo de montagem é referido adiante como “geral” e não “central”.*

p. 162-163: *Toda a seção “IV” está ausente. Trata-se de um “bloco retrospectivo” em que Viértov retoma a trajetória do grupo Cine-Olho. Reproduzo-a abaixo:*

IV.

O passado do Cine-Olho é de uma insistente luta pela mudança do curso da cinematografia mundial, pelo deslocamento do centro de gravidade de toda a produção cinematográfica mundial do cinema atuado para o não-atuado, do encenado para o documentário, da arena do teatro para a arena da vida.

Tentemos apresentar de maneira breve os resultados do trabalho do “Cine-Olho” nessa direção:

PRIMEIRO: foi publicado o manifesto dos kinocs sobre a cinematografia não-atuada, depois desenvolvido e popularizado por meio de uma série de artigos e de intervenções em debates.

SEGUNDO: lançados, como forma de confirmar e reforçar o manifesto, cerca de 100 exemplos de todos os tipos de filme não-atuado, das primitivas atualidades cinematográficas aos cine-objetos documentários extraordinariamente complexos. A isso estão ligados tanto as edições de *Kino-Nediêlia* quanto *História da guerra civil*, o *Goskinó-kalendár* e *Kino-Pravda*. Neste ataque à fortaleza da cinematografia atuada, se destacaram de maneira especial os filmes: *Batalha nas cercanias de Tsarítsin*, *A vida tomada desprevenida*, *Pravda Leninista*, *Avante, soviète!*, *A sexta parte do mundo*, *11º ano* e, por fim, *Um homem com uma câmera*.

É necessário destacar aqui também os trabalhos dos alunos de D. Viértov: *Moscou* [*Moskvá*] e *Creche* [*Iáslí*] (M. Kaufman), *Pela colheita* [*Za urajái*], *A festa dos milhões* [*Prázdnik milliônov*] (Kopálin) e muitos outros.

TERCEIRO: foi elaborada sua própria linguagem cinematográfica, seus próprios procedimentos de filmagem e montagem (diferentes daqueles dos filmes atuados). Foi efetuada uma completa separação da linguagem do cinema da linguagem do teatro e da literatura. Foi criado o conceito de “cine-escrita documentária”.

QUARTO: foi lançado o “Projeto de cine-estação experimental de fixação de fatos”, e depois (cf. *Pravda*, 24/7/1926, nº168) o projeto da “Fábrica do filme não-atuado”, “Fábrica de Fatos”.

QUINTO: no debate na M. Dmítrovka, em Moscou (em 1923), os Cineolhistas fizeram um informe a respeito da existência da instrução de Lênin (até então inédita) a respeito da alteração do repertório das salas de cinema. Apoiando-se nessa instrução, os Cineolhistas informaram que exigiam uma reorganização imediata de toda a cinematografia soviética, de toda a produção e de todo o mercado exibidor com base nessa proporção, com base no estabelecimento de uma determinada correlação entre a produção cinematográfica atuada (de brinquedo) e a produção não-atuada, Cine-Olhista, documentária.

Já neste momento, essa proporção foi corajosamente chamada de “Proporção Leninista”.

As tentativas de publicar essa proposta na imprensa cinematográfica fracassaram. (Particularmente, o editor daquela que era então a única revista (de cinema), N. Liêbedev, me retornou o manuscrito afirmando que protestava contra o uso do termo “Proporção Leninista”, como também, essencialmente, contra tentativas de fixar de maneira insistente uma frase “qualquer” de Lênin e a tomar por mandamento-instrutivo). A proposta dos kinocs, rejeitada pela imprensa cinematográfica, mesmo assim foi posteriormente publicada no *Pravda* de Moscou (1925, 16/08). O termo “Proporção Leninista” por muito tempo não foi reconhecido, e apenas agora (1929) começaram a falar novamente sobre a “Proporção Leninista” em todos os cantos da União Soviética.

SEXTO: foi percebida uma influência extraordinária sobre a cinematografia atuada, no sentido de transformação de sua linguagem cinematográfica. A crescente apropriação da mera aparência do “Cine-Olho” pelos assim chamados filmes “artísticos”² (*A Greve*, *O Encouraçado Potiômkin* e outros) mostrou-se suficiente para produzir um grande barulho (entre nós e também no exterior) na esfera da cinematografia atuada, de atores.

No entanto, essa formulação meramente aparente de filmes atuados a partir do “Cine-Olho” é apenas um detalhe, um reflexo acidental do movimento Cine-Olhista, que cada vez cresce mais.

SÉTIMO: foi percebida uma influência extraordinária sobre todos os tipos da assim chamada “arte”. Particularmente, no trabalho nas esferas da música e das palavras. Lembremos como já em seu primeiro “manifesto não-atuado” os kinocs se dirigiam aos trabalhadores da palavra, exigindo que eles lançassem o primeiro número das atualidades audíveis, as radio-atualidades. Lembremos como, mais tarde – no *Pravda* (nºI, 1925), N. Ossínski convocou a

² Viértov aqui mais uma vez ironiza o uso da expressão “khudôjestvennaia kinematográfia”, que significa literalmente “cinematografia artística”, como sinônimo de “cinema ficcional”.

literatura a seguir o caminho aberto pelo Cine-Olho, o caminho da organização dos fatos fixados.

“Viértov está certo – escreve O. Brik em *Soviétski Kinó*, nº2 de 1926, e convoca a fotografia a seguir o exemplo do Cine-Olho: “sair do habitual campo de visão humano”, fixar a realidade “sem copiar, e sim expandindo o habitual campo de visão do olho humano”. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.162-163]

p.163-164: *Na quinta seção, intitulada “V. Sobre o Rádio-Olho” – que aparece em SDZ como a quarta seção, uma vez que o “bloco retrospectivo” reproduzido acima foi excluído – há apenas as partes indicadas como 1 e 2. Está ausente o seguinte bloco, identificado como 3 em Iz Nasliêdia – onde, mais uma vez, Viértov se refere à expansão de seu trabalho para todos os cinco sentidos do homem:*

3.

DA MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E FIXADOS SOBRE A PELÍCULA (CINE-OLHO) À MONTAGEM DE FATOS VISÍVEIS E AUDÍVEIS E TRANSMISSÍVEIS VIA RÁDIO (RÁDIO-OLHO).

À MONTAGEM DE FATOS SIMULTANEAMENTE VISÍVEIS-AUDÍVEIS-TOCÁVEIS-CHEIRÁVEIS e etc.

À “FILMAGEM DOS PENSAMENTOS HUMANOS TOMADOS DESPREVENIDAMENTE” E, POR FIM:

ÀS MAIORES EXPERIÊNCIAS DE ORGANIZAÇÃO DIRETA DOS PENSAMENTOS (E, CONSEQUENTEMENTE, DAS AÇÕES) DE TODA A HUMANIDADE:

SÃO ESSAS AS PERSPECTIVAS TÉCNICAS DO “CINE-OLHO”, CONCLAMADO À VIDA POR O U T U B R O. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.163-164].

23. Da história dos kinocs /Iz istórii kinókov

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.116-120):

Estenograma encurtado de uma fala de Viértov em 21 de fevereiro de 1929. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.312)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.164-177):

Publicado em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*] com encurtamentos e grandes alterações de redação.

Ed. khr. 203, ll.1-18, versão datilografada do estenograma com correções de Viértov, intitulada *Zasedânie Z[atrítikh] R[abótchikh] M[asterskíkh]* datada de 21 de fevereiro de 1929. Publica-se com indicação de divergências em relação ao rascunho manuscrito em ed. khr. 202, ll.1-4, datado de 19 de fevereiro de 1929 (sem o início, corresponde aproximadamente ao meio da fala). Esse manuscrito é muito próximo em termos de construção e conteúdo ao artigo [*Chto takôe Kino-Glaz*], cuja preparação ainda estava em andamento ou havia sido terminada pouco tempo antes da fala na ZRM.

(*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.522)

Divergências entre as edições:

Este é um dos textos mais modificados em SDZ, em termos de redação. Não só grandes blocos foram excluídos (de fato, ele é publicado como um ‘estenograma encurtado’) como a estrutura das frases de Viértov várias vezes é modificada para tirar certas marcas ou “voltas de raciocínio” que marcam um discurso oral. Há também uma série de parágrafos cujos inícios são modificados para “acomodá-los” às exclusões.

O primeiro parágrafo do texto em SDZ aparece, na realidade, apenas na metade da fala de Viértov, mas aparentemente foi deslocado para servir de “introdução”, uma vez que a verdadeira introdução do texto fora cortada.

As páginas 166 e 168 de Iz Nasliêdia trazem facsímiles de esquemas elaborados por Viértov para a fala.

p. 164: *Em SDZ, está ausente toda esta primeira página. Ela segue reproduzida abaixo:*

Preside o camarada GUEIMAN.

Presidente. Nós gostaríamos de pedir hoje ao camarada Viértov que nos esclarecesse em detalhes esta difícil trajetória e as etapas pelas quais ele conseguiu passar com seu grupo. Em particular, para nós, além de questões metodológicas, é importante a trajetória organizacional pela qual os senhores tiveram de passar. Para nós, jovens que se preparam para se dedicar às experimentações, a abrir uma brecha no front cinematográfico, a fala do senhor hoje será muito útil, porque há muitos desses momentos difíceis de trabalho na biografia dos kinocs e de Viértov.

VIÉRTOV: Eu comecei, camaradas, com a história de nosso trabalho prático. O primeiro trabalho se deu no ano de 1918. Eu então fui parar pela primeira vez na cinematografia e comecei a trabalhar com o lançamento de uma atualidade semanal. Ela se chamava *KINO-NEDIÊLIA*. Como eu não possuía experiência alguma, durante um bom tempo eu não fiz nenhuma tentativa robusta de modificar a forma visual das atualidades. Evidentemente, essa *KINO-NEDIÊLIA* era, em termos de aparência, próxima às atualidades *PATHÉ* que eram feitas antes de Outubro, e se diferenciava dela apenas pelo conteúdo revolucionário, se diferenciava por incluir fatos filmados na época pós-outubro. Dessa *KINO-NEDIÊLIA*, saíram no total 40 edições. Ela era lançada semanalmente e, até onde me lembro, em termos de quantidade, com 40 a 45 exemplares. Por volta do N°30, tive de fazer meu primeiro grande trabalho, que se chamava *O ANIVERSÁRIO DA REVOLUÇÃO* [Godovschína Revoliútsii], em 12 partes. Eu o fiz em parceria com o camarada SAVIÉLEV, um escritor que fez os intertítulos para algumas partes. Esse foi o primeiro filme de atualidades de longa metragem que abarcava o período desde a derrubada da autocracia tsarista, passando pela Revolução de Fevereiro e terminando no primeiro aniversário de Outubro. Foram montados 50 exemplares de forma tal que, no dia do aniversário de Outubro, todos os exemplares já estivessem em seu lugar: tanto na Sibéria, no Turquestão quanto na Ucrânia, para que esta fita pudesse ser exibida em todos os lugares no dia do aniversário. A montagem transcorreu da seguinte maneira: havia 50 montadoras no salão do atual Sovkinó, e, na época, Comitê Fotográfico-Cinematográfico. Foi preciso manter concentração máxima. Na época, eu ainda não era experiente o bastante. Foi difícil. Como jogar xadrez com muitos jogadores, eu tinha de caminhar por uma fileira de montadoras distribuindo os fragmentos, montando simultaneamente 25 exemplares. Essa foi a primeira experiência de apresentar a crônica revolucionária em uma escala tão grande (12 partes). O centro de gravidade era o conteúdo do próprio filme, havia realmente muitos intertítulos. É preciso considerá-lo o primeiro filme de atualidades de grande porte feito no pós-outubro. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.164]

p. 165. *Logo antes do parágrafo que continua o bloco reproduzido acima, em SDZ há um parágrafo que só aparece originalmente mais adiante no texto, que aqui foi deslocado para servir de “introdução”. Logo depois dele, o texto segue a partir do primeiro parágrafo da p.165 de Iz Nasliêdia, em que Viértov fala da experiência do filme “Batalha nas cercanias de Tsarítsin”. No final do parágrafo, porém, foram*

excluídas menções que Viértov faz ao roteirista Vítold Achmarín e a Liév Kulechóv. Em Iz Nasliêdia, destacando aqui em negrito o trecho excluído:

[...] Apesar disso, a exibição do filme *BATALHA NAS CERCANIAS DE TSARÍTSIN* [Bôi pod Tsarítsinom] teve um resultado negativo, do ponto de vista de possibilidade de trabalhos futuros. **Eu lembro que esse estudo [o filme] foi visto por Achmarín (Akhramóvitch). Ele recebeu o filme bastante bem. Lembro que Kulechóv também foi. Salva de palmas. Gostou muito do filme. Todos os demais,** o Conselho Artístico e a Diretoria, reagiram negativamente [...][*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.165*]

E assim o trecho em questão aparece em SDZ, com as modificações destacadas em negrito:

[...] Apesar disso, a exibição do filme *BATALHA NAS CERCANIAS DE TSARÍTSIN* teve um resultado negativo, do ponto de vista de possibilidade de trabalhos futuros. **Alguns artistas gostaram muito do filme. No entanto,** o Conselho Artístico e a Diretoria, reagiram negativamente [...][*Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.116*]

p.165-167: *Depois desse primeiro parágrafo sobre “Batalha nas cercanias de Tsarítsin”, foi excluído todo o resto da página 165 e o início da 167 (a página 166 contém apenas a fac-símile de um dos esboços de Viértov para a fala). O trecho excluído está reproduzido abaixo:*

Logo depois, eu fui convocado para o front. Trabalhei viajando em trens militares. Depois participei da organização do Departamento Cinematográfico do VTsIK (departamento de trens de agitação). Nesse departamento cinematográfico, desenvolvi um trabalho em um plano um pouco diferente: me ocupei da organização de cine-navios, cinemas móveis, cine-vagões, cine-automóveis e etc. Não vou me deter nisso agora. Queria destacar apenas que fiz nesse período um filme (seu cinegrafista foi emprestado do Sovkinó) que se chamava *TREM DE AGITAÇÃO DO VTSIK* [Agitpôezd VTsIK]. Neste filme, foram utilizados novos procedimentos de montagem, mas o ritmo, em comparação com *BATALHA NAS CERCANIAS DE TSARÍTSIN*, era mais lento, mais contido. A organização do material era, para aquela época, bastante interessante.

O próximo grande filme foi *HISTÓRIA DA GUERRA CIVIL* [Istória grajdânskoi voiní], em 13 partes, feito para o congresso da COMINTERN. Havia aí dois objetivos simultâneos. O filme foi feito às pressas, em um prazo de três semanas. Por conta disso, nem todas as partes foram bem acabadas. Até onde me lembro, as melhores eram “Ataque a Koltchákh” e “Terror Branco”.

Logo depois desse filme, o Goskinó me propôs retornar com o departamento cinematográfico para o Goskinó e organizar lá um departamento de cinematografia móvel e combinar o trabalho nesse departamento com o comando do departamento de atualidades cinematográficas.

A partir desse momento, começo a lançar *KINO-KALENDÁR* e *KINO-PRAVDA*. *KINO-KALENDÁR* inicialmente era uma atualidade diária. Uma folha de calendário era colada no cartaz, uma vez que os eventos eram exibidos na tela no próprio dia em que haviam sido filmados. Essa era uma atualidade-relâmpago. Depois, quando o laboratório parou de trabalhar em boas condições e começou a atender, em primeiro lugar, ao cinema ficcional atuado, foi necessário recuar e transformar *KINO-KALENDÁR* em uma atualidade semanal. Saíram por volta de 40 edições do *GOSKINÓ-KALENDÁR*. Eles eram mais bem realizados do que as edições de seu antecessor, *KINO-NEDIÉLIA*. Algumas edições eram dedicadas a eventos em particular, como o *KINO-KALENDÁR LENINISTA*, e depois o calendário dedicado ao assassinato de Voróvski e etc.

Simultaneamente, era feita a *KINO-PRAVDA*. Foi justamente *KINO-PRAVDA* que se tornou amplamente conhecida pela sociedade, foi justamente *KINO-PRAVDA* que conseguiu atrair pela primeira vez a atenção ao cinema não-atuado, excitando de maneira insistente a opinião pública. O *GOSKINÓ-KALENDÁR* saía diariamente, depois uma vez por semana. *KINO-PRAVDA*, mensalmente. O material que entrava em *KINO-KALENDÁR* era a cada mês organizado a partir de uma outra concepção temática e, como resultado, nós obtínhamos *KINO-*

PRAVDA. Dela saíram 23 edições, cada uma com metragem de 400 a 1200 metros. Das edições de mais brilho, é preciso destacar o Nº13: *ONTEM, HOJE, AMANHÃ* [Vtcherá, Segôdnia, Závtra] (edição dedicada aos cinco anos de Outubro), depois o Nº14 – *DOIS MUNDOS* [Dvâ míra] –, uma contraposição entre o mundo burguês e o mundo soviético. Depois, Nº18, sobre a mulher trabalhadora, e Nº19: a corrida da câmera cinematográfica pela rota Mar Negro – Oceano Ártico – Moscou. No subtítulo, era indicada a velocidade em que o projecionista deveria projetá-la. A montagem era pensada e calculada de maneira rígida. Nesse momento, *KINO-PRAVDA* já tinha espaço na imprensa, dedicavam a ela artigos, debates, exposições. A maioria das edições de *KINO-PRAVDA* foram dedicadas a temas políticos. Havia também temas cotidianos, como, por exemplo, a *PRAVDA PIONEIRA* [PIONIÉRSKAIA PRAVDA]. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.165,167]

p.167: *Depois desse trecho suprimido, o texto é retomado em SDZ naquele que corresponde ao segundo parágrafo da p.167 de Iz Nasliêdia, em que Viértov começa a falar sobre o filme “Cine-Olho”. O início do texto foi alterado de maneira sutil, talvez para “acomodar” o corte: em Iz Nasliêdia, a primeira frase é: “Finalmente, depois de enormes esforços, me foi dada a possibilidade de filmar [...]”; em SDZ, “Depois de enormes esforços, finalmente me foi dada...”. A diferença é pequena, mas o “finalmente” no início da frase reforça a ideia de continuidade em relação ao que estava sendo contado no parágrafo anterior, excluído em SDZ.*

p. 167: *No segundo parágrafo, cortado o seguinte trecho, aqui em negrito:*

[...] Nós considerávamos que era preciso utilizar todas as possibilidades da câmera cinematográfica para que essa vida que passa ao largo de todos nós fosse transmitida de maneira mais aguda, transmiti-la de pontos de vista a partir dos quais nós ainda não a vimos. **E então nessa “vida tomada desprevenida” nós vemos coisas tais como o “trás para frente”. Metade das partes ali foram filmadas de trás pra frente. Depois agiram muito mal, cortaram alguns trechos. E o filme foi exibido já em uma condição diferente de como havia sido feita e exibida inicialmente. Todas essas filmagens de cima, verticais, de baixo, planos inclinados, ruas de lado... tudo isso já havia sido utilizado por nós. É preciso dizer que o tema de UM HOMEM COM UMA CÂMERA [Tcheloviék s kinoapparátom] já havia sido construído ali [...]** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.167].

p. 168: *No terceiro parágrafo da página em Iz Nasliêdia, em que Viértov fala sobre “A sexta parte do mundo”, foi cortado o final da seguinte frase, aqui destacado em negrito:*

[...] Uma contraposição d’A SEXTA PARTE DO MUNDO às suas cercanias capitalistas, e foi possível dessa forma abarcar uma área muito grande, quase os polos de nosso país, da Terra Nova até o Turquestão, **até a fronteira com a China...** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.167]

Mais adiante, no mesmo parágrafo, foram cortadas suas últimas frases, nas quais Viértov fala sobre a linha política de seu filme, aqui em negrito:

[...] e foi transformado no tema da libertação da dependência do capital estrangeiro. **E o filme se encerrava, em sua última parte, exibindo a linha geral do nosso país. Eis a linha da nossa construção, nossa linha geral. Houve muitas discussões sobre a linha política desse filme, mas trabalhadores importantes, como Sôlts, Troianóvski e ainda muitos outros reconheceram que a linha política do filme era correta.** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.168]

p.168: *Logo após esse trecho reproduzido acima, foi cortado outro grande bloco de texto, justamente onde Viértov comenta os conflitos que teve com o órgão Sovkinó – e que o fizeram partir para a Ucrânia para continuar produzindo. Reproduzo-o abaixo:*

Simultaneamente a *A SEXTA PARTE DO MUNDO*, utilizando essa mesma encomenda – uma vez que deram mais dinheiro do que era necessário –, eu incluí a possibilidade de fazer o descendente de *A VIDA TOMADA DESPREVENIDA*, ou seja, *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*. Simultaneamente, passei a alguns cinegrafistas em particular a tarefa de fixar também aqueles momentos que depois deveriam ser incluídos no filme *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*. Oitenta por cento desse filme foi concluído simultaneamente com *A SEXTA PARTE DO MUNDO*, mas, como consequência do conflito com o Sovkinó, foi necessário abandonar esse filme ainda incompleto. Todas as tentativas de levar esse material para algum lugar, para a ARRK³, para que esse trabalho pudesse ficar sob observação da sociedade, não deram resultado algum. Eu entrei em contato até mesmo com o M[ejrabpom]-Film para que eles comprassem os materiais para fazer *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*, mas o M[ejrabpom]-Film disse que não queriam entrar em conflito com o Sovkinó, que não poderiam comprar o material por conta de eu estar envolvido nesse tal conflito. Mas isso não foi um impedimento quando eu entrei em acordo com o VUFKU para que esses materiais pudessem ser utilizados para o filme *O OLHO DE VIDRO* [*Steklánni Glaz*]. Isso não foi bonito, na minha opinião. Mas, infelizmente, nossas leis por enquanto são tais que, nessa posição, é muito difícil se defender, ainda mais por haver uma especulação em torno da recusa do Cine-Olho em utilizar roteiros. Já que não foi feito a partir de um roteiro, podemos pegar tudo isso... [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.168*]

Em SDZ, o texto é retomado logo na frase seguinte a esse trecho, mas há uma sutil modificação: em Iz Nasliêdia, Viértov afirma: “Mais uma vez, fiquei cerca de cinco meses sem trabalho, sem conseguir saber o que fazer [...]”. Em SDZ, “cerca de cinco meses” foi substituído por “alguns meses”. Depois disso, o parágrafo segue inalterado até o início da p.169; o parágrafo seguinte também não contém divergências.

p.169. O início do terceiro parágrafo desta página foi deslocado, em SDZ, para o início do texto. Trata-se do trecho que, em Iz Nasliêdia, aparece da seguinte forma:

De outros trabalhos, é preciso destacar aquilo que foi iniciado pelo Cine-Olho em seus primeiros anos: diferentes trabalhos de animação. Isto esteve ligado à inclusão de movimento de intertítulos, diferentes esquemas, desenhos, nos interessava muito a geometria dinâmica. Tudo isso estava ainda em um estado rudimentar. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.169*]

Em SDZ, é este trecho que abre o texto, na p.116, com uma modificação em sua primeira frase. Ao invés de “De outros trabalhos, é preciso destacar [...]”, lê-se: “Dentre os trabalhos iniciais do Cine-Olho, é preciso destacar as charges políticas, filmes de animação.” Depois desse bloco que foi deslocado para o início do texto, todo o resto da p.169 e as páginas 170, 171 (contém fac-símile de um esquema de Viértov para a fala) e quase toda a p.172 foram excluídos. Nesse trecho, Viértov comenta principalmente sua participação na imprensa, enumerando suas publicações. Reproduzo o texto abaixo:

[Tudo isso estava ainda em um estado rudimentar.] Nós fizemos uma série de charges políticas. Isso nós fizemos principalmente no sentido de uma suposta concretização da proporção leninista. Nós supúnhamos que essa questão não iria se arrastar por tanto tempo, e que para todos os programas seria estabelecida a proporção leninista, e que seria necessário auxiliar a compor um primeiro programa. Muitos filmes nós não assinamos. Explico o motivo. Infelizmente, até hoje os espectadores e os críticos são insuficientemente educados e prestam uma atenção insuficiente à linguagem cinematográfica de uma obra. Eu considero que um filme em cinco partes que teve de ser montado em duas horas é simplesmente um trabalho mal feito. Ontem nós filmamos um congresso do partido e hoje temos de exhibir. Nós filmamos a Exposição Agro-Pecuária de Toda a União e temos de lançá-la em cinco partes amanhã. E se pegarmos filmes que foram montados em três semanas, eles são muito mais sérios, tudo é muito

³ Associação da Cinematografia Russa Revolucionária.

mais calculado, mais preciso. Já se pode responder por cada célula. E parece que seria possível dar uma nota três de montagem para uma obra e, para a outra, nota nove, mas eu não vi nem uma única vez o público ou a crítica levando isso em consideração da maneira como se deveria. E não é só isso... Vou indicar ainda uma obra como *UM ANO SEM LÊNIN* [*God bez Liênina*], que nós não assinamos, porque ela foi um improviso que tivemos de fazer como um trabalho de rotina. Para cada aniversário da revolução, eu lançava um filme comemorativo sem assinatura. E fiquei muito incomodado com o fato de esses filmes, feitos de maneira tão apressada, circularem mais e terem mais cópias do que aqueles filmes nos quais coloquei minha assinatura e que representam algum tipo de contribuição de valor ao cinema não-atuado. Me parecia que quanto melhor, mais preciso e bem realizado era o filme, e também quanto mais metodologicamente social ele fosse, mais os exibidores reclamavam, mais rápido o filme era colocado na prateleira.

De outros trabalhos do Cine-Olho, é preciso destacar os trabalhos de Kaufman, e há pouco tempo começou a trabalhar o camarada Kopálin, saído de um dos círculos por sua especialidade. Seus trabalhos são: *A FESTA DOS MILHÕES* [*Prázdnik milliônov*], *COLHEITA* [*Urojái*], *MELHORAMENTO* [*Meliorátsia*].

Nós passamos, em ordem cronológica, por praticamente todos os filmes fundamentais em que precisávamos nos deter, no plano do trabalho prático. Simultaneamente a isso, corria também nosso trabalho teórico, um trabalho feito por meio de palavras em revistas, no sentido de defesa de nosso trabalho prático, de constatação de quase todo nosso trabalho prático, de colocação de estacas para o futuro, de prestação de contas daquilo que fazemos.

Nossa primeira participação na imprensa aconteceu apenas em 1922. Foi a variante do manifesto “NÓS”, publicada em *Kino-Fot*. O manifesto era dedicado, fundamentalmente, à destruição da velha cinematografia, contra o que sobrou das tranqueiras pré-revolucionárias que continuam a aparecer nas nossas telas. Em comparação com o manifesto seguinte, nós temos de dizer que o primeiro era destruidor, e o segundo, publicado depois, em 1923, em *Lef* nº⁴.

Nesse manifesto, “Kinocs. Revolução” [‘Kinóki. Perevorót.’] foram colocadas todas as bases e caminhos da cinematografia não atuada. Todos os procedimentos que incluímos em nosso trabalho prático haviam sido fundamentados teoricamente no plano da trajetória de nosso trabalho. Esse manifesto, em forma abreviada, como um fragmento, foi publicado no *Pravda*. Como tudo isto está sendo estenografado, eu quero aproveitar a ocasião para indicar a vocês todas essas edições, para aqueles que se interessem por nosso trabalho. Esse *Pravda* foi de 15 de julho de 1923, “Uma nova tendência na cinematografia” [‘Nóvoe tetchênie v kinematográfii’]. Em resposta a esse artigo, uma série de outros se seguiram, dos quais três foram publicados e se posicionavam definitivamente contra essa nova tendência no cinema e contra que fosse dada atenção ao cinema de atualidades, não-atuado. É interessante a carta da camarada Svílova que foi publicada na [revista] *Lef*. Ela é interessante por desmascarar a cinematografia atuada na forma em que existia até aquele momento. Isso foi, creio, no Nº4 ou Nº5 daquele mesmo ano. Depois, é preciso destacar o famoso debate na Málaia Dmítrovka. Esse foi o primeiro debate depois de Outubro dedicado à cinematografia soviética. O expositor era o camarada Túrkín, mas no fim das contas todo o debate acabou se encaminhando não para uma discussão da exposição do camarada Túrkín, mas para uma discussão sobre a nova tendência na cinematografia. As falas foram muito severas e, se vocês se lembram, depois da minha fala se pronunciou o camarada Anôschenko, que declarou que o ar estava viciado, que vou agora limpar a atmosfera, isso é completamente inadmissível etc. Depois, faz-se necessário destacar o artigo do camarada Cine-Olho⁵ no *Pravda*, em 19 de julho de 1924. O lançamento do filme *A VIDA TOMADA DESPREVENIDA* antecedeu a esse artigo. Havia ali também um artigo da redação, uma resposta a ele, intitulada “Teoria e prática de Viértov” [‘Teória i práktika Viértova’]. Isso foi um grande apoio, uma vez que o órgão central se posicionou a favor do Cine-Olho quando nenhum outro órgão se pronunciava de maneira que não fosse ou condescendente ou duramente contrária. Depois, destaco o artigo “Resposta a cinco perguntas” [‘Otviét na piát voprôsov’], no *KINO-GAZIËTA*, Nº43 de 21/10/1924. Ele é interessante por tocar em questões ligadas não só ao significado da organização dos fatos visíveis como também na questão de todos os sentidos do homem em relação ao mundo visível e sua passagem para o sistema do Cine-Olho.

Agora, em ordem cronológica, vou falar a respeito da parte organizacional de nosso trabalho. Eu lancei o projeto de primeira cine-estação experimental de organização de materiais factuais. Durante muito tempo ele não foi concretizado, e quando finalmente quase havia sido

⁴ Como informa a edição *Iz Nasliêdia. Tom 2*, a frase está assim interrompida no estenograma.

⁵ A referência de Viértov ao “camarada” Cine-Olho aqui é única; talvez tenha sido um erro de transcrição da fala.

decidido dar vida a ele, aconteceram mudanças administrativas. Isso acontecia com muita frequência, mudavam os administradores, diretores, e essa questão acabou ficando sem resposta. Devo destacar ainda o artigo “O fundamental do Cine-Olho” [‘Osnovnoe Kino-Gláz’], na *Kino-Gazieta*, Nº6 de 3/2/1925. Aqui, de maneira bastante concisa, é possível encontrar as diretrizes do Cine-Olho como um todo. Depois, é preciso notar o pronunciamento em *Kino-Gazieta* de 24/3/1925 sobre *A GREVE* [Stáitchka], no qual o Cine-Olho, o único em um cenário de absurdos elogios e entusiasmo generalizados, se posicionou contra *A GREVE* pelo filme usar o método de *Kino-Pravda* e do Cine-Olho e os utilizar para fazer um filme de atores. Destaco ainda o artigo “Rádio-Olho” ou “Rádio-Pravda” [‘Rádio-Glaz’ ili ‘Rádio-Pravda’] no jornal *Pravda*, Nº160, 16/7/1925. Esse artigo é interessante por antecipar o surgimento do cinema sonoro e, sem esperar a invenção tecnológica, indica os caminhos determinados para o Cine-Olho. Se vocês se lembram, o artigo “Tendências da arte e Rádio-Glaz” [‘Tendiétsii iskússstva i Rádio-Glaz’], no *MOLODÁIA GVÁRDIA* foi um eco disso, mas depois o assunto morreu. É prematuro falar sobre isso, em algum momento ainda será inventado. Dos trabalhos mais longos, de compilação, sobre as etapas de trabalho do Cine-Olho, é preciso destacar o longo artigo no livro *Na putiákh iskússstva* [‘Nos caminhos da arte’], uma coletânea de 1925/26, depois o artigo em *Kino-Gazieta* de 25/12/1925, e depois o pronunciamento na ARK. Depois, em *Soviétski Ekrán*, houve artigos a respeito da luta do Cine-Olho pelas atualidades cinematográficas e, por fim, o artigo “Fábrica de fatos” [‘Fábrica fáktov’], que é uma repetição da proposta de criação da primeira cine-estação experimental. Esse artigo saiu no *Pravda*, 24/7/1926, Nº168. Dos demais artigos, incluo aqui um publicado em *Kino-Gazieta* em 30/10/1926, Nº44, depois “Cine-Olho e *O DÉCIMO PRIMEIRO ANO*” [‘Kino-Glaz i ODÍNNADTSATT’], depois o artigo publicado em *NÓVAIA GUENERÁTSIA* em janeiro de 1929.

No que diz respeito ao trabalho prático do Cine-Olho, é necessário destacar a organização de cine-carroças móveis. Isso foi no nosso período de trabalho nos trens do VTsIK. Havia cine-automóveis, cine-navios, e esse trabalho foi interessante por permitir importantes observações. Foi possível ver coisas bastante interessantes durante as viagens, quando os camponeses olhavam para a tela e diziam que não eram cossacos verdadeiros cavalgando, mas atores. Eles perceberam, a pleno galope, que os cavalos não estavam ferrados do jeito certo. Esse pequeno detalhe desmentiu que eram cossacos verdadeiros. Nós tivemos muitos exemplos desse tipo. Quando nós exibíamos filmes como *A FORÇA DOS FORTES* [‘Síla sílnikh’⁶], em que havia brancos e vermelhos, aliás, aqui é preciso dizer, que essa fórmula primitiva se repetia uma infinidade de vezes, os brancos atacam, depois se embebedam, esperam, depois chegam os vermelhos, os vermelhos chegam e os expulsam. Os camponeses viam esses filmes como se assistissem a um teatro de marionetes, e a ilusão de que aquilo era realidade realmente não era criada. Exibíamos também filmes sobre agricultura em que eram mostrados tratores, e aqui, quando o trator ia em direção à câmera, e mostrava-se também pessoas, eles as reconheciam como verdadeiras. Depois disso, os camponeses iam até o projetor e se mostravam interessados em saber como era possível que um trator coubesse naquela caixinha pequena. Na época, eu não conseguia entender o que se passava com eles. Eu mostrava para eles imensos filmes com atores e essas perguntas não surgiam. Era evidente que eles faziam alguma divisão que nós não notávamos. Eu reuní uma grande quantidade de materiais, e esses fortaleceram minha decisão de mudar o centro de gravidade de todo nosso trabalho para o cinema não-atuado. Eu já falei sobre a série de trabalhos de animação, sobre fotomontagens; nós introduzimos alguns aperfeiçoamentos nas câmeras, e aqui nós trabalhávamos ainda com latas de conserva, depois fizemos uma barraca para filmagens ocultas, alguns sistemas diferentes, leves e pesados, simplesmente quatro varas de bambu sobre as quais estendíamos uma lona. Depois, eram feitas aberturas em diferentes lugares. Normalmente, elas eram instaladas em lugares onde deveriam ficar por um longo período, o cinegrafista sentado do lado de dentro, e além disso alguma coisa sendo utilizada para atrair a atenção, como um tocador de realejo, por exemplo. Simultaneamente a isso, havia também nosso trabalho em prol da ampliação de nossa atividade, eram criados círculos de “Cine-Olho”, “Foto-Olho”, cujos objetivos eram realizar observações, lançar jornais fotográficos de parede, com a já conhecida montagens de materiais fotográficos. Kudínov e Kopálin saíram desses círculos. Mais tarde, quando aconteceu a reorganização da ODSK, eu fui escolhido para integrar o Conselho Central na gestão de

⁶ Segundo a filmografia em *Iz Nasliêdia. Tom 2* (p.640), trata-se provavelmente do filme *Sláva sílnim* (‘Glória aos fortes’), 1919, N. Malikóv.

Dzerjinski⁷, e todos esses círculos se fundiram à ODSK. Era necessário escrever instruções para todos esses círculos, enviar ordens, e uma dessas instruções foi parcialmente publicada na coletânea *Na putiákh iskússtva*. É preciso destacar ainda o período em que nós não conseguíamos publicar nada e simplesmente distribuíamos proclamações, ao invés disso depositávamos guias de remessas, colocávamos em uma pasta; Beliakov cuidava disso e pode contar a vocês. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.169-172*].

p.172-173: *Em SDZ, aquele que aparece em Iz Nasliêdia como o último parágrafo da página 172 (que segue até a página 173) foi reproduzido com algumas modificações de redação. Em essência, o conteúdo é o mesmo: Viértov descreve como foi feita a animação “Hoje” (‘Segôdnia’), mas há alguns trechos excluídos ou modificados, com frases completadas pelo próprio editor. Essas passagens excluídas estão identificadas abaixo em negrito e as modificadas, entre colchetes:*

No começo [*Em SDZ: ‘Nos primeiros anos’*], as condições de trabalho eram **péssimas** [*Em SDZ: ‘muito duras’*], **os diretores e cinegrafistas ficavam indo de um lado para o outro, havia a certeza de que não havia como trabalhar, mas nós decidimos trabalhar em quaisquer condições, péssimas, boas**, filmando com uma película péssima, sobreexposta, **sem contar com qualquer trabalho de laboratório**, quase sem equipamentos [*em SDZ: e sem laboratório*], utilizando latas de leite condensado. Kaufman adorava esse leite, e [*em SDZ: utilizava as latas de dois jeitos diferentes. Primeiro o leite era tomado, e*] depois fazíamos o que fosse com essas latas: uma luz de aumento, um diafragma americano. Na minha cabeça, lembro que essas latas serviam para tudo. Quando filmamos hoje, é engraçado lembrar de como nós fizemos nossas primeiras charges. Nós fizemos o filme *HOJE* [*Segôdnia*] [*Em SDZ: ‘Quando, por exemplo, nós fizemos o filme Hoje’...*]. **Nós trabalhávamos de maneira primitiva**, o mapa estava sobre um tapete e Beliakov se arrastava por cima dele e desenhava. **Logo abaixo do teto, amarrado ao teto** [*Em SDZ: ‘e por cima, amarrado ao teto’*] estava Kaufman, porque não era possível filmar de mais perto. **Os desenhos eram de um tamanho colossal**, e foi assim que durante três dias e três noites, sem parar, nós filmamos nossa primeira charge animada. **Quando nós vimos no estúdio uma velha máquina de fazer intertítulos, foi uma descoberta inacreditável, porque antes nós não tínhamos ideia de que isso existisse. É engraçado lembrar disso agora, quando uma pessoa pode girar a manivela com preguiça e trabalhar com o pé no motorzinho. Na época do nosso trabalho, nós escrevíamos o roteiro ali mesmo, fazíamos os desenhos ali mesmo e filmávamos ali também. Tudo isso foi feito de uma vez, ao mesmo tempo em que trabalhávamos no [GOSKINÓ-]KALENDÁR e em [KINO-]PRAVDA.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.172-173*].

Depois disso, o curto relato de Viértov sobre a Guerra Civil, nesse mesmo parágrafo, está inalterado. Depois, a partir da primeira frase sobre o filme “Avante, soviète!”, o texto foi excluído até o parágrafo indicado como item “8)” na página 175 (ou seja, foi excluído o final da página 173, toda a página 174 e os itens 1 a 7 no início da página 175). Reproduzo abaixo o trecho suprimido:

[...] É preciso dizer que, quando nós trabalhamos no Kultkinó, quando nós montamos o filme *AVANTE, SOVIETE!* [*Chagái, soviet!*] no porão, nós tínhamos de pendurar o filme no teto, caso contrário eles [os pedaços de película] simplesmente caíam na água. E não importava quantas vezes nós colássemos a película, no dia seguinte ela sempre descolava. E mesmo diante deste trabalho difícil, em que era necessário trabalhar no teto de edifícios, em bondes, da maneira que fosse possível, descer até as minas, congelando mãos e pés, nosso trabalho não era levado a sério. A relação com ele era péssima. Um crítico – não vou aqui mencionar seu sobrenome – escreveu que gente assim, que quer colocar o cinema não-atuado em primeiro plano, precisa ser contida na dátcha Kanátchikova, ou seja, evidentemente, no hospício. Um segundo escrevia *kinokokki* ao invés de *kinocs*, falando deles como uma infecção na

⁷ Segundo nota da edição *Iz Nasliêdia. Tom 2* na p.523, aqui provavelmente houve um erro na transcrição da fala de Viértov (ou o próprio cineasta pode ter se enganado): criada em 1925, a Sociedade dos Amigos da Cinematografia Soviética não passou por nenhuma reorganização até 1931.

cinematografia; um terceiro dizia que era uma exibição de bobagens, cinematografia de loucos, uma histeria de Dziga Viértov e assim por diante. E não é que esses camaradas trabalham agora no cinema não-atuado? Não sei por quais caminhos, mas hoje eles chegaram a isso, tentando apagar seu passado. Realmente, a situação é péssima: em algum momento vai ficar claro que eles, naquela época, tanto se ressentiam do cinema não-atuado.

A situação era ainda pior em relação ao mercado exibidor. *CINE-OLHO* suscitou muitas discussões, muitos debates, o filme foi exibido em uma série de sessões e não entrou em cartaz, desapareceu totalmente, e não se sabe o que foi feito dele. Pode ser que esse seja realmente um péssimo filme, mas o fato de ele ter sido premiado na exposição em Paris desmente isso. Houve artigos maravilhados sobre o filme *AVANTE, SOVIETE!*, um monte de debates e exposições, e esse filme finalmente foi lançado no verão, em alguma sala de terceira categoria, na periferia, sem reclames, sem uma única linha nos jornais. Isso é o mesmo que enterrar o filme. *AVANTE, SOVIETE!* foi exibido na Sorbonne e recebido com entusiasmo, apesar de ter sido exibido em contratipos. *A SEXTA PARTE DO MUNDO* foi promovido graças à insistência do Gostorg, que havia encomendado esse filme e obrigou quase à força que ele fosse lançado. Foram feitos reclames, nem tão numerosos, mas muito bem pensados, e, como resultado desse ataque insistente ao mercado exibidor, o filme teve de ser lançado. Ele entrou em uma sala de segunda categoria, só por três dias, mas resistiu por duas ou três semanas. Se formos ver *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*, o quadro é o mesmo. Como se estivessem dando um sumiço no filme. Existem diferentes pontos de vista sobre ele, mas todos concordam que o filme possui uma importância para a cinematografia, que é necessário exibi-lo, mas mesmo assim, apesar de o filme ter sido terminado no mês de novembro, até agora não há sinais de que ele vá aparecer nas telas. Na Ucrânia, a situação é igualmente ruim. Se formos julgar pelos artigos dos jornais, em Kiev saiu um artigo intitulado “Os coveiros do VUFKU” [‘Grobôvshchiki iz VUFKU’]. Nada foi feito em relação ao reclames para *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*. O que nós sabemos sobre o filme se deve à imprensa, não aos reclames. Não foi feito um reclame animado, não foi feita uma brochura, não fizeram anúncios nos jornais, simplesmente não há reclame algum. A ilustração musical possui um significado imenso. Nós ainda não dominamos o cinema sonoro, e em relação a um filme como *UM HOMEM COM UMA CÂMERA* é possível proceder de duas maneiras diferentes. Pode-se ou exibi-lo sem música, contando que as emoções do espectador correspondam ao ritmo do filme, ou escolher para ele uma música especial que possa auxiliar o espectador a desfrutar do filme. Nós vimos que o acompanhamento musical, em todos os lugares, sempre foi feito de maneira desconstruída, e se isso talvez seja aceitável em outros casos, é absolutamente impossível em *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*, porque há aqui um cálculo rítmico definido. Aqui é preciso uma correspondência precisa e concreta, caso contrário a integridade da recepção do filme será rompida. Com *O DÉCIMO PRIMEIRO ANO*, houve um caso interessante. Nossos filmes simplesmente não foram levados para o exterior, mas na Ucrânia consegui que *O DÉCIMO PRIMEIRO ANO* fosse enviado para fora do país, mas ele só conseguiu chegar até o Torgpredstvo⁸, e lá o camarada Kísman e sua mulher assistiram ao filme, decidiram que ele não era suficientemente bom e resolveram remontá-lo. Eles decidiram que ele não era cinematograficamente lucrativo. (*Risos*). Tseitlin, que nessa época também estava por lá, pediu para que o filme fosse exibido, mas disseram a ele que ele era incompreensível, que era necessário remontá-lo e que ele havia sido cortado em pedaços. Quando o VUFKU soube disso, conseguimos exigir categoricamente que o filme não fosse mostrado em sua forma remontada pelos exibidores.

É interessante: por que tantas privações, por que toda essa batalha?

Viva o Cine-Olho, a vida como ela é, o ponto de vista do olho armado com a câmera cinematográfica.

Viva a “Proporção Leninista” para as salas de cinema e para a produção, ou seja, uma proporção determinada entre a cinematografia documentária, não-atuada, e a atuada.

Viva o Rádio-Ouvido, viva o ouvido armado, a organização dos fatos audíveis.

Por fim, viva o Rádio-Olho, a organização pelo rádio dos fatos visíveis e audíveis. A montagem áudio-visual documentária.

Nós tínhamos um objetivo definido em nosso trabalho, o por que filmamos e para que filmamos, e, em relação à linguagem cinematográfica, foi posto o objetivo da ligação da classe dos trabalhadores de todo o mundo. Com o auxílio do intercâmbio desses filmes documentários

⁸ Acrônimo de Torgôvno Predstavítelstvo, “representação comercial”. Responsável pelas relações comerciais do país com o exterior.

visuais, nós podemos falar em uma união de pessoas de diferentes pontos do globo terrestre, de diferentes cantos do universo.

Os resultados resumidos:

- 1) Publicado o manifesto sobre a cinematografia não-atuada.
- 2) No plano do trabalho prático, lançada toda uma série de filmes: das atualidades não-atuadas aos longas-metragens de peso.
- 3) No processo de trabalho, foi encontrada nossa própria linguagem cinematográfica, nossos próprios procedimentos de filmagem e montagem, foi realizada uma completa separação da linguagem cinematográfica da linguagem do teatro e da literatura.
- 4) Foi lançado o projeto de cine-estação experimental de fixação de fatos e, mais tarde, o projeto de fábrica de fatos.
- 5) Foi lançado, depois de ter sido esquecido, o slogan da “proporção leninista”, a reorganização de toda a cinematografia soviética, da produção e do mercado exibidor com base nessa proporção.
- 6) Constatou-se uma grande influência sobre a cinematografia atuada, em relação à sua linguagem, o que se materializou em uma série de tendências intermediárias, conciliatórias, onde alguns camaradas tentam, e frequentemente sem sucesso, inocular novos procedimentos no cinema atuado.
- 7) Constatou-se uma grande influência sobre praticamente todos os tipos da assim chamada arte, principalmente no trabalho nas esferas da música e da palavra. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.173-175]

p.175. *Em SDZ, o texto é retomado naquele que aparece como o ponto “8)” em Iz Nasliêdia, mas que aqui não é numerado. O início desse ponto foi alterado para “esconder” o corte. Em Iz Nasliêdia, lemos:*

8) Foi proposta a questão do Rádio-Ouvido e do Rádio-Olho, e isso antecipa enormemente o surgimento do cinema sonoro. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.175].

Em SDZ:

... Alguns anos atrás, nós propusemos a questão do “rádio-ouvido” e do “rádio-olho”, e isso antecipa enormemente o surgimento do cinema sonoro. [Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.118]

*Pouco depois, Viértov começa a falar sobre o filme “O décimo primeiro ano”. Em SDZ, foi acrescentada a informação de que este é um filme mudo, logo no início da seguinte frase: “No filme **mudo** O décimo primeiro ano, nós já vemos uma montagem ligada aos sons.” Depois, no mesmo parágrafo, cortado o seguinte trecho, em negrito: “[...] **Vocês se lembram desses momentos, e ali, na primeira parte do filme O DÉCIMO PRIMEIRO ANO**, os intertítulos foram colocados apenas como uma dica, para que haja uma compreensão correta.” O final da última frase do parágrafo também está ligeiramente diferente. Em Iz Nasliêdia, lê-se: “Com a passagem ao Rádio-Olho, isso será audível.”; em SDZ, lê-se: “Com a passagem ao “rádio-olho”, tudo isso soará da tela de maneira impressionante.”*

p.175. *Depois desse parágrafo, em Iz Nasliêdia, Viértov encerra sua fala e o presidente da sessão toma a palavra. Viértov então começa a responder às perguntas, iniciando com uma fala sobre a montagem em seus filmes. Essa informação está ausente em SDZ. Nesta edição, a resposta de Viértov é introduzida por uma frase que não está presente no texto original: “Agora, algumas palavras sobre o propósito da montagem.” Reproduzo abaixo o bloco de texto excluído:*

[...] Eu, na verdade, já disse tudo, e antes de encerrar vou enumerar os slogans fundamentais do Cine-Olho. (Lê).

PRESIDENTE. Camaradas, de que maneira iremos continuar os trabalhos (*propõe-se que as perguntas sejam feitas por escrito, e faz-se também outra proposta: que as perguntas*

sejam feitas nesse momento, para que o camarada Viértov possa respondê-las agora mesmo. Votação. A segunda proposta é acolhida. As perguntas são feitas.)

VIÉRTOV (*responde às perguntas*): Sobre a pergunta relativa aos princípios de construção da fórmula de montagem, é necessário responder que nós, em nossas filmagens, partimos de considerações quanto a seu propósito. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.175*]

Depois disso, a partir da frase “O propositado deve coincidir com o belo”, o texto segue inalterado por mais algumas frases, até o final da p.175.

p.176. Alterado o final da primeira frase na página. Em SDZ, foi excluído o trecho aqui destacado em negrito:

[...] E a primeira montagem você faz sem nada nas mãos, **durante a exploração você simplesmente verifica e escolhe de tudo o que você viu.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.175-176*].

Em SDZ, esse trecho foi substituído por outro final na frase, que altera o sentido do que diz Viértov:

[...] E a primeira montagem você faz sem nada nas mãos **além de seu projeto, de seu tema.** [*Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.119*]

Logo depois, há algumas mudanças sutis de redação que não chegam a alterar o sentido do que é dito. Em Iz Nasliêdia:

[...] A segunda montagem, quando você vai até a locação com a câmera cinematográfica, você já se aproxima não do ponto de vista do olho humano, mas do ponto de vista do Cine-Olho, e faz uma primeira correção em relação àquilo que você vira da primeira vez. Você faz uma segunda correção considerando as alterações que ocorreram naquele lugar. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.176*]

Em SDZ, com as alterações destacadas em negrito:

O segundo estágio da montagem é quando você vai até a locação com a câmera cinematográfica. **Agora** você já se aproxima **daquilo que te cerca** não do ponto de vista do olho humano, mas do ponto de vista do “cine-olho”, e faz uma primeira correção em relação àquilo que você vira da primeira vez. Você faz uma segunda correção considerando as alterações que ocorreram **no lugar escolhido.** [*Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.119*]

Logo depois, após uma frase inalterada, o texto segue com algumas modificações de redação e cortes, destacados em negrito abaixo. Em Iz Nasliêdia:

[...] e em correspondência com o tema do quadro. **É apenas aí que** [*Em SDZ: Depois disso,*] você passa ao quarto estágio, à organização do material escolhido. **Não é levada em consideração a parte cronológica, o tempo e os fragmentos** [*Em SDZ: Os fragmentos filmados*] são organizados a partir de seu encadeamento semântico, **de modo que** [*Em SDZ: você consegue que*] o encadeamento semântico corresponda ao encadeamento [visual]⁹. O resto é eliminado. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.176*]

Logo depois desse trecho, Viértov responde a uma pergunta sobre a existência de “fórmulas de montagem”. Em SDZ, sua fala está bastante diferente do que aparece em Iz Nasliêdia. Abaixo, o trecho tal como reproduzido nesta última edição:

⁹ Entre colchetes no original.

[...] Vocês perguntam se existe alguma fórmula. É possível, foram feitas algumas tentativas, mas é preciso dizer que existem aqui cálculos determinados, parecidos com cálculos musicais, com o sistema de notação musical, e acaba sendo necessário recorrer a elementos matemáticos, a progressões. Mas não se trata nem de música, nem de matemática, é uma outra coisa. Aqui temos de falar também de determinados compassos, e a condição indispensável aqui deve ser que, na montagem, o compasso obrigatoriamente deve ser contido. Eu estou fazendo um livro onde haverá uma série de exemplos, serão dados os resultados dessas fórmulas, mas isso é muito perigoso de se publicar, porque se essas coisas forem aplicadas em todo lugar, o resultado será um absurdo. Passar uma fórmula não é difícil, mas é complicado dizer onde e para quê ela deve ser aplicada. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.176*]

Em SDZ, este trecho aparece da seguinte maneira:

Existe alguma fórmula de montagem?

Foram feitas algumas tentativas nesse sentido. E é preciso dizer que foram alcançados determinados resultados. Existem tabelas de montagem nas quais estão incluídos determinados cálculos, parecidos com um sistema de notação musical, elaboração de ritmos, “intervalos” e etc. Aliás, eu estou escrevendo agora um livro onde haverá uma série de exemplos, serão dados os resultados dessas fórmulas. Mas isso é muito perigoso de se publicar, porque se tais métodos forem aplicados em todo lugar, o resultado será um absurdo.

Passar uma fórmula não é difícil, mas é complicado dizer onde e para quê ela deve ser aplicada. [*Statí. Dnevenikí. Zámisli, p.119-120*]

Logo depois desse trecho, em SDZ há uma frase que não aparece no texto original: “Sobre os métodos de filmagem documental.” Aparentemente, trata-se de um “subtítulo” introduzido por Drobachenko para demarcar o último tema do texto. Em Iz Nasliêdia, o tema informado por Viértov, aliás, é outro, e contém uma importante informação sobre seu método de realização. Reproduzo o parágrafo tal como está nessa última edição, com as partes excluídas marcadas em negrito:

A respeito de encenações, é preciso dizer que, se um filme de 2000 metros possuir dois ou três momentos de encenação, esse filme não foi comprometido. Isso seria uma exceção que confirma a regra. Em UM HOMEM COM UMA CÂMERA não há encenações. Evidentemente, vocês estão interessados em diversos momentos em particular. É preciso dizer que há muitos métodos diferentes de filmagem. O melhor método é a filmagem feita de surpresa, a filmagem às escondidas. Além disso, há os métodos habituais de filmagem de atualidades, e métodos de trabalho com película ultrassensível. Quando você filma um orador, alguma reunião ou uma manifestação, **não há isso de filmagem feita de surpresa ou filmagem às escondidas, mas** uma simples filmagem, uma simples não-interferência no eventos que acontecem. É preciso destacar ainda a filmagem feita com algo para atrair a atenção. Isso acontece de maneira natural, como, por exemplo, em uma fábrica, onde o trabalho está ocupado trabalhando em uma máquina, ou por meio de uma atração artificial. **Particularmente aqui, nesse filme, foram filmados momentos com os quais simplesmente não estamos acostumados, por conta de seu caráter. A jovem não foi filmada às escondidas, mas de maneira normal. Se você tem uma irmã, você pode um belo dia se levantar com duas câmeras e fixar um momento ou outro sem dar quaisquer ordens, porque tudo isso é feito diariamente da mesma forma. Aqui a alteração ocorre apenas no plano do material. Nós não consideramos que isso seja uma elevação absoluta em relação à atualidade habitual.**

Se uma pessoa presta atenção demais na câmera, é trazida uma segunda câmera [Em SDZ: [...], não raro uma segunda câmera ajuda']. **Foi um caso muito raro de filmagem, o momento em que a mulher fala ao telefone. A luz estava acesa ali há muito tempo e todos já estavam acostumados com ela, e conseguimos por acaso filmar a conversa pelo telefone.**

Normalmente, nossas reuniões sempre foram filmadas como atualidades habituais... Os convidados foram filmados, foram usadas velas cintilantes para um efeito de iluminação, todos estavam dançando, eu estava dançando, e Beliakov estava atrás de uma coluna, girando a manivela.

Em relação à organização do material, eu já falei. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.176*]

p.176-177. *Depois disso, há uma parágrafo em que Viértov narra um momento em que filmou uma atriz quando ela pensava não estar sendo filmada. Este caso está reproduzido igual nas duas edições. Em Iz Nasliêdia, porém, há um grande bloco que foi excluído logo depois, reproduzido abaixo:*

[O que significa atrair a atenção...] Um menor abandonado estava dormindo na feira Smoliénski. Filmamos enquanto ele dormia, mas como seria quando ele acordasse...? Começaram uma briga, barulho, se baterem ao lado da câmera no lugar pra onde ele não deveria olhar e, quando ele acordou e estava voltando a si, não entendeu o que se passava, e bem nessa hora ele foi filmado. Filmagens às escondidas frequentemente dão bons resultados.

Em relação ao trabalho de Chub... Seus trabalhos estão no campo do Cine-Olho. Não no mesmo plano dos últimos trabalhos, mas no plano de trabalhos nossos como *História da Guerra Civil, O Aniversário da Revolução*, das atualidades históricas.

Não temos uma organização... nossos trabalhadores atuam como correspondentes. Hoje há todo um núcleo duro: Viértov, Kaufman, Svílova, Kopálin. Cada um conduz um tipo determinado de trabalho. Temos camaradas em Buenos Aires, na Sibéria e em Paris.

Em relação ao filme *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*, é preciso dizer que aqui realmente não há alguma diretiva especialmente diferenciada. A polêmica sobre seu significado social acontece, fundamentalmente, porque não sabem assistir a um filme, estão acostumados a ler um roteiro, estão acostumados a intertítulos. Se houvesse intertítulos nesse filme e eles fossem lidos, não haveria polêmica alguma. E apesar da minha advertência de que é preciso assisti-lo de maneira diretamente visual, sem traduzi-lo para o campo da palavra, isso não foi feito. Se você analisar sua orientação pela reação das salas de exibição, ela será muito boa. E essa cena em que uma mulher passa argila pelo corpo e passa também nos lábios, aqui surge uma determinada relação em favor de uma, e não de outra. Outro momento: as *komsomóltsi* atiram em garrafas, e aqui mais uma vez a reação da sala indica que é produzida essa reação determinada.

Por fim, seria possível deixar tudo isso de lado e passar a falar sobre como nós alcançamos um certo resultado no campo da produção cinematográfica, no campo da elevação do nível qualitativo das possibilidades da cinematografia. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.177*]

p.177. *O último parágrafo do texto teve a redação de seu início ligeiramente modificada. Em Iz Nasliêdia, lê-se: “Houve ainda uma pergunta: por que nós somos contra a cinematografia atuada”. Em SDZ, p.120: “Para encerrar, vou me deter brevemente na pergunta relativa a por que nós somos contra a cinematografia atuada”. Depois desse parágrafo, foi cortada a frase final de Viértov: “E assim, encerro minha fala.”*

24. Carta de Berlim / Pismó iz Berlína

Primeira publicação:

Jornal “Frankfurter Zeitung” de 12 de julho de 1929. Publicada com cortes.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.120-121):

Datada de 8 de julho de 1929. Escrita por D. Viértov durante sua viagem à Alemanha e outros países. Publica-se pela primeira vez (com encurtamentos). (*Statí...*, p.312)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.181-182):

[Publicado sob o título: “Carta à redação [de um jornal berlinense]” / Pismó v redáktsiu [Berlínskoi Gaziête]

Publicado pela primeira vez no jornal *Frankfurter Zeitung*, 1929, 12 de julho, de forma encurtada e sem o anexo. Publicado pela primeira vez em russo sob o título

Pismo iz Berlína [Carta de Berlin] em SDZ; parte do texto lá não possui nenhuma relação com a carta.

Op. 1., Ed. khr. 68, ll.67-68, versão datilografada autenticada com correções; a versão mais recente em russo (sem o anexo), datada de 8 de julho de 1929, é publicada com indicação de divergências em relação às versões no op.2: versão datilografada autenticada em ed. khr. 169, ll.8-10, manuscritos desta mesma unidade de preservação nas páginas ll.1-7; l.11; os anexos são publicados a partir da ed. khr. 169. No arquivo também estão preservadas algumas versões em alemão (para mais detalhes, ver a Tabela); elas são idênticas às cartas em russo.

O texto foi escrito para refutar a ideia estabelecida na Alemanha de que Viértov teria se apropriado de procedimentos de trabalho de Albrecht Viktor Blum, autor de *Im Schatten der Maschine* [Na sombra da máquina]. Para mais detalhes, ver, por exemplo, N.K.[aufman?]. *Dziga Viértov za granítsiei // Kinó*, 1929, 3 de setembro. (*Iz Nasliêdia*, Tom 2, p.527-528)

Divergências entre as edições:

OBS: Este texto foi publicado na íntegra também em Lines of Resistance (p. 378-379). O filme alemão em questão utilizou materiais tirados de “O décimo primeiro ano” de Viértov e de “Zvenígora”, 1928, de Aleksándr Dovjênko, sem autorização. O curta de Blum foi incluído em um DVD bônus na edição de “O décimo primeiro ano” e “A Sexta Parte do Mundo” lançada pelo Austrian Film Museum, que inclui também um documentário sobre a polêmica entre Viértov e Blum.

É incorreta a afirmação de Iz Nasliêdia, Tom 2, de que parte do texto em SDZ não possui nenhuma relação com a carta: há apenas, realmente, alguns cortes significativos, mas não há nenhum material “a mais”. Todo o motivo central da escrita da carta – o fato de Viértov estar sendo acusado de plágio na Alemanha, por conta do filme de Blum – foi excluído. Portanto, o sentido principal do texto se altera: ele deixa de ser uma defesa contra uma acusação bastante concreta para ser quase apenas uma reclamação feita por conta da comparação do trabalho de Viértov com a obra de outro diretor -no caso, Walter Ruttmann, diretor de “Berlim, sinfonia da metrópole” (Berlin: Die Sinfonie Der Grosstadt, 1927).

p. 181: *No segundo parágrafo, foi cortada a menção a Albrecht Viktor Blum e a seu filme – que é, na realidade, o principal motivo por trás da escrita dessa carta. OO trecho excluído está abaixo, em negrito:*

Parte da imprensa berlinense, destacando os méritos cinematográficos dos trabalhos do Cine-Olho, ao mesmo tempo ressalta que o Cine-Olho seria, em essência, algo como uma continuação mais “fanática” dos princípios e trabalhos práticos **de um certo Blum (o filme *Im Schatten der Maschine*) ou de Ruttmann (A sinfonia da metrópole).**

Essa meia-suposição, meia-afirmação é absurda: [...] [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.181]

O parágrafo seguinte a esse trecho reproduzido acima foi inteiramente excluído em SDZ. Reproduzo-o abaixo:

Em primeiro lugar, porque a história do Cine-Olho não se desenvolve desde 1929, mas desde 1918 (ver o anexo); em segundo lugar, porque nem Ruttmann, nem Blum de maneira alguma são teóricos ou práticos ou ainda defensores absolutos do cinema documentário; em terceiro lugar, porque o próprio filme de Blum, *Im Schatten der Maschine*, como tal, nunca existiu e não existe. Sob esse título inventado, foi exibida na Alemanha a última parte do filme Cine-Olhista *O décimo primeiro ano* com a adição de fragmentos de outro filme soviético,

Zvenígora (sobre isso, ver a explicação em *Frankfurter Zeitung*, N°...). [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.181*]

p.181: *No sétimo parágrafo, foram excluídas diversas passagens. Reproduzo os trechos suprimidos abaixo em negrito:*

É especialmente necessário sublinhar que a maioria dos filmes Cine-Olhistas é construída ou como uma sinfonia do trabalho ou como uma sinfonia de todo o país soviético ou ainda como uma sinfonia de uma determinada cidade, e assim por diante. Além disso, nesses filmes a ação frequentemente se desenrola do início da manhã até a noite. **É assim que a cidade desperta e começa a viver no primeiro episódio da série Cine-Olho (premiado na exposição internacional em Paris). É assim que o dia progressivamente avança em direção à noite e se encerra à meia noite no filme *Avante, soviète!*. É assim, do amanhecer à madrugada, que se desenrola a ação dos filmes Cine-Olhistas *Creche* e *Moscou***¹⁰. Para os Cine-olhistas, não há dúvida alguma de que os trabalhos teóricos e práticos do Cine-Olho, exibidos de maneira insuficientemente ampla, mas muito bem conhecidos pela maioria dos especialistas russos e estrangeiros, inevitavelmente incentivaram estes últimos a realizar determinados experimentos nesta direção, polêmica até os dias de hoje. Por isso, o recente experimento de Ruttmann, **assim como os últimos experimentos de alguns vanguardistas**, devem ser considerados o resultado de uma prolongada pressão dos trabalhos e pronunciamentos do Cine-Olho sobre os trabalhadores do cinema abstrato (e não o contrário, o que seria cronológica e essencialmente absurdo [*Em SDZ*: '[...] e essencialmente incorreto']. Não é por quaisquer motivações "patrióticas" ou ególatras que peço que a presente carta seja publicada, mas simplesmente com o objetivo de restabelecer a verdade histórica. **Anexo à carta uma curta relação histórica dos trabalhos teóricos e práticos do Cine-Olho.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.181*]

p.182: *O anexo de Viértov à carta – sua relação de artigos publicados e filmes realizados -, não foi incluída em SDZ. Reproduzo-a abaixo:*

ANEXO À CARTA de D. Viértov

Aqueles que desejam conhecer a história do Cine-Olho e a literatura a seu respeito, recomendamos, em primeiro lugar, os seguintes artigos e livros:

1. ARTIGOS

1. Manifesto sobre o desarmamento da cinematografia atuada (Moscou, revista *Kino-Fot*, N°1)
2. Manifesto sobre a cineamotografia não-atuada (Moscou, *Lef*, N°3, 1923)
3. Nova tendência no cinema [*Nôvoe tetchênie v kinó*] (*Pravda*, 15.[7].23, Moscou)
4. Teoria e prática de Dz. Viértov [*Teória i práktika Dz. Viértova*] (Moscou, *Pravda*, 19.7.24)
5. Resposta a cinco perguntas [*Otviét na 5 voprôsov*] (*Kino-Gaziéta*, N°43, Moscou, 21.10.24)
6. Projeto da primeira cine-estação experimental (Moscou, D. Viértov, 192[3])
7. O fundamental do Cine-Olho [*Osnovnôe Kino-Gláza*] (Moscou, *Kino-Gaziéta*, 3.2.25)
8. "Cine-Olho" sobre *A Greve* [*'Kino-Glaz' o 'Státchke'*] (Moscou, *Kino-Gaziéta*, 24.3.25)
9. *Kino-Pravda* e *Rádio-Pravda* (Moscou, *Pravda*, 16.[7].2[5])
10. "Rádio-Olho" [*'Rádio-Glaz'*] (Moscou, 'Vamos fortalecer o rádio soviético' [*'Ukrepím soviétskoe rádio'*], jornal especial em edição única dedicado ao 'Rádio-Olho', 16.8.25)
11. Pelas atualidades cinematográficas [*Za kinokhrôniku*] (Moscou, *Kino-Gaziéta*, 25.12.25)
12. "Cine-Olho" e a luta pelas atualidades cinematográficas [*'Kino-Glaz' i borbá za kinokhrôniku*] (Moscou, *Soviétski Ekrán*, N°15, de 13.4.26)
13. *A sexta parte do mundo* (Moscou, *Kino-gaziéta* de 17.8.26)

¹⁰ Estes dois são filmes realizados por outros *kinocs*: o primeiro foi dirigido por Mikhail Kaufman; o segundo, por Kaufman em parceria com Iliá Kopálin.

14. “Fábrica de fatos” [‘Fábrica fáktov’] (Moscou, *Pravda*, Nº168, artigo-projeto de 24.7.26)
15. “A luta continua” [‘Srajnênie prodoljáetsa’] (Moscou, *Kino-Gaziéta*, Nº44, 30.[10].26)
16. *Um homem com uma câmera*, cine-escrita absoluta e Rádio-Olho [‘*Tcheloviék s kinoapparátom*’, *absoliútnaia kinopís i Rádio-Glaz*] (Khárkov, *Nóvaia guenerátsia*, janeiro de 1929)
17. “Kinocs” [‘Kinoki’] (Moscou, *Soviétski Ekrán*, Nº4, 18.1.29)

Anexo Nº2 à carta de D. Viértov

Para uma primeira familiarização com os trabalhos do “Cine-Olho”, recomendamos as seguintes brochuras e livros:

1. “Da zdrávtvuiet demonstrátsia bíta!” [‘Viva a demonstração do cotidiano!’] – brochura de A. Gan sobre o trabalho do “Cine-Olho” – “*Chestnátsat Kino-Pravd*” [‘Dezesseis *Kino-Pravdas*’].
2. *Kinó segôdnia* (Kulechóv – Viértov – Eizenchtêin) [‘O cinema hoje (Kulechóv – Viértov – Eisenstein)’]. Livro de A. Belensón, Moscou.)
3. *Na putiákh iskússtva* [‘Nos caminhos da arte’] (Moscou, livro do Proletkult sob redação de Tchuják).
4. *Íkh nastoiáshee* (Kulechóv – Eizenchtêin – Viértov) [‘O presente deles (Kulechóv – Eisenstein – Viértov)’] (brochura de V. Chklóvski, Moscou).
5. *Chestáia tchást míra* [‘A sexta parte do mundo’] (Moscou, bochura de I. Urázov, diagramação de Ródtchenko)
6. *La cinematographe* [sic] *sovietique* (Viértov, Pudovkin, Eizenchtein). Paris, L. Moussinac, livro sobre a cinematografia soviética.
7. *Odínnadtsati* [‘O décimo primeiro ano’] (livro dedicada a uma análise da teoria e prática do “Cine-Olho”) [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.182]

25. Respostas a perguntas (da redação do jornal “Kinofront” / Otvíeti na voprôsi (redáktsii gaziéti “Kinofront”)

Primeira publicação:

Jornal Kino-Front (LenARRK), 11 de maio de 1930, sob o título de “Putí dokumentálnoi filmi (otvíeti)” [‘Caminhos do cinema documentário (respostas)’].

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.122-124):

Datado de 25 de abril de 1930. Publica-se pela primeira vez (com encurtamentos). (Statí..., p.312)

[OBS: A informação sobre ineditismo é incorreta.]

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.192-195):

Publicado no jornal *Kino-Front* (LenARRK), 11 de maio de 1930, sob o título de *Putí dokumentálnoi filmi (otvíeti)* [‘Caminhos do cinema documentário (respostas)’]; depois em SDZ [Statí. Dnevnikí. Zámisli] com encurtamentos e sem a indicação de publicação original.

Ed. khr. 173, ll.7-13, versão manuscrita, publica-se com indicação de divergências em relação às versões: ll.3-6, manuscrito com folhas perdidas (o que é confirmado pelos saltos na paginação indicada por Viértov); ll. 14-16, versão datilografada, sem final, aparentemente feita logo depois da escrita das páginas ll.3-6.

Na versão publicada no jornal, são frequentemente introduzidas à força no texto de Viértov algumas notas da redação. Futuros textos polêmicos de Viértov vão se referir também a essas inserções da redação, que ele não indica precisamente – e por isso nós as reproduzimos adiante.

Na II.1 (manuscrito, datado de 26 de abril de 1930) e 2 (versão datilografada, datada de 25 de abril de 1930), há uma carta de advertência ao editor de *Kino-Front*, Padvo.

Prezado camarada PADVO,

Houve muito trabalho nos últimos dias e noites, escrevi as respostas nos intervalos. É preciso que se publique as minhas respostas [na I.1, simplesmente: minha resposta] sem alterações e na íntegra. O fato é que as tentativas absurdas de colar meu nome à ideia de formalismo [na I.1, adiante: que eu explico somente como fruto de ignorância, de um completo desconhecimento de nosso passado e presente, dos objetivos e trabalhos práticos do Cine-Olho, completamente] continuam, e eu não posso explicar essas tentativas de outra forma que não como fruto de um completo desconhecimento [na I.1: incompreensão], que não como uma absoluta ignorância de camaradas que se alimentam [expressão cortada na I.1] desta questão que está em jogo.

Saudação cordial, D. Viértov

Leningrado

25 de abril de 1930.

(Iz Nasliêdia, Tom 2, p.532)

Divergências entre as edições:

Esta carta ao editor, reproduzida acima, foi incluída em SDZ logo antes do início do texto, na p.122.

p. 192-193: No quarto parágrafo, Viértov diz que para falar sobre a “plataforma do Cine-Olho” irá citar a si próprio, e introduz uma longa citação que vai até a p.193. Viértov diz que vai citar “um de seus pronunciamentos”, mas na verdade trata-se de um excerto de sua carta a E.S. Entchmen, incluída em *Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.186-188. Toda essa citação foi cortada. Em SDZ, o texto só é retomado depois dela. Reproduzo abaixo o trecho suprimido:

[...] e exerceu uma influência extraordinária não apenas no setor documentário, mas também no setor atuado de nosso cinema.]

É melhor avaliar a plataforma do “Cine-Olho” desse período (e também do período mais recente) pelas próprias palavras de Viértov. Cito um de seus pronunciamentos:

“1. O tipo de produção cinematográfica em que entre a objetiva da câmera e os eventos do mundo visíveis a serem filmados é colocado o prisma do jogo de atores, nós, os Cine-Olhistas, convencionamos chamar pelos seguintes termos: “cinema atuado, cinema de atores, cinema teatral, cine-teatro”.

O tipo de produção cinematográfica em que entre a objetiva da câmera e os objetos de filmagem não é colocado esse prisma (o prisma do jogo de atores), quando a câmera guiada é utilizada diretamente para o registro e a pesquisa dos documentos do mundo visível, nós, os Cine-Olhistas, convencionamos chamar pelos seguintes termos: “cinema não-atuado, cinema documentário, Cine-Olho”.

2. A subdivisão:

“Arte – não-arte”

“Cinema ficcional – cinema não-ficcional”,

- pertence por direito aos nossos oponentes por princípio – os “*igroviki*”¹¹.

Estes últimos nos olhavam de cima, do alto do Parnasso. Como “magos da arte” (no sentido religioso da expressão), olhavam para os “meros cronistas”, “artesãos”.

3. “Ao longo da luta teórica e prática contra nós, sofrendo derrota atrás de derrota, os ‘*igroviki*’ lançaram:

a) no campo do trabalho prático, um método misto de produção cinematográfica: a aplicação de procedimentos do Cine-Olho na forma de filmes atuados (Eisenstein e outros).

¹¹ *Igrovík*, de “*igrovôe kinó*”: aquele que realiza filmes atuados.

b) no campo teórico, uma nova e falsa subdivisão (aparentemente, importada do exterior) dos filmes em:

‘filmes de ficção’

e

‘kulturfilm’.

É daqui que surge a deturpação de nossa proposta de criação de uma ‘FÁBRICA DE FILMES DOCUMENTÁRIOS’ e sua substituição pela organização de uma ‘FÁBRICA DE KULTURFILMS’, sem qualquer princípio.

E daqui surge também a deturpação de nossa proposta de reorganização da cinematografia soviética com base na “PROPORÇÃO LENINISTA”, com base em uma proporção entre filmes documentários e atuados, daqui parte a interpretação dessa proporção como sendo entre filmes “ficcionalis” e “kulturfilms’.” [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.192-193]

p. 193: *No parágrafo seguinte, em SDZ, o início teve sua redação ligeiramente modificada. Em Iz Nasliêdia, lê-se: “Nós reconhecemos que convencionamos chamar de verdadeiro, cem-por-cento, o cinema que se constrói [...]”; em SDZ: “Nós, os kinocs, convencionamos chamar [...]”.*

p.193: *Em SDZ, foram cortados o oitavo e o novo parágrafos, reproduzidos abaixo:*

[...] é um farol revolucionário contra um cenário de chavões teatrais da produção cinematográfica mundial.]

Nós também reconhecemos que chamamos de “Proporção Leninista” a instrução de Lênin, em uma carta ao camarada Lítkens, sobre a alteração dos programas das salas de cinema, e que nós lutamos por essa proporção, que lutamos por uma condição prioritária do cinema documentário nessa proporção.

Não seria correto compreender essa luta como uma luta pela interrupção total da produção de filmes de atores. Não se tratava de uma destruição completa dos filmes atuados, mas de AFASTÁ-LOS da IDEIA de cinema reinante, cinema verdadeiro, cinema cem-por-cento, e aproximá-los da IDEIA de um cinema de segundo escalão, cinema teatral, cinema de atores.” [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.193]

p. 194: *Na resposta de Viértov à pergunta sobre “Um homem com uma câmera”, o texto em SDZ foi alterado de modo a acomodar o corte de uma longa lista de filmes que o cineasta menciona. Abaixo, reproduzo o trecho tal como incluído em Iz Nasliêdia, com as passagens excluídas em negrito:*

RESPOSTA: As demandas políticas apresentadas à cinematografia soviética não foram até hoje atendidas totalmente por nenhum filme, documentário ou atuado. *Um homem com uma câmera*, lançado em um momento de crise cinematográfica (nem tanto uma crise temática – havia uma quantidade mais do que suficiente deles –, mas uma crise de meios de expressão), lançado como um filme designado especificamente à liquidação do atraso no campo da linguagem cinematográfica, à cineficação da cinematografia “de madeira”, não pretende substituir ou encobrir **todos os 150 trabalhos autorais de Viértov**.

O décimo primeiro ano (6 partes), A sexta parte do mundo (6 partes), Avante, soviète! (7 partes), No coração do camponês, Lênin está vivo (2 partes), Um ano sem Ilítch (2 partes), Pravda Leninista (3 partes), Cine-Olho ou A vida tomada desprevenida (6 partes), Cinco anos de luta e de vitórias (3 partes), História da Guerra Civil (13 partes), Trem do VTsIK (2 partes), Batalha nas cercanias de Tsarítsin (2 partes), Dê-nos o ar [Daiôch vózdukh] (2 partes), O processo dos S-R [Protséss essérov] (3 partes), Manobras vermelhas [Krásnie maniévri] (2 partes), O Aniversário da Revolução (12 partes), 23 edições de Kino-Pravda (23 exemplos de cinema documentário temático), 40 e poucas edições de Kino-Nediêlia, 40 exemplos de Kino-Kalendár diáriosalgumas dezenas de exemplos de “atualidades-relâmpago” – todos esses filmes juntos, lutando em todas as frentes, em todos os campos de luta do front socialista sob as palavras de ordem do partido comunista, pela linha geral do partido, a soma total desses filmes não ousa esperar ter respondido (ou responder) à tempo e de maneira integral à totalidade das exigências políticas que o partido

deveria ter apresentado e que apresentou à cinematografia revolucionária. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.194]

Em SDZ, o trecho alterado e resumido aparece da seguinte maneira, destacado aqui em negrito:

RESPOSTA: As demandas políticas apresentadas à cinematografia soviética não foram até hoje atendidas totalmente por nenhum filme, documentário ou atuado. *Um homem com uma câmera*, lançado em um momento de crise cinematográfica (nem tanto uma crise temática – havia uma quantidade mais do que suficiente deles –, mas uma crise de meios de expressão), lançado como um filme designado especificamente à liquidação do atraso no campo da linguagem cinematográfica, para a cineficação da cinematografia “de madeira”, não pretende substituir ou encobrir **todos os nossos demais trabalhos. Mas nem mesmo a soma total desses filmes** ousa esperar ter respondido (ou responder) à tempo e de maneira integral à totalidade das exigências políticas que o partido deveria ter apresentado e que apresentou à cinematografia revolucionária. [Statf. Dnevnikí. Zámisli, p.123]

Logo depois disso, no início do parágrafo seguinte, a primeira palavra da frase foi substituída por outra em SDZ. Em Iz Nasliêdia, lê-se: “”CONCLUSÃO: triplicar a energia, reorganizar a produção cinematográfica [...]”; Em SDZ, lê-se: “É indispensável triplicar a energia [...]”.

p. 194: *No parágrafo seguinte, foi excluído um parêntese em que Viértov se refere a um artigo publicado anteriormente, aqui em negrito:*

A mesma coisa em relação ao cinema sonoro (respondo à sexta pergunta, sobre o cinema documentário sonoro). Já à sua época (ver o artigo “*Kino-Pravda e Rádio-Pravda*”, *TsO Pravda* 16/8/25), o “Rádio-Olho” previu a “Proporção Leninista” para os programas de teatros radiofônicos. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.194]

p. 194: *Depois disso, o parágrafo seguinte (o último da p.194) foi cortado:*

A questão relativa ao “Rádio-Olho” (o ‘Cine-Olho’ audível e transmissível via rádio) já foi discutida nas páginas da imprensa soviética ainda antes do surgimento do cinema sonoro (ver o jornal lançado em edição especial única em 16/8/25, ‘Vamos fortalecer o rádio soviético’ [‘Ukrepmí soviétskoe rádio’], dedicado à questão do ‘Rádio-Olho’; ver *Molodáia Gvárdia*, artigo ‘Tendências da arte e ‘Rádio-Olho’ [‘Tendiéntsii iskússtva i ‘Rádio-Glaz’]’ etc). [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.194]

26. Vamos discutir o primeiro filme sonoro do “Ukrainfilm” – Sinfonia de Donbass

/Obsujdáem piérvuiu zvukovúiu fílmú “Ukrainfílm” – Simfônia Donbassa

Primeira publicação:

Jornal *Soviétskoe Iskússtvo*, 27 de fevereiro de 1930, sob o título *Obsujdáem piérvuiu zvukovúiu fílmú “Ukrainfílm” – Simfônia Donbassa (Ávtor o svoiêi fílm)*

Fonte em Statf. Dnevnikí. Zámisli. (p.125-127) :

Publica-se a partir do jornal “Soviétskoe Iskússtvo” de 27 de fevereiro de 1931 (com encurtamentos não-significativos). (Statf..., p.312)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.209-211):

[Publicado sob o título: “Entusiasmo”. (Alguns apontamentos do autor) / “ENTUZIAZM” (Niéskolko zametchánii ávtora)]

Publicado pela primeira vez com encurtamentos no jornal *Sovietskoe Iskússtvo*, 27 de fevereiro de 1930, sob o título *Obsujdáem piérvuiu zvukovúiu fil'mu "Ukrainfilm"* – *Simfônia Donbassa* (*Ávtor o svoiêi filme*), depois em SDZ [*Statí. Dnevníkí. Zámisli*]. Op.1, ed. khr.68, ll.123-128, manuscrito com fragmentos da publicação colados. Aparentemente, Viértov dessa maneira restaurou a sua própria versão do texto. Ele assina com letras latinas: Dsiga Wertow. (*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.539*)

Divergências entre as edições:

Como a edição Iz Nasliêdia, Tom 2 indica, Viértov partiu da edição publicada jornal – que é a mesma publicada em Statí. Dnevníkí. Zámisli – para refazer a sua própria versão do texto. As divergências encontradas aqui se devem, portanto, aos trechos que foram acrescentados por Viértov à publicação. As notas do texto em Iz Nasliêdia indicam quais trechos da versão impressa foram cortados e substituídos por Viértov em sua nova versão. Comparando, portanto, o texto que Iz Nasliêdia indica corresponder à publicação com aquele tal qual publicado em Statí..., não encontramos nenhuma divergência.

27. Primeiros passos / Piérvie Chaguí

Primeira publicação:

Jornal *Kinó* de 16 de abril de 1931.

Fonte em Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p.127-130):

Publica-se a partir do jornal “Kinó” de 16 de abril de 1931. (*Statí...*, p.312)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.212-214):

Publicado no jornal *Kinó* de 16 de abril de 1931, com divergências consideráveis, depois em SDZ [*Statí. Dnevníkí. Zámisli.*]

Ed. khr. 174, ll.60-63, versão datilografada autenticada, assinada com *DVert*. Publica-se com indicação de divergências em relação aos rascunhos. Todo o *corpus* está inseparavelmente ligado ao artigo de Viértov “Tótchka Zrênia” [‘Ponto de vista’], escrito em fevereiro.

Os rascunhos nas páginas ll.22-37 (datados de 10 de abril de 1931) e ll.44-59 (mesma data) são idênticos ao manuscrito, uma vez que ele foi feito em papel-carbono. No manuscrito-cópia (ll.22-37) não houve nenhuma correção feita depois, com exceção daquelas realizadas no próprio momento da escrita. A partir desta versão foi feita a versão datilografada nas páginas ll.38-43 (também de 10 de abril).

O manuscrito original rascunhado (ll.44-59) era intitulado “Otritsánie otritsánia” [‘Negação da negação’], tendo sido bastante corrigido e depois reescrito (versão datilografada em ll.60-63). Na versão datilografada, foi dado ao texto o título “Piérvie Chaguí” [‘Primeiros passos’] e ele foi datado: *março-abril de 1931*. Por todas as evidências, essa datação não se refere concretamente à dada versão datilografada (como nós sabemos, seus rascunhos diretos são datados como sendo de abril), mas ao trabalho sobre o texto de maneira geral.

Está relacionada a essa série também o texto [*Vistuplênie na prosmótre dokumentálnogo filma “Simfônia Donbassa”*] [‘Pronunciamento em uma exibição do documentário ‘Sinfonia de Donbass’] (Ed. khr. 208, ll.1-8, manuscrito). Este pequeno

texto, inteiramente incluído em “Primeiros passos”, se diferencia dele por uma leve correção estilística. *[Vistuplênie]* representa uma etapa intermediária entre os rascunhos e o texto final, ou seja, foi escrito depois de 10 de abril. (*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.540*)

Divergências entre as edições:

Como a edição Iz Nasliêdia, Tom 2 indica, o texto foi publicado originalmente com diferenças significativas em relação ao texto de Viértov. No entanto, a edição não indica as divergências existentes em relação à primeira publicação no jornal. Portanto, é possível que as divergências entre Iz Nasliêdia e SDZ se devam àquelas existentes já na publicação original, e não a cortes realizados pelo editor da coletânea de 1966.

p.212-213: *Em SDZ, há apenas as duas primeiras frases do primeiro parágrafo. Todo o resto – um parágrafo retrospectivo – foi excluído, assim como o início do parágrafo seguinte. Eles aparecem abaixo:*

[A predominância de filmes sonoros de atualidades foi característico ao primeiro ano de existência da produção sonora no cinema soviético. Para compreender esse fenômeno, é preciso olhar um pouco para trás.] Lembrar da cena sonora “Batem os corações das máquinas” no filme *Avante, soviète!*. Lembrar da palavra-rádio-tema construída de maneira contrapontística no filme *A sexta parte do mundo*. Lembrar de *O décimo primeiro ano*, montado não apenas em termos visuais, mas também sonoros. Lembrar que já logo pouco depois da Revolução de Outubro os trabalhadores das atualidades lançaram ano a ano, além de atualidades cinematográficas, também atualidades radiofônicas, a *Rádio-Pravda* ao lado de *Kino-Pravda*, o “Rádio-Olho” ao lado do “Cine-Olho”. Lembrar que os trabalhadores do cinema de atualidades, de maneira antecipada, muito antes da invenção da câmera sonora, se prepararam para a passagem do cinema mudo de atualidades aos trilhos do cinema sonoro. É preciso lembrar ainda de nossa proposta (publicada no *Pravda*, em 16 de julho de 1925) sobre o lançamento de *Rádio-Pravda* e sobre o estabelecimento da “PROPORÇÃO LENINISTA” entre dramas radiofônicos, concertos e rádio-atualidades “Da vida dos povos de diferentes países” na programação das transmissões de todas as estações de rádio da URSS. Lembremos do debate de 1925, do jornal lançado em edição especial “Vamos fortalecer o rádio soviético”, do artigo “Rádio-Olho” e “Sobre a questão do rádio-ouvido e do rádio-olho” [‘K voprôsu o radioúkhe i radiogláze’], “Tendências da arte e ‘Rádio-Olho’” no *Molodáia Gvárdia* etc.

O debate foi interrompido, tido como prematuro. Nem todos os camaradas conseguiram ouvir os passos do cinema sonoro que se aproximava. No entanto, o debate tratava do “Rádio-Olho” como um cinema de atualidades, documentário, visual-sonoro e transmissível pelo rádio. [Como a possibilidade não apenas de transmitir pelo rádio [...] (*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.212-213*)

p. 213: *Cortado o início do último parágrafo dessa página, que se inicia com duas perguntas retóricas. Abaixo, em negrito:*

É preciso falar sobre esses defeitos? Claro que sim. Mas de que maneira se deve falar deles? Para mim, é preciso falar sobre esses defeitos como defeitos de um filme que foi um pouco ferido em combate [...] (*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.213-214*)

p. 214: *Cortados o terceiro e o quarto parágrafos, em que Viértov critica uma crítica feita a seu filme. Reproduzidos abaixo:*

[[...] e que, conseqüentemente, tal ‘teoria’ estaria correta e comprovada e etc. etc.]

Essa foi uma crítica unilateral. Uma crítica limitada a um único ponto de vista, olhando para a cauda do fenômeno em discussão. Uma crítica que não o levou em consideração. Uma crítica em geral. Fora do tempo e do espaço. E, em grande parte, nem mesmo uma crítica, por princípio.

O que havia de comum entre essa tal crítica e uma análise do fenômeno dado, do trabalho dado, do filme dado e de seu desenvolvimento, de seu movimento dialético? Nada havia em comum entre essa crítica e uma crítica marxista. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.214*]

28. Como nós fizemos um filme sobre Lênin /Kak mi diêlali fîlm o Liênine

Primeira publicação:

Jornal *Izvēstia* de 24 de maio de 1934.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.130-131) :

Publica-se a partir do jornal *Izvēstia* de 24 de maio de 1934. (*Statí...*, p.312)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.261-262):

Nota publicada no jornal *Izvēstia* em 24 de maio de 1934, depois em SDZ. Em ed. khr.181, ll.38-39 está preservada uma transcrição da publicação do jornal.
(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.556*)

Divergências entre as edições:

Como a edição Iz Nasliêdia também parte do texto tal como foi publicado no jornal, podemos atribuir as alterações ao editor de SDZ.

p. 262: *No último parágrafo, foi cortado o final da última frase, precisamente onde há uma referência a Stálin:*

Em *Três Cantos Sobre Lênin*, ao lado de documentos cinematográficos sobre Lênin vivo, foram incluídos o percurso final de Lênin, de Górkí a Moscou, a parada fúnebre, momentos da Guerra Civil e a canção “O grande aluno do grande Lênin – Stálin – nos conduziu ao combate (a canção é transmitida no som e na imagem). [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.262*]

29. Sem palavras / Bez slôv

Primeira publicação:

Jornal *Rotfîlm* de 14 de agosto de 1934.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.131-133):

Publica-se a partir do jornal “*Rotfîlm*” de 14 de agosto de 1934.

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.262-263):

Publicado pela primeira vez no jornal *Rotfîlm* de 14 de agosto de 1934, depois em SDZ. Um recorte está preservado no arquivo: op.1, ed. khr.68, l.134.
(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.556*)

Divergências entre as edições: Não há.

30. Quero compartilhar minha experiência / Khotchú podelítsia ópitom

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.133-137):

Variação de um artigo ligado ao aniversário de quinze anos do cinema soviético. Datado de 1934. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.312)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.275-278):

Publicado pela primeira vez em SDZ com consideráveis encurtamentos; lá também é reproduzido um fac-símile da primeira página do manuscrito deste artigo.

Ed. khr.181, ll.54-60, versão datilografada autenticada. Parte deste texto coincide literamente com uma versão do roteiro de *Três cantos sobre Lênin* (ver *Viértov, t.1*, p. 161-169)

(*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.560)

Divergências entre as edições:

p. 275: *No terceiro parágrafo, em SDZ, há uma palavra a mais em uma das frases: “[...] mais de [‘svíche’] cento e cinquenta experimentos de filmagem e organização de material de atualidades [...]”. Esta palavra de fato aparece no fac-símile do manuscrito reproduzido em SDZ, p.134. Pode ser um indicativo de que na coletânea de 1966 foi utilizado o manuscrito, e não a versão datilografada, o que pode ter sido a causa das demais divergências.*

p. 277: *Cortado o final do segundo parágrafo, destacado aqui em negrito:*

Depois, o material passou por um tratamento laboratorial especial, **tanto** com o objetivo de melhorar a qualidade da imagem e do som **quanto com o objetivo de destacar determinados momentos do filme, como, por exemplo, o “Congelamento da vida”, entre outros.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.277]

Logo depois disso, foram cortados mais dois parágrafos:

Depois disso, o material foi organizado em grupos, dos quais os mais importantes são: o 1º grupo: documentos cinematográficos sobre a morte de Lênin, sobre os últimos 40 quilômetros, sobre o último percurso de Lênin, de Górkí a Moscou, em 23 de janeiro de 1924. O segundo grupo é de Lênin em movimento registrado na película, documentos cinematográficos preservados que mostram Lênin vivo, nossa herança cinematográfica de Lênin. O terceiro grupo de documentos são as cenas da Guerra Civil. O 4º grupo é Dneprostrôí, Magnitostôí, Belomorstrôí e outros documentos da construção socialista. O grupo 5 são pessoas vivas, construtores, a concreteira de Dneprostrôí, a *kolkhòznitsa* com a ordem, o *udárník* do petróleo, os alunos turcos, as *kolkhòznitsi* uzbeques, os universitários em Fergana etc.

O grupo 6 são documentos da cultura popular sobre Lênin, canções populares sobre Lênin. [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.277]

p. 277:-278: *Há um corte do início do oitavo parágrafo da página 277 até o final do segundo parágrafo depois do fim da poesia na página 279. Esse bloco que foi excluído consiste em um exemplo de como Viértov trabalhava com palavras durante o processo de realização do filme para, depois, excluí-las e construir uma “sinfonia de pensamentos” com imagens e sons. O segundo parágrafo depois do poema repete o*

jogo de oposições encontrado no texto “Bez slôv”, escrito pouco tempo antes. Reproduzo abaixo o trecho suprimido:

Para deixar claro, peguemos, por exemplo, um dos temas que atravessam *3 Cantos Sobre Lênin*: a imagem “Lênin é a primavera”:

Primavera do deserto que se transforma em um jardim,
primavera da terra à qual chegou um trator
primavera da mulher que tira seu véu,
primavera do rio Moscou, que se une ao Volga,
primavera do analfabeto que se alfabetizado,
primavera dos mais escravizados e assustados,
primavera dos mais oprimidos e escuros,
primavera dos mais fracos, dos mais desamparados,
primavera dos cegos e enganados,
primavera do homem escravizado e da escrava mulher,
primavera do *kolkhoz*,
primavera industrial,
do Norte e do Sul,
do Leste e do Oeste.
Primavera dos turcomenos e dos samoiedos,
russa e ucraniana,
tártara e tugunska,
de todos os povos, uma primavera
pioneira,
komsomoliana,
do Exército Vermelho,
operário-camponesa,
leninista,
socialista primavera.

Esse tema, assim como outros, não corre pelo filme por meio do canal das palavras, mas por outros caminhos: pela linha de interrelação entre som e imagem, pela força resultante de muitos canais, percorre caminhos profundos, às vezes arremessando algumas dezenas de palavras em direção à superfície.

O movimento de pensamentos, o movimento de ideias segue por muitos canais, mas em uma única direção, rumo a um único objetivo. Os pensamentos saltam correndo da tela, penetrando na consciência dos espectadores sem serem traduzidos em palavras. E nas palavras escritas e ditas no filme há um caminho contrapuntístico próprio. O conteúdo de *3 cantos* se desenvolve através da montagem tanto no som quanto na imagem, na voz, nas cartelas, às vezes sem a participação de música e de palavras – apenas pelas expressões dos rostos, por um caminhar firme, por saltos do escuro ao claro, do lento ao rápido, do cansado ao vigoroso, por meio de ruídos, por meio de uma canção muda, uma canção sem palavras, por pensamentos que correm da tela em direção ao espectador sem que o espectador-ouvinte os tenha traduzido em palavras. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.277-278]

p.279: Cortados o quinto e o sexto parágrafos depois do bloco do poema, reproduzidos abaixo:

Ainda em 1925, o *Pravda* escrevia: “O período destruidor, ‘antitético’ do trabalho do camarada Viértov passou. É hora de passar à ‘síntese’. E será muito bom se o longa-metragem *Lênin*, em que se supõe que seja desenvolvida a *Kino-Pravda* leninista, for feita nessa próxima etapa do trabalho do camarada Viértov”.

O filme *3 Cantos Sobre Lênin* é a próxima, mas não a última tentativa de cumprir esta determinação do *Pravda*. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.278]

31. “Três cantos sobre Lênin” e o “cine-olho” / “Tri piêśni o Liênine” i “kinoglaz”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.137-139):

Estenograma encurtado de uma fala de Viértov em um debate sobre o filme *Três cantos sobre Lênin* na ARRK, em 27 de outubro de 1934. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.312)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p. -):

Segundo informação na p.483, o original deste artigo não foi encontrado e por isso não foi incluído nesta edição.

Divergências entre as edições: Não há.

32. Kino-Pravda / Kinopravda

Primeira publicação:

Revista *Soviétskoe Kinó*, 1934, Nº11-12

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.139-143):

Publica-se a partir da revista *Soviétskoe Kinó*, 1934, Nº11-12 (com encurtamentos) (*Statí...*, p.312)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.267-275):

[Publicado sob o título ‘Sobre Kino-Pravda / “O Kino-Právde”]

Publicado pela primeira vez na revista *Soviétskoe Kinó*, 1934, Nº11-12, sob o título *Kino-Pravda*, depois em SDZ.

Ed. khr. 182, ll.23-32, versão datilografada autenticada com correções, datada de 2 de setembro de 1934. Publica-se com indicação de divergências em relação ao manuscrito, ll.1-22 (versão inicial e mais completa do texto). A numeração das páginas 1 a 4 corresponde à listagem do arquivo, mas na l.5 há já o número 6 da paginação de Viértov, ou seja, perdeu-se uma página do manuscrito.

A sequência de escritura dos rascunhos deste texto é a seguinte: o manuscrito serviu de base para a versão datilografada nas páginas ll.33-37 (primeira versão datilografada) e ll.23-32. Depois, o texto passou por uma séria edição: no começo e no final foram excluídos grandes fragmentos de texto, e a versão datilografada feita considerando essas correções, nas páginas ll.38-49 (sem data e sem autenticação, com algumas folhas perdidas) foi a versão publicada em 1934.

Nem na primeira publicação, nem nas páginas ll.38-49 e nem nos rascunhos há uma divisão do texto em partes.

Divergências entre as edições:

A versão incluída em Iz Nasliêdia contém fragmentos que não haviam sido publicados originalmente em “Soviétskoe Kinó”. No entanto, a versão em SDZ contém cortes adicionais em relação a essa versão publicada na imprensa, à qual tive acesso. Abaixo, indico tanto os fragmentos inéditos, publicados apenas em Iz

Nasliêdia, quanto as divergências entre “Soviétskoe Kinó”(1934, Nº11-12, p.155-162) e SDZ – ou seja, aquilo que foi excluído por Drobachenko.

p.267: *Em Iz Nasliêdia, há um primeiro parágrafo inédito, não incluído nas duas outras publicações:*

A grande Cine-Verdade, *Três Cantos Sobre Lênin*, foi reconhecida como um filme de grande importância. O reconhecimento veio não apenas do *Pravda*, que sempre apoiou os trabalhadores de *Kino-Pravda*, mas também de pessoas que antes duvidavam do propósito e da utilidade de nosso trabalho. Não vamos incluir aqui todas as opiniões, mas vale a pena dar atenção a algumas delas. “Um ótimo filme” (opinião do camarada Kosiór). “Uma obra excepcionalmente poética de imensa força emotiva” (opinião do escritor Fadêiev). “Um maravilhoso complexo de ideias e sensações”, “O primeiro filme durante o qual tanto se sente quanto se pensa” (opinião do escritor Sôboliev), “Uma incrível obra de arte, recheada de emoções do homem soviético, de sentimentos bolcheviques, de uma inovação feita no espírito verdadeiramente socialista” (opinião de Iúri Libedínski). “Um filme grandioso” (opinião de Herbert Wells). “Um filme grandioso” (opinião de Jean-Richard Bloch). “Uma obra maravilhosa” (André Malraux). “Tocados até o fundo de nossas almas” (opiniões de Martin Anderson Nexø e Gustav Regler). “Um acontecimento de grande porte” (Aleksánder Bezimiénski). “Do mais alto nível” (I. Jig), “um filme de imensa força” (o poeta Arkhánguelski), “o melhor que já vi” (Kukríniksa) etc. etc. Centenas de opiniões de pessoas reconhecidas. E nem uma única opinião fria, indiferente, calma.

Compreendam o que passou. E relembrem. Um porão na Tverskáia. Escuro e muito húmido [...] [em negrito, o início cortado deste parágrafo que aparece como o primeiro em SDZ e em *Soviétskoe kinó*] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.267*]

p.268. *Em SDZ, cortado um parágrafo presente tanto em Soviétskoe Kinó quanto em Iz Nasliêdia, reproduzido abaixo:*

[...] e começou a fermentar em seu ainda frágil organismo.”]
“*Kinokokki*”, ou seja, os Cine-Olhistas, *kinocs*, trabalhadores de *Kino-Pravda*. “As bactérias dos *kinokokki*” – escreveu um crítico – “não representam perigo à vida, mas, ainda assim, suas ações... às vezes dão um resultado patológico original”, ou seja, obviamente, *Kino-Pravda*. E aí mesmo há um conselho ao jornal *Pravda*: “É mais fácil prevenir uma doença do que tratá-la, e os guardiões de uma outra cinematografia soviética, incluindo o *Pravda*, devem tomar um cuidado especial com sua própria saúde, impedindo a penetração de “*kinokokki*” na produção, caso contrário esta se tornará infértil ou gerará degenerados do futurismo”. (*Kino-nediêlia*, 19/2/1924). [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.268*]

p.269. *Em SDZ, cortados dois parágrafos presentes tanto em Soviétskoe Kinó quanto em Iz Nasliêdia, reproduzidos abaixo:*

A *Kino-Gaziéta* continua a caçoar: “Quando Dziga Viértov tiver de montar um traseiro de veado a partir de uma linguiça espanhola (para se ter uma ideia: uma linguiça espanhola é feita de carne, mas sabe-se lá de qual; bom seria se fosse de veado), então chegará a seu inevitável fim”. Enquanto a *Kino-Gaziéta* raciocinava de maneira “tão profunda”, no *Pravda* aparecem cartas de operários nas quais eles contam sobre a impressão que *Kino-Pravda* causou neles:

“Um mês atrás”, escreve um trabalhador braçal de Biuróbin, “me aconteceu de estar em um cinema em que estava passando *Kino-Pravda*, que causou uma impressão muito forte nos espectadores. Nela, nós vimos nosso tão querido Ilítch, Krúpskaia, o operário, a operária e a camponesa – em uma palavra, eu me encontrei nesse filme com minha família operária, cujo pai foi nosso grande professor e líder V. I. Lênin. Sem perceber, fui levado a assistir *Kino-Pravda* mais uma vez, tive vontade de me encontrar mais uma vez com minha querida família, mas, para minha grande tristeza, por mais que eu percorresse as salas de cinema, encontrei nos cartazes apenas essas diferentes mulheres bilionárias, piratas alados com Harry Pill e etc. mas desses filmes, nos quais não se vê nada além de banditismo, não sobra nada além de vento na cabeça do espectador. E por que *Kino-Pravda* não está passando em lugar nenhum? Por que não

a espalham em muitas centenas de cópias, não a exibem em clubes operários, em jardins operários de acesso livre e nas salas de cinema por toda a república? Afinal, além da união do operário com o camponês, *Kino-Pravda* nos dá o mais significativo jornal e auxilia na instrução política” (*Pravda*, artigo ‘*Kino-Pravda*, cadê você?’ [‘*Kino-Pravda*, gde tí?’]. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.269])

p.271: *Em SDZ, cortado o seguinte trecho, presente tanto em Soviétskoe Kinó quanto em Iz Nasliêdia, reproduzido abaixo:*

[...] Ler seus pensamentos, desnudados pelo Cine-Olho.]

“Ora, esse olhar perplexo do gordo dono da loja diante de um menino pequeno, ágil, mas tão insistente, com um lencinho amarrado no pescoço, com um caderninho de notas em mãos, por acaso essa cena obtida “de maneira desprevenida” não grita sobre o futuro triunfo do comunismo mais alto e de maneira mais convincente do que as burocráticas e obrigatórias apoteoses nos finais dos filmes de agitação?!”

Ao invés disso, que faro apurado de materiais e meios! *A vida tomada desprevenida* em duas ou três cenas faz a fita rodar “de trás para frente”, e sabem o que? Isso como que confunde nossa noção habitual do movimento... e de alguma maneira prepara o espectador médio para a compreensão da teoria da relatividade” (‘Contra o teatro de idiotas: pelo cinema’ [‘Prôtiv teátra duraków – za kinó’], *Jízn iskússtva*, N°44, 1924, V. Bliúm).

Apenas a *Kino-Gaziéta* chama nossos procedimentos de filmagem de “truques”: “gritando sobre o cotidiano, Viértov o substituiu por uma crônica de acontecimentos e magias”. O jornal *Trud*, por exemplo, não fala sobre “truques”, mas sobre o “uso espíritoso das potencialidades técnicas do cinema por Viértov.”

Kino-Nediêlia escreve que *Cine-Olho* é um dos melhores filmes dentre as atualidades soviéticas, “uma continuação das edições de *Kino-Pravda*”.

Jízn iskússtva fala sobre “a importância científica da pesquisa do movimento”. *Rabótchi Zrítel* escreve que o Cine-Olho “observa como vivem os pioneiros, como eles brincam, do que se ocupam, como estudam e trabalham. Observa e filma”. Indicando que o Cine-Olho progressivamente penetra na essência do cotidiano, “em todos os confins de nossa vida e trabalho”, a revista destaca o fundamental, o principal desse trabalho:

“O mais importante: é tudo verdade”. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.271]

Logo depois disso, em SDZ, o parágrafo seguinte (‘Não ‘truques’, mas a verdade – é isto o principal no trabalho Cine-Olhístico [...]’) *está inalterado. Depois, há mais três parágrafos incluídos tanto em Soviétskoe Kinó quanto em Iz Nasliêdia que foram suprimidos:*

O “Cine-Olho” não era entendido como “a vida tomada desprevenida” apenas pela “vida tomada desprevenida”, “O Cine-Olho” – escreve a revista de pioneiros *Barabán* – “mostra a vida verdadeira, mostra aquilo que realmente existe no mundo que nos cerca. O jornal *Pravda* indica que “todos os operários, *komsomôltsi* e pioneiros, ao se pronunciarem no debate, disseram que *Cine-Olho* era a maior conquista da cinematografia soviética”. E não por conta de truques, mas, como escreveu *Izviéstia*, “pelo conteúdo verdadeiro de nosso cotidiano, profundamente inspirador, ideologicamente inteligente, necessário ao nosso espectador. Sobre isso, aliás, falaram de maneira eloquente os pioneiros, camponeses e operários que se pronunciaram depois da exibição. Precisamente eles mostraram a extrema proximidade de *Cine-Olho* com suas demandas e ensinaram a toda a plateia dos trabalhadores da cinematografia a maneira correta de lidar com a cinematografia soviética e, em particular, de criticá-la (*Izviéstia*, N°[236], 15 de agosto de 1924).

A revista *Proletkinó* considera que nas *Kino-Pravdas* apenas a montagem influenciou todo o resto e que, em *Cine-Olho*, foi “a abrangente e nua técnica cinematográfica”, “os artifícios técnicos: a filmagem de trás para frente, filmagem em câmera lenta e acelerada, diafragmas e fusões de todos os tipos”. Como nós vimos acima, *Jízn iskússtva* e outras revistas foram muito mais fundo nessa questão. Os jornais centrais adotaram um posicionamento sério e positivo em relação a isso: “Antes de mais nada, nos convencemos” – escreve *Izviéstia* – “de que a demonstração do cotidiano pode combinar um profundo conteúdo de interesse público, mostrado por meio de uma cine-reportagem r

...e al, com uma técnica cinematográfica interessante/habilidos
a.

São aplicados com sucesso, aliás, o movimento de trás para frente da película, mostrando de maneira clara o pensamento do pioneiro sobre o “processo do trabalho”, uma ideia que devolve significado ao pagamento por unidades de pão por meio do processo de assamento do pão até sua fonte primária: pilhas de centeio e a agricultura. É também aplicado de maneira interessante o movimento em câmera lenta da película, que nos dá a possibilidade de ver e sentir os processos de movimento por meio das janelas do “Cine-Olho”, que imbuem nossa habitual visão fisiológica com uma precisão e uma capacidade de observação incomuns” (*Izviestia*, N°236, 1924). [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.271-272]

Logo Depois disso, há em Iz Nasliêdia mais dois parágrafos que já não haviam sido incluídos em Soviétskoe Kinó (e que não aparecem em SDZ, consequentemente):

III.

A noção de que *Três Cantos Sobre Lênin* recebeu uma aprovação geral apenas por continuar a linha de *Kino-Pravda*, e não a linha de *Cine-Olho* é enganosa.

Em primeiro lugar, porque a Cine-Verdade era o objetivo que nós buscávamos atingir não apenas com as 23 edições do jornal *Kino-Pravda*, mas com todos os trabalhos Cine-Olhísticos. Em segundo lugar, porque também essas 23 *Kino-Pravdas* foram feitas com meios do Cine-Olho. Em terceiro lugar, porque o próprio filme *A vida tomada desprevenida* (o 1º episódio de *Cine-Olho*) foi, como nós vimos acima, apenas uma experiência no campo das atualidades cinematográficas, de mobilização dos meios cinematográficos para atingir esse mesmo objetivo, para a r e v e l a ç ã o d a v e r d a d e, ou seja, foi uma tentativa de fazer uma *Kino-Pravda* [‘Cine-Verdade’¹²] de um tipo especial.

Depois desse parágrafo, há mais cerca de duas páginas presentes tanto em Soviétskoe Kinó quanto em Iz Nasliêdia que não foram incluídas em SDZ. Reproduzo o trecho suprimido abaixo, continuação direta do bloco acima:

Se formos falar especificamente de *Kino-Pravda* no sentido estrito desse termo, ou seja, das 23 edições lançadas com esse título, a imprensa deu especial atenção, para além das *Kino-Pravdas* leninistas e da *Kino-Pravda* N°19, sobre as quais já falamos acima, também aos seguintes trabalhos: a 10ª *Kino-Pravda*, sobre a qual falou-se que ela “não é valorosa por sua abundância de material, seu valor consiste no fato de ela ser do primeiro ao último plano contida em termos de comprimento, de ritmo”, “no fato de que pessoas, máquinas e o meio material estarem todos incluídos dentro dos limites da conformidade cinematográfica sem quaisquer camadas de esteticismo cinematográfico”. (*Kinofot*, A. Gan). Mikhail Koltsóv escreveu o seguinte no *Pravda* sobre o conteúdo de *Kino-Pravda* N°13: “você assiste e literalmente reavalia, revive de maneira delicada e alerta, não com os olhos de um participante e de um contemporâneo, mas com os olhos de um estranho, de um estrangeiro, de um descendente”...

“... Na sala está tudo silencioso, o projetor trepida como um pêndulo do relógio da História a todo vapor. Silenciamos.

E, uma vez mais, alegria. Não crianças mortas, mas vivas. Um caminhão lotado até a borda, dão risada, se alegram, agitam seus lenços pela festa da revolução.

Mais música, bandeiras. Moscou vista da estonteante altura de um aeroplano. UM comunista japonês com um boné do Exército Vermelho enterrado até os olhos. O cônsul alemão, um conde, aperta as mãos dos bolcheviques. Tchitchiérin em um uniforme militar de patrono, parecendo um bem apessoado coronel. E ainda mais, ainda mais coisas maiores, menores, formidáveis e inacreditáveis da única revolução do mundo.

Fim. A sala se ilumina – e, uma vez mais, a vida cotidiana. Trabalhadores soviéticos e do partido, apertando os olhos, mais uma vez correm para as reuniões habituais. Saindo, apertam com força a mão de nossos trabalhadores do cinema”(Pravda, artigo de M. Koltsóv, “Diante da tela” [‘U ekrána’], N°269, 1922).

¹² Viértov aqui está utilizando *Kino-Pravda* ora para se referir ao cinejornal – caso em que mantenho o título original –, ora ao conceito que está agora apresentando: a “Cine-Verdade”, tradução literal do título.

A partir do artigo na revista *Kinó* dedicado ao 1º aniversário de *Kino-Pravda* (*Kinó*, Nº3/7), nós ficamos sabendo que a 14ª *Kino-Pravda* era uma atualidade sobre o tema “Dois mundos”: o nosso e o deles. Nesta atualidade, todos os intertítulos foram postos em movimento. Nesse mesmo artigo, havia uma nota sobre *Kino-Pravda* Nº15, feita a partir de materiais frescos, recentes, e interessante do ponto de vista experimental-laboratorial. Foi dada uma atenção especial ao trabalho com os intertítulos, “que se dividem em duas categorias: intertítulos-slogans e intertítulos que identificam o plano. Estes últimos perdem o direito de ocupar no filme um espaço entre planos e são impressos diretamente sobre o quadro. Os intertítulos-slogans são entendidos como quadros, apresentados em movimento e, em termos de conceito, devem coincidir com o ritmo dos fragmentos adjacentes. Aqui nós vemos pela primeira vez a utilização de intertítulos luminosos”. N. Iezúitov relembra essa edição de *Kino-Pravda*, dez anos após seu lançamento, no artigo “Sobre os estilos do cinema soviético” [‘O stíliakh soviétskogo kinó’]: “em *Kino-Pravda* Nº15, dedicada à defesa do país, surge muito do complexo ideológico que caracterizaria um nova época estilística. Viértov se torna o Viértov que nós conheceríamos em *A sexta parte do mundo*, *Avante, soviète!* e *O décimo primeiro ano*.”

A contemporaneidade das ideias socialistas explode em direção à tela por meio de um caleidoscópio de eventos nunca antes vistos na história da humanidade, o cinema fala sobre eles em uma nova lógica de montagem. A edição 18 de *Kino-Pravda* (1923) é, em todos os aspectos, uma obra madura da nova arte, apesar de não terem se passado nem dois anos desde o surgimento da primeira edição de *Kino-Pravda*. É impossível não destacar a cena da *oktiabríní*¹³ incluída aqui, uma cena que deu início a todos os famosos filmes soviéticos sobre o cotidiano” (*Soviétskoe Kinó*, Nº5-6, 1933).

“*Kino-Pravda*”, escreve o *Pravda*, “é a primeira página de nosso novo alfabeto da linguagem cinematográfica”.

“16 experimentos, 16 exemplares, 16 exemplos de novas formas da cinematografia soviética já nos foram mostradas por *Kino-Pravda* um ano após seu surgimento”, escreve A. Gan em sua brochura dedicada ao 1º aniversário de *Kino-Pravda*.

“*Kino-Pravda*”, escreve a revista *Gorn*, “com um ano de existência, lançou 16 edições. É necessário fornecer todas as possibilidades para o desenvolvimento posterior desta importante iniciativa. É obrigatório que esta realização de peso da cinematografia russa revolucionária penetre em todos os confins da república, suplantando todos os filmes ocidentais, que são frequentemente contrários aos nossos objetivos” [1924, Nº8]. [*Iz Nasliêdia*. Tom 2, p.272-273]

Logo depois desse bloco de texto, há mais um que foi incluído em Soviétskoe Kinó e em Iz Nasliêdia, mas com uma diferença: na revista, Viértov afirma que gostaria de publicar mais uma “declaração muito interessante”; em Iz Nasliêdia, “duas declarações muito interessantes”. De fato, em Iz Nasliêdia haverá ainda mais um trecho que não apareceu na revista. Reproduzo aqui a primeira “declaração”, publicada em ambas as edições e deixada de fora de SDZ. Destaco em negrito os trechos presentes apenas em Iz Nasliêdia:

Para concluir, gostaria de publicar mais **duas declarações** muito interessantes. Uma delas é do ano de 1923 e foi escrita pela caramada Svílova, montadora do Goskinó. **A segunda é de 1934 e veio da pena de alguns importantes escritores da União Soviética.**

Cito a primeira declaração:

“... Em 1922, eu vi *Kino-Pravda* na tela do Goskinó. Fiquei pensando. Há algo errado aqui. Talvez seja melhor que os dramas. Eu a assisti com imenso interesse, assisti a mesma edição algumas vezes. E não enjoava, era diferente dos dramas, que no início nos agradam, mas depois não queremos mais assistir. A *Kino-Pravda*, quanto mais se assiste, mais ela se torna interessante e compreensível. E por quê? Eu me dirigi ao editor de *Kino-Pravda*, Viértov, e pedi para trabalhar com ele. Eu percebia que a diferença em relação à montagem anterior era imensa. Não havia comparação. A abordagem do trabalho de montagem nas atualidades é totalmente diferente do trabalho nos dramas. As primeiras atualidades cinematográficas bem montadas que eu assisti sem me entediar foram as edições de *Kino-Pravda*. Saíram 17 edições e cada uma era

¹³ *Oktiabríní* (que poderíamos traduzir por algo como ‘outubrismo’ ou ‘outubrimento’) é o nome de um ritual surgido nos primeiros anos após a Revolução de 1917 que consistia em uma espécie de “batismo vermelho”, um “batismo comunista” para substituir o batismo cristão dos recém-nascidos.

diferente da anterior, e cada uma era um passo adiante. De repente, todos acordaram e até hoje falam sobre ela...

... Agora armaram uma perseguição contra o trabalho correto dos *kinocs*, mas esses mesmos, em seus filmes, copiam os procedimentos técnicos dos *kinocs* e sua abordagem do trabalho de montagem... Agora não haverá nem um único filme em que não se sinta o ano de existência de *Kino-Pravda* e dos *kinocs*.

Tendo me familiarizado parcialmente com o trabalho e com o programa dos *kinocs*, tendo-o entendido, compreendido, peço ao Conselho dos Três que me aceite como membro dos *kinocs*, em cujo trabalho eu acredito.

Eu entendo que é difícil realizar obras interessantes sem artistas, apenas com atualidades, quase impossível nas atuais condições. Mas mesmo assim eu estou do seu lado e vou lutar contra as perseguições, seguirei de mãos dadas com vocês, possivelmente para uma distante, mas segura vitória.

19 de outubro de 1923

Svílova

Montadora do Goskinó"

A camarada Svílova cumpriu sua promessa. Ano a ano, sem economizar forças e sua saúde, ela trabalha dia e noite conosco. Ela não se cansou de lutar pela Cine-Verdade, não apenas pelo jornal *Kino-Pravda*, mas também por grandes Cine-Verdades como *Cine-Olho*, *Avante, soviète!*, *A sexta parte do mundo* etc. Por fim, trabalhando em nossa última Cine-Verdade, em *Três Cantos Sobre Lênin*, ela se superou e, tendo analisado 600 mil metros de materiais cinematográficos desconhecidos, apresentou para o aniversário de 10 anos da morte de Lênin uma dezena de negativos originais de Lênin vivo, localizados por ela. Agora, nos dias de vitória da grande Cine-Verdade, nos dias de vitória de *Três Cantos Sobre Lênin*, é com força que aperto as mãos de meus camaradas da "Cine-Verdade", de muitos anos de trabalho.

Essa última frase (a partir de 'Agora, nos dias de vitória [...]') encerra o artigo tanto em Soviétskoe Kinó quanto em SDZ – que, no entanto, não inclui os parágrafos anteriores deste bloco de texto reproduzido acima. Em Iz Nasliêdia, porém, o texto continua:

Camarada Svílova, camarada Kaufman, camarada Kopálin, camarada Beliakov, camarada Konstantínov e outros: eles todos não lutaram pelo Cine-Olho apenas pelo Cine-Olho, mas pela Cine-Verdade através de meios Cine-Olhísticos. Que eles não lutaram em vão podemos concluir a partir da segunda declaração. Declaração de uma série de escritores, que peço permissão para incluir na íntegra:

"O brilhante filme de Viértov comprova:

1) A mediocridade dos invejosos da arte que, ao invés de considerarem as particularidades da obra do artista, se ocupam com discussões dogmáticas e esquemáticas sobre se devemos ou não aceitar o "gênero documentário". O camarada Dziga Viértov, um artista de peso, demonstrou na prática a "aceitabilidade" desse gênero.

2) O filme do camarada D. Viértov comprova que um filme documentário pode ser uma maravilhosa arma de mobilização das massas se não for colocado na base da "montagem" um esquema lógico, mas um grande tema emotivo.

3) O filme do camarada Viértov é especialmente notável por sua ligação orgânica com a cultura das massas populares".

(Seguem as assinaturas dos escritores Ermílov, Avdiênko, Iu. Libedínski, Iu. Gako e outros).

É suficiente conhecer as opiniões dos melhores escritores soviéticos e estrangeiros, as opiniões dos delegados do congresso de escritores de Toda a União, as opiniões dos professores e estudantes da universidade americana, as opiniões da delegação de professores franceses e os resultados das exposições da Komsomol e do partido para compreender que a Cine-Verdade não morreu, que a Cine-Verdade está viva em cada um de nossos trabalhos.

"*Três Cantos Sobre Lênin*, escreve o camarada Fevrálski na *Literatúrnaia gaziéta*, "é uma obra de verdadeira maestria artística. Ela ratifica a arte do realismo socialista,

comprovando assim que também no cinema sem fábula (isso não quer dizer sem assunto) o realismo socialista pode encontrar uma expressão bastante vibrante.”

Me permitam encerrar minha comunicação com essas palavras sobre o realismo socialista da Cine-Verdade.

Moscou,

2 de setembro de 1934 [*Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.274-275]

33. O último experimento / Posliédnii ópit

Primeira publicação:

Jornal *Literatúrnaia Gaziéta* de 18 de janeiro de 1935

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.143-145):

Publica-se a partir do jornal *Literatúrnaia Gaziéta* de 18 de janeiro de 1935 (com encurtamentos) (*Statí...*, p.312)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.285-288):

Publicado pela primeira vez na *Literatúrnaia Gaziéta* de 18 de janeiro de 1935, depois em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*]. No arquivo há uma transcrição da publicação original: ed. khr.183, ll.1-7, versão datilografada, mas com divergências insignificantes. O texto é reproduzido aqui a partir da transcrição. No texto foram incluídos fragmentos de uma versão do roteiro literário do filme *Três Cantos Sobre Lênin* (ver *Viértov, t.1*, p.165-169).

(*Iz Nasliêdia, Tom 2*, p.562)

Divergências entre as edições:

p.286-287: *Em SDZ, cortado o bloco que vai do sétimo parágrafo (Tak, naprimiér...) até o fim da citação do poema-roteiro do filme. No meio do segundo bloco poético, há um verso que faz referência a Stálin no título de um jornal:*

Assim, por exemplo, o material da Guerra Civil, à luz da arte dos povos do Leste, se cristalizou em minha mente da seguinte forma:

... por ele explodem pontes,
e eles avançam,
por ele queimam locomotivas,
e eles avançam,
eles são fuzilados,
e eles avançam,
sem pão,
mas avançam,
sem água,
mas avançam,
por entre a fome,
mas avançam,
por entre o fogo,
mas avançam,
caem,
mas avançam,
morrem,
mas avançam –
as massas vitoriosas na guerra civil –

isto também é Ilítch – Lênin.

Essa imagem não contradiz de forma alguma a ideia de que a tomada da fortaleza Belogórskaia, de que a revolução na consciência das pessoas de Belomostrói também é Ilítch – Lênin.

Nós falamos por meio de quadros e combinações complexas de quadros individuais – veja:

Eis que surgiu um lago, ali, onde não existia,
Eis que cresceram árvores, ali, onde não existiam,
eis que já dirige um trator
o homem que Lênin deu à luz.
Eis que se acendeu a eletricidade, ali, onde não existia,
eis que se pôs a falar o rádio, ali, onde não existia,
eis que já lê os jornais, o homem que Lênin deu à luz.
Eis que cresceram fábricas ali, onde não existiam
foi aberta uma universidade, que antes não existia,
e eis que o jornal *Stálskaia Putiôvka*
já está sendo discutido em um congresso dos *kolkhoz*.

Do velho ao novo,
do passado ao futuro,
da escravidão à livre cultura da vida
caminhou o homem
(caminhou o homem, desinibido pela revolução)
Também isto é ILÍTCH – LÊNIN.

p.287: *Boa parte do terceiro parágrafo após o bloco poético acima foi suprimido, e o corte parece ter sido “ocultado” com reticências que surgem no final da frase em SDZ: “[...] pela linha de interrelação entre som e imagem, pela força resultante de muitos canais...”. Reproduzo-o abaixo, com o trecho suprimido destacado em negrito e com o parágrafo seguinte a ele, também excluído de SDZ. Noto que parte desse texto havia sido incluído por Viértov em seu artigo “Quero compartilhar minha experiência”, mas também na reprodução deste em SDZ ele havia sido excluído.*

Esse tema, assim como outros, não corre pelo filme por meio do canal das palavras, mas por outros caminhos: pela linha de interrelação entre som e imagem, pela força resultante de muitos canais, **percorre caminhos profundos, às vezes arremessando algumas dezenas de palavras em direção à superfície. O movimento de pensamentos, o movimento de ideias segue por muitos canais, mas em uma única direção, rumo a um único objetivo. Os pensamentos saltam correndo da tela, penetrando na consciência dos espectadores sem serem traduzidos em palavras. E nas palavras escritas e ditas no filme há um caminho contrapuntístico próprio. Diante de nós, há uma grande orquestra sinfônica de ideias, em que uma catástrofe com um dos violinos ou com um dos violoncelos não interrompe o concerto. O fluxo de ideias continua mesmo se for rompido um dos canos interligados.**

Três Cantos, por sua estrutura, se diferencia de tal forma do tipo habitual de filme que expressar verbalmente seu conteúdo é uma tarefa difícil, especialmente se não estivermos falando da exposição unilateral, mas da exposição multilateral do filme. O conteúdo de *Três Cantos* se desenrola como em uma espiral: ora no som, ora na imagem, ora na voz, ora nos intertítulos, ora sem a participação de música ou de palavras, apenas por meio das expressões dos rostos, ora no movimento interno de cada plano, ora no encontro de um grupo de filmagens com outro, por um caminhar firme, por saltos do escuro ao claro, do lento ao rápido, do cansado ao vigoroso, por meio de ruídos, por meio de uma canção muda, uma canção sem palavras, por pensamentos que correm da tela em direção ao espectador sem que o espectador-ouvinte os tenha traduzido em palavras. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.287-288]

p.288: *Após o último parágrafo do texto – o parágrafo seguinte ao bloco acima –, em SDZ foi excluído o último bloco poético que Viértov inclui:*

Divergências entre as edições:

Nas notas de Iz Nasliêdia, há diversos trechos longos que foram cortados do artigo final, mas que constituem essas versões iniciais descritas acima. Uma parte considerável destas acabou sendo incluída em SDZ na forma de diários de Viértov.

p.304: *Em SDZ, no primeiro parágrafo, cortado o trecho destacado a seguir em negrito:*

O homem libertado da escravidão capitalista. O homem libertado da obrigação de ser um “robô”. O homem libertado da humilhação, da fome, do desemprego, da pobreza, da ruína. **O homem que não é destruído, aleijado, pisado pela estrutura capitalista. O homem rodeado de cuidados desde o dia de seu nascimento, a quem o país socialista deu a possibilidade de uma infância feliz, de uma juventude feliz, de uma velhice feliz.** O homem em seu direito ao trabalho, ao descanso, à educação [...]

p.306: *No meio do parágrafo, Viértov introduz uma citação de Kôsarev, então presidente da Juventude Comunista: “[...] ‘do trabalho braçal de organização à técnica de organização’ (KÔSARIEV)”.* A citação em si não foi excluída, mas a indicação de que se trata de uma citação, sim: o trecho não está entre aspas e não aparece o nome de Kôsariev entre parênteses. Kôsariev foi executado em 1939 como um inimigo do povo.

p.306: *No segundo parágrafo, foi cortada uma menção ao movimento stakhanovista:*

[...] é indispensável que desçamos um pouco dos “paraísos da criação” em direção à terra e que seja realizado um trabalho preliminar de organização do trabalho, **de cunho stakhanovista**, em prol de sua organização correta, da distribuição correta de forças [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.306]

No parágrafo seguinte, um parêntese foi cortado logo na primeira frase:

A proposta de organização de um laboratório criativo (**sob minha direção**) surgiu, antes de mais nada, pela necessidade de dar um filme no desperdício de forças e de tempo [...] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.306]

No oitavo parágrafo da página, foi cortada uma informação que indica a necessidade de cooperação do órgão central da cinematografia, a GUK – Glávnoe Upravliênie Kinematográfii (Diretoria Central da Cinematografia):

Nas condições fornecidas por um laboratório criativo, nós tomamos para si a tarefa (**em cooperação com a GUK**) de, no menor prazo possível, eliminar este primeiro obstáculo, difícil, mas não insuperável. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.306]

p.308: *No final do ponto 5, exclua a seguinte frase, em negrito:*

5. o som deve corresponder, em termos de qualidade, a todas as exigências que lhe serão feitas no momento de finalização de nossos melhores filmes, e, por isso, **não deve ser gravado na mesma película da imagem.** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.308]

Mais adiante, cortado o seguinte trecho no décimo parágrafo da página:

O laboratório organizado por nós resolve todas essas questões por meio da passagem de um sistema de ataques de montagem isolados a um processo ininterrupto de montagem. Por

meio da passagem da preservação de apenas alguns fragmentos montados isolados à **base de montagem do autor**, à cinemateca do autor. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.308]

Mais adiante, cortado o último parágrafo desta p.308:

O laboratório criativo colocará um fim à destruição de nosso trabalho relativo à preparação de planos especiais da maneira como isso é feito agora, interrompendo a destruição automática de nossos trabalhos de filmagem e de montagem. . [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.308]

p. 309: *A primeira palavra do primeiro parágrafo da página foi alterada, ainda que o sentido seja o mesmo: em Iz Nasliêdia, lê-se “Esses mesmos obstáculos [...] [‘Takíe je prepiátstvia...’]; em SDZ, “Obstáculos análogos [...] [‘Analoguítchnie prepiátstvia...’]. O significado é o mesmo, mas é uma alteração.*

p.309: *No décimo parágrafo da página, foi cortada a última frase, com uma citação de Engels:*

Análise (do desconhecido ao desconhecido) e síntese (do conhecido ao desconhecido), sem serem opostas uma a outra, mas em uma ligação indissociável. A síntese do comportamento do homem observado como uma parte inalienável da análise. **“Sem análise, não há síntese” (ENGELS).** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.309]

p.310: *Foi cortada uma última seção do texto, intitulada “Próximas medidas”:*

Próximas medidas.

- a) Busca de um local para o laboratório – confiar à organização junto a qual o laboratório deve ser criado.
- b) Plano e organização da base de filmagem do laboratório – confiar ao cinegrafista Suriénski e ao operador de som Chtro
- c) Plano e organização da base de filmagem do laboratório – confiar à camarada Svílova.
- d) Trabalho administrativo – escolher um funcionário temporário que, no caso de uma escolha acertada, se tornará permanente.
- e) Equipe do laboratório – o camarada Viértov a irá compor.
- f) Registro e classificação dos grupos já realizados anteriormente, estocados em película – confiar à camarada Svílova.
- g) Próximos temas para os estoques criativos em película – confiar e apresentar ao camarada Viértov.
- h) Trabalho extraordinário – contemporaneizar e melhorar, utilizando novos materiais, as versões sonora e muda do filme *Três Cantos Sobre Lênin*. Confiar aos camaradas Viértov e Svílova.

Autor-diretor D. VIÉRTOV

35. A verdade sobre a luta dos heróis / Pravda o borbié gueróiev

Primeira publicação:

Jornal *Kinó* de 7 de novembro de 1936.

Fonte em Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p.150-152):

Publica-se a partir do jornal *Kinó* de 7 de novembro de 1936.

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.311-313):

Publica-se a partir do texto da publicação no jornal *Kinó* de 7 de novembro de 1936 (depois publicado em SDZ [Statí. Dnevníkí. Zámisli.]. Em ed. khr. 183, ll.9-12, está preservada uma transcrição batida à máquina deste artigo.

(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.567*)

Divergências entre as edições: Não há.

36. Em defesa das atualidades / V zaschítu khrôniki

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.152-154):

Esboço de uma fala de D. Viértov ligada à comemoração dos vinte anos do cinema soviético. Datada de 1939. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.313)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 2*. (p.283-285):

Ed. khr. 213, ll.9-12, versão datilografada sem correções, publica-se com indicação de divergências em relação ao manuscrito em ll.1-8. O título está escrito à lápis na versão datilografada. Texto de um pronunciamento de Viértov, que não ocorreu, na conferência artística dos trabalhadores da cinematografia soviética de toda a União, que aconteceu de 8-13 de janeiro de 1935.

Publicado pela primeira vez em SDZ com significativos encurtamentos, correção estilística e data incorreta: 1939. O texto também está datado incorretamente no arquivo: na página 1.9 da versão datilografada, foi indicada a data de 1937. No entanto, isso não corresponde à realidade. Em primeiro lugar, no texto não é dito absolutamente nada sobre *Canção de Ninar* [‘Kolibiélnaia’], lançado em 1937, o que seria incomum, uma vez que Viértov em seus textos acentua, via de regra, seu trabalho mais recente até o dado momento, independentemente de estar terminado ou ainda em produção. Em segundo lugar, isso fica claro a partir de um rascunho em que se fala sobre a experiência de 16-17 anos de trabalho no cinema (e não sobre vinte anos, como seria o caso). E, em terceiro lugar, os acontecimentos lembrados no texto também apontam para isso.

(*Iz Nasliêdia, Tom 2, p.561*).

Divergências entre as edições:

p.284: *No primeiro parágrafo desta página, foi cortado o seguinte trecho, destacado em negrito:*

Nessa época, eu me especializei na cine-escrita de fatos. Me esforcei pra me tornar um cine-escritor de atualidades, um poeta das atualidades cinematográficas. Eu cometi erros, mas aprendi. Estudei com afinco. Fui fundo nessa matéria. **Estudei na mesa de montagem. Estudei no front. Em um trem blindado nas cercanias de Lugánsk. Na abertura das relíquias de Sérgui Radoniéjski. No trem do camarada Kalínin. No processo do coronel cossaco Mirônov. No exército guerrilheiro do camarada Kojévníkov. Estudei quando fiz *Kino-Nediêlia*. Quando empenhei todo meu cérebro no filme final, em 13 partes, intitulado *História da Guerra Civil*.** [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.284*]

p.284: *O final da última frase do parágrafo foi modificado em SDZ. Em *Iz Nasliêdia*, lê-se:*

[...] Essa orientação foi ditada pela realidade e, como agora está claro para todos os senhores, estava de acordo com a famosa instrução do camarada Lênin de que “a produção de novos filmes, imbuídos de ideais comunistas, que reflitam a realidade soviética, deve começar pelas atualidades”. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.284]

Em SDZ, a menção a Lênin foi suprimida. Lê-se:

[...] Essa orientação foi ditada pela realidade, pelas exigências da época. [Statí. Dnenivki. Zámisli, p.152]

Logo depois disso, em SDZ foi cortado todo o terceiro parágrafo:

Me parece igualmente estranho, camaradas mestres da cinematografia soviética, que nós esqueçamos da etapa seguinte de nosso aprendizado, que se inicia entre os anos de 1921 e 1922 e coincide com o lançamento regular de *Kino-Pravda*. Nessa época, eu aprendi a fazer cine-ensaios. Cine-feuilletons, cine-versos. Cine-poemas. [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.284]

p.284: *No sexto parágrafo, foi cortada uma frase, destacada abaixo em negrito, e também o início do parágrafo seguinte:*

É por isso que *Tchapáiev*, que recoloca a cinematografia atuada na direção correta, na direção do filme com atores, e não com meio-atores, **no caminho do atuado, e não do meio-atuado, é uma imensa alegria não apenas para os senhores, camaradas mestres da cinematografia atuada, mas também para seus camaradas que trabalham na esfera da cinematografia de atualidades.** *Tchapáiev* não fecha, mas abre caminho para o desenvolvimento do cinema de atualidades. *Tchapáiev* não atrapalha o desenvolvimento de mestres das atualidades como Kaufman e como Chub, que fizeram uma série de trabalhos nessa direção.

Por acaso o sucesso de *Tchapáiev* atrapalha o sucesso de *Três Cantos Sobre Lênin*? Tanto *Tchapáiev* quanto *Três Cantos Sobre Lênin* dizem a vocês: [para o desenvolvimento do cinema de atualidades, não é preciso atores [...]] [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.284]

p. 285: *A partir do segundo parágrafo dessa página, há uma lacuna no original de Viértov. Isso pode ter motivado um dos cortes feitos em SDZ nesse bloco de texto. Destaco as supressões em negrito:*

O camarada Iutkiêvitch, por exemplo, respondeu que aqueles que discursaram falavam apenas sobre a cinematografia “artística”. Ou seja, não falavam de nós porque não somos artistas, não somos trabalhadores criativos do cinema? **Evidentemente, por esse mesmo motivo, a história da cinematografia soviética não tem início na URSS, mas na América?** E, no entanto, nós todos sabemos muito bem que a história da cinematografia soviética tem início com as experiências no campo do cinema de atualidades. Sobre isso falou mais de uma vez também o camarada Pudóvkin, **o camarada Iutkiêvitch falou sobre isso há pouco tempo em <...>**

Ele disse o seguinte (cito a partir de um estenograma): ...

Essa afirmação honesta me ajudou a criar coragem para colocar diante de vocês a seguinte questão:

“Será que somos suficientemente honestos quando falamos apenas sobre nossa origem americana e excluímos da história da cinematografia soviética toda a história do cinema soviético de atualidades?”

Repito mais uma vez. **Reconhecendo uma série de meus erros teóricos, eu ainda assumo dizer que *Tchapáiev* e *Três Cantos Sobre Lênin* não [...]** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.285]

Ainda neste último parágrafo, há uma sutil diferença: em Iz Nasliêdia, lê-se: “[...] Se exigissem filmes de mim da mesma maneira como exigem do camarada Eisenstein,

me parece que eu mudaria o mundo”; em SDZ, “[...] Se exigissem filmes de mim com a mesma insistência com que exigem do camarada Eisenstein [...]”.

No último parágrafo do texto, há ainda duas sutis diferenças. Marco-as entre colchetes abaixo e destaque uma frase suprimida em negrito:

Mas eu me esforço para me corrigir na tela [Em SDZ: “para corrigir meus erros na tela”], fazendo filmes cada vez mais compreensíveis às grandes massas. **3 Cantos Para Lênin já é um grande passo em direção à compreensibilidade, à clareza, à simplicidade.** [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.285]

37. Sobre o amor pelo homem vivo / O liubví k jivômu tcheloviéku

Primeira publicação:

Iskússtvo Kinó, 1958, Nº6.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.154-158):

Artigo publicado postumamente. Publica-se a partir da revista *Iskússtvo Kinó*, 1958, Nº6. (Statí..., p.313)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 2. (p.324-329):

Publicado pela primeira vez em *IK [Iskússtvo Kinó]*, 1958, Nº6, depois em SDZ, sob o mesmo título *O liubví k jivômu tcheloviéku* [‘Sobre o amor pelo homem vivo’], com cortes e correção estilística. O artigo é, até certo ponto, um programa para a compreensão da evolução da concepção vertoviana do homem na tela documentária. O título do artigo suscita associações com o conceito da RAPP [Rossískaia Assotsiátsia Proletárskikh Pisáteliêi: Associação Russa de Escritores Proletários, existente entre 1925 e 1932] da personagem nas obras de ficção e as discussões ligadas a ela. No entanto, as idéias proferidas pelo diretor pouco tinham a ver com esse conceito. De acordo com Viértov, a missão do documentarista seria desvendar a individualidade ao longo do processo de filmagem, independentemente dela corresponder ou não à imagem habitual (em muitos aspectos ditada por preceitos ideológicos) do homem na tela. É sintomático que, na publicação de 1958, a expressão “homem vivo” seja sempre reproduzida entre aspas, diferentemente do que acontece no original de Viértov.

F.966 (Goskinoizdat), op.1, ed. khr.84, ll.1-12, versão datilografada autenticada e com correções (a assinatura foi feita com a mesma tinta com a qual foram feitas as correções, ou seja, por Viértov), datada de 15 de junho de 1940. Na página l.1, há a conclusão do editor: “O artigo é interessante, mas não para uma coletânea, e sim para uma revista [assinatura ilegível]”. É possível que se trate da coletânea *20 liét soviétskoi kinematográfii* [‘Vinte anos da cinematografia soviética’].

Em ed. khr.185, há duas versões datilografadas não-autenticadas: em ll.1-11 está a mais antiga (datada de 15/06/1940), sem correções; na ll. 12-23 há uma transcrição feita a partir de *Iskússtvo Kinó* nos anos cinquenta ou sessenta. Pelas quebras de página e riscos nas mesmas linhas fica claro que a primeira versão datilografada “de Viértov” e a versão do fundo Goskinoizdat foram escritas no mesmo momento.

No f.2912 (IK [Iskússtvo Kinó]), op.1., ed. khr.534, ll. 13-26 está preservada uma versão manuscrita com correções dos editores, com base na qual foi feita a publicação de 1958.

Divergências entre as edições:

OBS: Dada sua importância fundamental para muitas das discussões nas partes I e II deste trabalho, este texto foi traduzido na íntegra a partir da edição Iz Nasliêdia e incluído na p.348 deste Volume II do trabalho.

As alterações neste texto seguem as modificações que já haviam sido feitas quando de sua primeira publicação em “Iskússtvo Kinó”.

p.324: *No segundo parágrafo, foram excluídos os nomes das cenas de A vida tomada desprevenida que Viértov menciona, destacado aqui em negrito:*

Essa pergunta me foi feita com frequência por meus oponentes. Eu tentei responder mostrando exemplos, fatos. Indiquei **as cenas “Morte”, “A mulher do vigia”, “A dátcha Kanátchikova”** de *A vida tomada desprevenida*. Enumerei muitos pontos documentais, sem concessões, de filmes mais recentes. [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.324*]

p.324: *O quinto parágrafo do texto é uma transcrição da fala da concreteira Maria Biélik, entrevistada em Três cantos sobre Lênin. Muitos dos coloquialismos – sobre os quais Viértov fala, por exemplo, no texto “Sem Palavras” – foram excluídos em SDZ e em Iskússtvo Kinó. Assim a fala aparece em Iz Nasliêdia:*

“Eu estava trabalhando na baía 34... estávamos despejando concreto ali... três torneiras... a gente fez 95 baldes... quando estavam ajeitando, assim, o balde... pisavam, assim, no concreto, e eu vi: caiu o papel de piche... Eu, assim, fui erguer... Ergui... Estava já virando de volta quando, assim, aquela mesma placa caiu ali, atrás da carcaça... e, assim, me empurrou junto... Eu aí segurei ali, na escada... Mas as minhas mãos estavam escorregando da escada... E todo mundo ficou assustado, e estava ali uma menina que trabalha com piche... ficava gritando... *kurkum*¹⁴ veio correndo, me agarrou, me puxou para fora, e eu estava um concreto só (*dá risada*)... molhada... tinha água ali atrás da carcaça... o rosto todo molhado... as mãos quase queimadas de piche... Me puxaram para cima junto com o balde... Eu fui me secar... é, me sequei perto do forno... o forno ali era tão pequeno... e voltei para o concreto... batemos na placa... e comecei de novo nas três torneiras. E de novo no meu lugar até a troca de turno, até às 12 horas... (*pausa*)... e me condecoraram por (*sorri envergonhada, vira o rosto, fica com vergonha, como uma criança, de maneira honesta*)... com a Ordem de Lênin por cumprir e superar a meta... (*vira o rosto com vergonha*). *Iz Nasliêdia. Tom 2, p.324*]

E assim o texto aparece em SDZ:

“Eu estava trabalhando na baía 34, nós estávamos despejando concreto ali com três torneiras. A gente fez 95 baldes. Quando estavam enchendo o balde e pisando no concreto, eu vi: caiu uma placa. Eu fui e a peguei... Comecei a me virar quando essa mesma placa caiu atrás da carcaça e me puxou... Eu segurei em uma escada, mas minhas mãos estavam escorregando... Todo mundo ficou assustado. Estava ali uma menina que trabalha com piche, que ficava gritando. *Kurkum* veio correndo, me agarrou, me puxou para fora, e eu estava um concreto só (*dá risada*), molhada... O rosto todo molhado, as mãos quase queimadas de piche...

Me puxaram para cima junto com o balde... Eu fui me secar, me sequei perto do forno – o forno era tão pequeno – e voltei para o concreto. E eu comecei de novo nas três torneiras. E de

¹⁴ N.T.: No original, está escrito *kurkum*, palavra cujo significado, em russo, não identifiquei – apesar de ser próxima de *kurkúma* (que significa cúrcuma, o tempero). É possível que se trate de algo da fala da concreteira que nem o próprio Viértov soube transcrever de maneira adequada. Em *Iz Nasliêdia. Tom 1*, por exemplo, há uma versão do roteiro de *Três Cantos Sobre Lênin* em que Viértov também transcreve a fala de Maria Biélik. Ali, no porém, lemos o seguinte: “Kurnum veio correndo, assim, me agarrou [...]”. Por sua vez, em sua fala em som direto no filme, a concreteira parece se referir a algum nome próprio, mais próximo de “Kulík” ou “Kuvík” do que de Kurnum ou “kurkum”.

novo no meu lugar até a troca de turno, até às 12 horas (*pausa*)... e me condecoraram por (*sorri envergonhada, vira o rosto, fica com vergonha, como uma criança, de maneira honesta*)... com a Ordem de Lênin por cumprir e superar a meta... (*vira o rosto com vergonha*). [Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.154]

p. 325: *O mesmo acontece nas falas dos membros do kolkhoz, no oitavo parágrafo. O discurso do senhor idoso é “corrigido” e são excluídas as menções a Stálin tanto no final de sua fala quanto no início da fala da trabalhadora do kolkhoz. Indico abaixo as alterações e supressões:*

Eu então passo a palavra ao velhinho-kolkhóznik de *Três Cantos*: “... tenho 63 anos... consegui 916 *puds* de trigo... quando me trouxeram o trigo, teve uma manifestação, um festejo... Quando os trabalhadores honestos do kolkhoz trabalhar que nem eu trabalhei, então eles vai viver abastado... **e como disse o camarada STÁLIN...**” (*Aqui ele é interrompido por uma kolkhóznitsa condecorada com a ordem da Flâmula Vermelha.*) “**... o camarada STÁLIN disse**” – **ela continua a frase interrompida do kolkhóznik** – “**que** a mulher no kolkhoz é uma grande força e que ninguém segura as mulheres... Eu sou a presidente do kolkhoz... do kolkhoz Lênin... nós temos três mulheres na direção e duas chefes de grupo... conduzimos o trabalho... [...]

Essa passagem entre as duas falas aparece da seguinte maneira em SDZ:

[...] Quando todos os membros do kolkhoz trabalharem como eu trabalhei, eles também vão viver abastados...

Aqui o interrompe uma integrante do kolkhoz condecorada com a ordem da Flâmula Vermelha. Ela continua: “A mulher no kolkhoz é uma grande força [...] [Statí. Dnevnikí. Zámisli, p.155]

p.325: *Foi cortado todo o trecho reproduzido abaixo, que se inicia logo após o final da transcrição da fala da trabalhadora do kolkhoz:*

O oponente (desviando o olhar da tela e se inclinando na minha direção):

– E o senhor quer colocar esta kolkhóznitsa no mesmo nível de sua irrepetível concreteira? Não vai funcionar, mostre mais alguma coisa.

Eu queria falar para meu oponente sobre meu amor pelas pessoas vivas, sobre como gosto da kolkhóznitsa de uma maneira e da concreteira, de outra. Mas lembrei de minha decisão de não convencê-lo com palavras, mas fatos. Coloquei na tela a paraquedista de *CANÇÃO DE NINAR*:

– Bom, é, como eu pulei... bom, vestiram o paraquedas em mim... subi no avião... bom, partimos... Eu, assim, estava sentada... E eles ao lado, na cabine. Uma perna minha estava na cabine e a outra do lado de fora... Bom, eu estava voando em círculos, o vento soprava... Não estava de óculos... não, estava. Estava com um chapéu... era preto. A roupa era azul... Bom, e a gente voou em círculos... e eu pensando: lá vai ele me cutucar. Me preparei... estava segurando... olhei para a terra... Nada assustador (*sorri*)... Olho para a terra, aperto as mãos... Se eu pensava que ia me espatifar? Não, não pensava. Pensava, vou fechar e pronto. Se eu pensasse, não teria pulado... (*gargalha alegremente*). Assim, eu fui até a beira... me arrastei até a asa... e olhei para a terra... olho... penso, é isso. Penso, bem... é agora que ele vai mandar... agora... Não espero... me movo um pouco... fico em pé... olho para frente... escuto os gritos... O que, é para pular? Ele fez que sim: “Vai, pula!” Eu abaixo a cabeça... e comecei a voar... comecei a voar e não tive nada de medo por estar voando (*sorri*)... Não senti mais nada... Eu não via o avião... Me distanciei uns 50 metros dele... fico sentada e o puxo por cima... e penso: como ele não abriu...? eu pensei que estava frita (*dá risada*)... Bem, e aí eu começo a descer... seguro o jornal... abro e solto (*ri alegremente*). Eu olho: ele começou a voar, que beleza. E que bom que estou descendo... Como se estivesse parada no mesmo lugar... isso tudo é uma alegria... estou voando... não sinto nada... você voa e pronto... bom, direto, como no mesmo lugar... (*ela sorri quase o tempo inteiro de maneira contagiante, nos impressionando com a absoluta e inimitável verdade de seus pensamentos, de suas palavras, de sua imagem. É como se víssemos o invisível: nós vemos os pensamentos na tela.*) [Iz Nasliêdia. Tom 2, p.325]

Este último comentário de Viértov, entre parênteses, foi transferido em SDZ para antes desse bloco, como se fosse um comentário feito a respeito da fala anterior, da trabalhadora do kolkhoz.

p.325: *No último parágrafo da página, foi cortado o trecho em negrito, que traz referências ao filme “Três Heroínas”, que não foi lançado, e a Semiôn Dukélski, antigo diretor da Diretoria Central da Cinematografia:*

Eu e esse oponente conversamos longamente. **Analisamos juntos os diálogos de *Três Heroínas*, que por algum motivo incompreensível não foi lançado (o presidente do Comitê Cinematográfico, Dukélski, preferia a narração às filmagens em som direto, e *Três Heroínas*, com 50% de som direto, contrariava essa orientação).** Eu contei sobre minhas experiências de filmagem do homem vivo, sobre os projetos que não foram aceitos, roteiros, sobre as perspectivas nesse campo tão pouco explorado [...] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.325*]

p.328: *No terceiro parágrafo, foi excluída uma menção que Viértov faz à ação de “inimigos do povo” contra o filme “Três Cantos Sobre Lênin”:*

[...] Eles são inevitáveis, como uma garantia para a vitória no futuro. E se *Três Cantos Para Lênin*, **apesar de todas as intrigas dos inimigos do povo**, deu a seus autores e diretores uma vitória reconhecida por todos, a escola de *Um homem com uma câmera* (por mais estranho que pareça) desempenhou aqui um papel não menos importante [...] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.328*]

p.328: *Em SDZ, foi cortada a última réplica do “oponente”, unindo as duas falas de Viértov:*

– Não é exatamente isso. Aliás, não é nada disso. Eu fui um defensor de um roteiro quase “de ferro” para o cinema atuado. E, ao mesmo tempo, eu fui um inimigo do “roteiro” para o cinema não-atuado, ou seja, não-encenado. Eu considerava um absurdo um “roteiro de um filme não-encenado”. Um absurdo não apenas terminológico.

– **O que o senhor propunha no lugar disso?**

– Eu propunha um tipo de plano mais amplo. Um plano de ação criativo, organizacional, que assegure uma interação ininterrupta entre o plano e a realidade e que não seja um dogma, mas apenas uma “diretiva de ação” [...] [*Iz Nasliêdia. Tom 2, p.328-329*]

SEÇÃO “PROJETOS CRIATIVOS, REQUERIMENTOS.”

Cortes indicados em relação a
Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópiti.

38. Projeto de roteiro a ser filmagem durante a viagem do trem de agitação

Soviétski Kavkáz

/Proekt stsenária, prednáznatchennogo k siômke vo vrêmia poiêzdki agitpôezda
“Soviétski Kavkáz”.

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.*

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.271-274):

Datado de 1920. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.44-47):

Datado de 2 de maio de 1920.

Op.2, ed. khr.10, l.1-3 ob. Versão datilografada com correções do autor.

O trabalho sobre este roteiro está relacionado com o emprego de Viértov no departamento de trens e navios de agitação do VTsIK (depois, Glavpolitprosviéta). A viagem do trem de agitação “Soviétski Kavkáz”, que partiu de Moscou em julho de 1920, passou pelo Cáucaso Norte e pelo Azerbaijão e continuou até outubro de 1920. Neste mesmo ano foi lançado um relatório em forma de atualidade cinematográfica sobre essa viagem: “Soviétski Kavkáz” (fotógrafo: A. G. Lemberg; não está excluída a possibilidade de que Viértov tenha montado o filme). Não foi realizado o filme atuado a partir deste roteiro. Publicado pela primeira vez (com correções dos editores) em SDZ [Statí. Dnevníkí. Zámisli .] (p.271-274) (Iz Nasliêdia. Tom 1, p.482)

Divergências entre as edições:

OBS: Este roteiro foi traduzido na íntegra a partir de Iz Nasliêdia. Tom 1 e incluído na p.306-310 deste Volume 2 do trabalho.

De maneira geral, o roteiro foi “resumido”. Várias descrições de cenas são encurtadas, excluídos detalhes ora insignificantes, ora importantes. Detalhes “sórdidos”, imagens mais violentas propostas por Viértov foram excluídas: torturas, interrogatórios, corpos, sujeira, cocaína, orgias, etc.

p.44: Em todo o roteiro, foi cortada sua divisão em partes, ou unidades de ação. Assim, logo no início, foi cortada a indicação “I.”

*p.44: No quarto parágrafo, cortado o trecho em negrito: “O Exército Vermelho ataca: **trens blindados, cavalaria, infantaria.**”*

p.44: Cortadas as duas últimas frases do quinto parágrafo e a última do sexto, destacadas aqui em negrito:

Nas cidades evacuadas, pânico entre os brancos¹⁵. Os soldados não se subordinam aos oficiais. Roubos, violência, fuzilamentos. **As prisões estão superlotadas. Rega-bofes.**

Trabalho de uma organização clandestina de comunistas [de Grôzni, que se encontra na retaguarda dos brancos]. Publicação de folhetos clandestinos. Agitadores. Um dos trabalhadores mais corajosos é “Mícha Vermelho”. **Contato com a organização dos verdes¹⁶, que se escondem nas montanhas.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.44]

p.44: Foi cortado o último parágrafo da página, uma cena de interrogatório:

Prisão. Assédios. Os espancados e os contaminados pelo tifo ficam espalhados pelo mesmo espaço. Mícha no interrogatório. Os guardas brancos se dirigem a ele com brutalidade. [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.44]

p.45: Foi cortado o terceiro parágrafo, que descreve os “hábitos sórdidos” dos exército branco:

Ataque incessante dos Exército Vermelho. Inquietação no acampamento dos guardas brancos. Rega-bofes dos oficiais e donos de fábricas. Orgias. Mascarada. Bebedeira. Cocaína. Ópio. [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.45]

¹⁵ Refere-se aos partidários do Exército Branco.

¹⁶ N.T.: Referência a integrantes do Exército Verde.

p.45: *Há uma alteração entre o quinto parágrafo e o sexto. Em Iz Nasliêdia, lê-se, com os trechos suprimidos aqui destacados em negrito:*

Reunião dos comunistas clandestinos no apartamento de Mícha. O pai e a mãe de Mícha. Espiões.

Delação em troca de uma recompensa.

Em SDZ, no trecho acima, lê-se: “Espiões os deduram”.

p.45: *No oitavo parágrafo, cortado o trecho em negrito:*

Um oficial leva Mícha para um canto, atira em sua cabeça com um revólver. Mícha cai na terra **com um pequeno grito**. Finge-se de morto: [...]

Os dois parágrafos seguintes a esse citado acima aparentemente foram reescritos, talvez para encurtá-los. Em Iz Nasliêdia, lê-se:

À noite, ele abre caminho sorrateiramente por entre os cadáveres. Durante toda a noite vai na direção de onde se escutam os tiros de canhão, onde os vermelhos atacam impetuosamente.

Mícha explica ao estado-maior dos vermelhos como chegar até a cidade. Entra em contato com os verdes. Ataque conjunto à cidade. [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.45]

Em SDZ:

À noite, ele sai de baixo dos cadáveres e vai na direção de onde se escutam os tiros de canhão.

No estado-maior dos vermelhos, Mícha explica qual o melhor caminho até a cidade.

Logo depois disso, há em Iz Nasliêdia a indicação de início da segunda parte do roteiro (“II.”) que foi excluída em SDZ.

p.45: *Logo no início dessa segunda parte, em SDZ foram acrescentadas duas frases, como que para compensar a exclusão de outras duas, que foram excluídas – e que aqui aparecem em negrito:*

Borís Ogariôv lê o informe de um jornal sobre a tomada de Grôzni. Fica pensativo. Morôzova vem até ele com uma novidade: “Nosso trem está indo para o Cáucaso”. [Em SDZ, a seguir: “Ogariôv decide partir”]

Borís, bem familiarizado com o cinematógrafo, ingressa na equipe do trem como chefe da seção de cinema.

Preparação do trem para a partida. Dia da partida.

O trem segue viagem. Ogariôv trabalhando [em SDZ, acrescentado: (ele comanda a seção de cinema)]. Nádia Morôzova trabalhando. Relação atenciosa de Nádia com Borís. **Trabalho nas paradas. Nem mesmo pensam sobre o trabalho, tal o prazer de se cansar durante o dia e adormecer à noite.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.45]

p.45: *No quinto parágrafo, na descrição da sujeira na estação N., “sujeira e esterco” (griáz i navóz) foram substituídos por “lixo” (‘mússor’). Depois, cortados os trechos aqui em negrito:*

[...] A estação de N. se encontra em terrível condição sanitária: o pátio da estação, a praça adjunta e a estrada estão cobertos de sujeira e esterco. Na reunião de funcionários do trem, Ogariôv propõe utilizar o dia livre para a eliminação dos focos de contaminação. Morôzova o apóia. Os funcionários se armam com pás e vassouras, trabalham alegre e intensamente. **Nádia, como Borís, trabalha incansavelmente, sem se afastar dele, talvez estimulada pelo amor.** Ao cair da noite, a estação está limpa **(a cena pode ser substituída por uma ação de carregar madeira ou carvão).**

Retornando ao trem, Nádia e Borís apertam as mãos com força. Sua amizade cresce a cada dia. [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.45]

p.46: Logo depois dessa última frase, cortada a indicação de início da terceira parte do roteiro.

p.46: No segundo parágrafo, foram cortadas algumas frases, destacadas aqui em negrito. Aqui, têm início as exclusões do apelido “Ressuscitado”, forma como Mikhail Ogariôv passa a ser conhecido, e que foi inteiramente excluído do roteiro:

Um exemplo de abnegação e de trabalho incansável é dado pelo comissário Mikhail Ogariôv, **ou “ressuscitado”, como os operários o chamam.** Pálido e sempre sério, ele trabalha o dia inteiro sem descanso, está ora aqui, ora ali, sempre ajudando com um conselho ou com seu próprio exemplo. Correm diferentes lendas sobre ele. Dizem que ele tem seis balas no corpo, mas uma coisa é sabida com certeza: seu pai e sua mãe foram brutalmente assassinados pelos brancos pouco antes da retirada. **Há testemunhas do terrível assassinato (um operário, sem interromper o trabalho, conta para seus vizinhos; cadáveres desfigurados sentados à mesa).** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.46]

p.46: No quarto parágrafo, cortados os trechos em negrito:

Chegada dos agitadores do trem. **O chefe da seção de cinema,** Borís Ogariôv, com um cingrafista. Filmagem do trabalho nos campos. Mikhail Ogariôv fornece esclarecimentos aos funcionários chegados do centro. Encontro dos irmãos. “Como você envelheceu! Onde estão o pai e a mãe?” Silêncio pesaroso. Mícha tira do bolso interno uma revista de pequeno tamanho e, sem olhar para ela, entrega-a ao irmão. Lá, na primeira página, na lista de vítimas dos guardas brancos: **“Konstantín Ogariôv e sua esposa Maria Aleksándrovna foram brutalmente assassinados no dia.... de abril”.** Imagem: o assassinato dos velhos Ogariôv. [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.46]

p.46: Logo depois disso, há a frase “Comício na fábrica. Discursos dos agitadores do trem.”. A seguir, foi cortado o seguinte bloco de texto:

Os irmãos e Nádia Morôzova sentam-se separadamente em uns destroços de ferro. Borís diz ao irmão: “Na presença de Nadiêjda Nikoláievna pode-se falar tudo. Ela se afligiu e se preocupou a meu lado”. Mikhail conta. Nádia, como que hipnotizada, olha para ele.

Continuação do comício. Orador. Grupos distintos de ouvintes.

“Milagrosamente salvo, eu avancei sorrateiramente à noite até os vermelhos, - conta Mícha, - entrei em acordo com os verdes”.

Nádia visualiza a cena.

Soldados vermelhos, com os verdes em seu flanco direito, entraram em Grôzni. “Mícha Vermelho” recebeu o título de comissário dos campos de petróleo.

“Trabalhando incessantemente até não poder mais, eu me esforço para esquecer todos os sofrimentos”.

Nádia hipnotizada, inclinada na direção de Mikhail. Borís [sentado], cabisbaixo.

Comício. Visão geral. Tribuna vazia. Gritos: “Comissário ressuscitado, ressuscitado!” [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.46]

p. 47: *Em SDZ, o primeiro parágrafo parece ter sido reescrito, assim como foram excluídas algumas frases, em negrito a seguir:*

Tribuna. **“Mícha Vermelho” sobe pela escada. Atrás dele vai Nádia, vidrada, precipitando-se em sua direção. Borís [parado], cabisbaixo.**

Muita iluminação. Muitas mãos e rostos tensos.

“Ressuscitado” de gola aberta e braço erguido.

Em SDZ, lê-se apenas: “Tribuna. Nela, está o comissário, de gola bem aberta e braço erguido.” Logo após essa frase, surge em SDZ a indicação “Apoteose: poesia do trabalho e do movimento”. No entanto, em Iz Nasliêdia, vemos que essa indicação se refere a uma sequência de planos que aparecerá apenas mais adiante. Da forma como está em SDZ, parece que a “apoteose” se inicia já no discurso de Mikhail (‘Nós vamos nos vingar do velho mundo...’). No final da fala de Mikhail, aliás, foi excluído o seguinte trecho:

3: Em plano próximo: trabalho de um motor de combustão interna movido a gasolina. Um camponês lubrifica o eixo de uma roda com óleo. Ferroviários responsáveis pela lubrificação dos trilhos. Trens movidos a gasolina. **Automóveis. Aeroplanos.**

Continuação do comício. Muita luz. Muitas mãos e rostos alegres. Figuras destacadas. “Ressuscitado” falando. Borís pensativo. Nádia exultante, precipitando-se em direção à luz.

“Com um milhão de mãos erguendo martelos de trabalho, nós seguramente forjaremos nossa felicidade terrena” [...] [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.47]

Depois dessa fala, há uma lista de planos; foi cortado o número 6: “Aviador no aeroplano e outros operários em seus postos de trabalho.” É precisamente neste ponto que, no texto original, tem início a “Apoteose: poesia do trabalho e do movimento”. Nesta última parte, foram cortados os trechos destacados a seguir em negrito:

APOTEOSE: POESIA DO TRABALHO E DO MOVIMENTO

Em plano próximo:

- 1. Martelo batendo cuidadosamente em uma peça de ferro incandescente.**
- 2. Broca elétrica.**
- 3. Movimento intenso de vagonetes com carvão suspensos em uma polia.**
4. Serras em uma madeira, cortando furiosamente toras escuras e úmidas.
5. Rodas de um trem girando.
6. Movimento do eixo de uma locomotiva.
7. Locomotiva (correndo em direção à câmera).
8. Trilhos correndo.
- 8a. Tratores, arados mecânicos, semeadeiras, segadeiras, debulhadoras a vapor, grades de disco.**
9. Movimento impetuoso de automóveis, motocicletas, bondes no centro de uma cidade grande.

Quadro: Chaminés de fábricas e usinas soltando fumaça até perder de vista. Sob intensa iluminação, avançam ao longo da tela, com martelos e pás, por entre fábricas e usinas, enfileirados e a passo firme e decidido, o **“ressuscitado”** [em SDZ, substituído por “o

comissário Ogariôv”], Nádia, Borís e os poderosos operários, como que feitos de aço. [Iz *Nasliêdia. Tom 1*, p.47]

39. Sobre as aventuras dos delegados vindos a Moscou para o congresso da Comintern.

/ O prikliutchêniakh delegátov, edúschikh v Moskvú na siêzd Kominterna

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.274):

Escaleta de roteiro. Datada de 5 de maio de 1923. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1*. (p.54-55):

Sátira-policial (escaleta). Datado de 5 de maio de 1923.

Op.2, ed. khr.14. ,l.1-1ob. Cópia datilografada autenticada.

Sátira-policial acrescentado à mão.

Não foi realizado nenhum filme a partir deste roteiro.

Publicado pela primeira vez (de maneira editada) em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.274. (*Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.484)

Divergências entre as edições:

p.54: *Foi cortado o subtítulo “Sátira-policial (escaleta)”. No entanto, nas notas ao texto, Drobachenko menciona que Viértov indicara que o filme deveria ser realizado como sátira.*

p.54: *Logo na primeira frase, lê-se em Iz Nasliêdia: “Dois comunistas estrangeiros estão indo para o congresso da Comintern em Moscou através da República do Extremo Oriente” [‘Dalnevostôtchaia respúblika’]. Em SDZ, essa expressão foi substituída por “[...] através do Extremo Oriente”.*

p.54: *Cortado o terceiro parágrafo, que consiste em só uma frase: “O trem segue quase sem paradas.”*

p.54: *Ao longo do roteiro, foram cortados os nomes dos aviões utilizados. O avião dos espiões se chama “X”, e o avião de “Primeiros-socorros” (‘Piérvaia pômosch’) é chamado de “avião médico” (‘sanitárni samaliôt’).*

p.54: *No décimo primeiro parágrafo, cortada a seguinte frase, aqui em negrito:*

Perseguição no ar. Pouso forçado do avião “Primeiros-socorros” (danos não muito significativos). **Reparo dos danos.** Pernoite no campo. [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.54]

p.54: *Na última frase da página, cortada a expressão aqui em negrito: “Krêmlin. Grande palácio. Acontecem os preparativos para o congresso.”*

p.55: *Cortado o primeiro parágrafo:*

Na comissão de credenciamento da Comintern. Uma chamada de Zinôviev: “Por acaso chegaram os tais delegados?” [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.55]

p.55: *No segundo parágrafo, cortada a seguinte frase, aqui em negrito:*
“Khodínka. **Voo de um Junkers de Berlim.** Chegada dos delegados em aeroplanos.”

p.55: *Cortada a nota final de Viértov:*

O presente tema pode ser executado de diferentes maneiras: tanto em 300-400 m. (uma parte), quanto em 1500-2000 m. (5-6 partes) ou em alguns episódios.

Isso dependerá do número de aventuras dos protagonistas. Todos os tipos de luta da Frota Aérea (contra sabotadores, incêndios, doenças) podem ser abordados em longas metragens sem que se quebre a estrutura empolgante (de maneira análoga à forma como é tocado o tema da luta contra a fome no presente estudo de filme policial).

MEDIANTE A APROVAÇÃO DE UMA DETERMINADA METRAGEM, SERÁ PREPARADA A FOLHA DE MONTAGEM PRELIMINAR PARA O FILME EM QUESTÃO.

40. Escaleta do filme “O décimo primeiro ano” / Stsenárni plan fílmá “Odínnadtsati”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.275-277) :

Datado de 1927. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1*. (p.119-121):

[Publica-se sob o título: “Corredeiras”/ Porôgui]

[No lugar de um roteiro.] Datado de 20 de maio de 1927.

Op. 2, ed. khr. 38, l.1-4. Versão datilografada autenticada.

No topo da primeira página do texto estava escrito com um lápis azul: *O título provisório do filme é “Corredeiras” (excertos de um diário)*. Depois Viértov riscou isso, terminando de escrever em nanquim vermelha: *No lugar de um roteiro e o filme irá se apresentar como um excerto de uma expedição cinematográfica*. Esses complementos também foram riscados.

Publicado pela primeira vez (de maneira editada e sob outro título) em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli* .], p.275-277. (*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.489)

Divergências entre as edições:

p.119: *Cortadas as duas citações de Lênin com as quais Viértov introduz o roteiro:*

A orientação básica do filme é determinada pelas duas seguintes citações de Lênin:

I.

Vamos convocar as forças gratuitas da natureza para ajudar o operário na máquina e o camponês no campo, de modo que nossos rios revolvam turbinas elétricas; que a turfa, restos de madeira, carvão mineral e resíduos de petróleo sejam queimados em grandes estações elétricas, e que a eletricidade faça girar as máquinas nas fábricas, o arado no campo e que ilumine a morada do cidadão.

LÊNIN

II.

Comunismo é o poder soviético mediante a eletrificação de todo o país.

LÊNIN

[*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.119]

Depois disso, logo na primeira frase há mais um corte: Viértov escreve que “A 12 verstas da cidade de Stáline, vagonetes saem dos fornos [...]”. Stáline foi o nome da cidade de Doniétsk de 1924 a 1961. Ao invés de substituir o nome da cidade, em SDZ ele simplesmente foi riscado: “A 12 verstas da cidade, vagonetes saem dos fornos [...]”.

p.121: *Cortada a seguinte nota, ao final do texto:*

Nota:

1. Todas as partes deste cine-objeto serão interligadas por meio de uma viagem da câmera cinematográfica (ao invés da viagem de alguma delegação, como havia sido proposto inicialmente). Essa viagem está dividida nas seguintes etapas-capítulos principais:

1) viagem às jazidas de ferro, minas de carvão e fábricas;

2) viagem a Dneprostrôï;

3) perspectivas elétricas (fábrica, aldeia, cooperativa);

4) Aniversário de Outubro ou a grande chamada dos povos libertados e oprimidos. [*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.121*]

41. “Um homem com uma câmera” (Sinfonia visual) / “Tcheloviék s kinoapparatom” (Zrítelnaia simfônia)

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.277-280):

Requerimento do autor. Datada de 19 de março de 1928. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1*. (p.123-126):

Datado de 19 de março de 1928.

Op. 1, ed. khr. 27, l.2, 4-6 ob. Manuscrito (texto sem o último parágrafo). Para uma versão completa do texto do requerimento (sem a mensagem ao VUFKU), ver: op.2, ed. khr. 42, l.1-5 (cópia datilografada supostamente dos anos 1960).

O texto é composto por duas partes: a mensagem de Viértov à direção do VUFKU e o requerimento propriamente dito. Da versão datilografada da mensagem à direção do VUFKU (op.1, ed. khr.27, l.1), Viértov tirou o texto do apêndice.

Publicado pela primeira vez em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*.], p.277-280 (os primeiros três parágrafos no texto publicado não possuem nenhuma relação com o requerimento.) (*Iz Nasliêdia, Tom 1, p.490*)

Divergências entre as edições:

Em SDZ, há três parágrafos iniciais que, como Iz Nasliêdia indica, não possuem quaisquer relações com este projeto tal qual apresentado por Viértov ao VUFKU. Provavelmente foram pinçados de alguma entrada de diário ou de algum texto de Viértov sobre o filme.

Outras diferenças:

p. 123: *Uma nota ao final da nota preliminar de Viértov ao estúdio* (‘Um pequeno tema separado, sobre a produção – a passagem da película da câmera de filmar através

do laboratório e da montagem até a tela [...]), *que aparece aqui no início, foi inserida apenas ao final do roteiro em SDZ.*

p.124: *No segundo parágrafo do item “QUARTA”, cortada a frase a seguir, destacada em negrito aqui:*

Giram volantes e rodas. Carrosséis e mãos de tocadores de realejo. Mãos de uma costureira e a roda de uma loteria. Mãos de tecelãs e sapatos de ciclistas. **Pistões de uma locomotiva, volantes do motor e engrenagens todo-poderosas de máquinas.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.124]

p.125: *No final do terceiro parágrafo da “QUINTA” parte, cortado o parêntese “(roteirista)” logo depois de “literato”: “[...] tudo isso acontece a seu próprio tempo e não pode ser substituído pelas exigências de um cronograma imaginado pelo literato (roteirista) do filme.”*

42. Marcha sonora (Do filme ‘Sinfonia de Donbass’) / Zvukovõi march (Iz fílma “Simfônia Donbassa”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.*

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.280-283) :

Variante do projeto de direção da parte sonora do filme. Datado de 31 de dezembro de 1929. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.135-137):

Datado de 31 de dezembro de 1929.

Op. 1, ed. khr 36, 1.1-8 (também: op.2, ed. khr.44, 1.15-18). Versão datilografada autenticada.

Publicado pela primeira vez em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli.*], p.280-283. (*Iz Nasliêdia, Tom 1*, p.490)

Divergências entre as edições:

Diferença geral: em SDZ, não foi incluída a metragem estimada para cada parte do filme (as partes 1, 2 e 3 teriam 90 metros; a quarta, 250).

p.135: *No quinto parágrafo, cortados os trechos destacados aqui em negrito:*

Ao badalar dos sinos, aos poucos se misturam fragmentos de uma reza (os motivos mais conhecidos). O badalar dos sinos, misturado aos motivos da reza, não consegue manter a solenidade por muito tempo. A ironia surge a todo momento [*Em SDZ: ‘A ironia penetra nele’*]. A solenidade é rompida a todo momento. Os motivos religiosos como que dançam. **Não exatamente uma reza, algo como um foxtrote religioso. O badalar do sino, o foxtrote, a reza da igreja se fundiram de maneira bizarra, acelerando aos poucos e aumentando até explodirem em uma caótica dança.** Por um par de instantes, o ruído diminui, dando lugar ao tiquetaquear do relógio, depois uma onda de sons começa a crescer novamente. Atravessando-a, irrompe um longo e grave apito de fábrica. Depois do primeiro apito, um segundo, um terceiro etc. rompem a música **sacra-foxtrote** e o badalar dos sinos. Os sons, como que assustados, param, desacelerando. Congelam. O sino da igreja ressoa mais duas últimas vezes, e o som, assustado, congelou no ar. Fez-se silêncio. **O tique-taque de um relógio, como batidas de um coração.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.135]

p.136: *Um pedaço considerável da segunda parte do roteiro, sobre o fechamento das igrejas, foi cortado. Aqui, em negrito:*

Contra um fundo de alongados apitos, cresce a procissão de tambores dos pioneiros, de motivos da Juventude Comunista e das orquestras operárias.

Atravessando o som das orquestras, em um momento de meia-calmaria, irrompe com nova força o exasperado badalar da igreja.

– **Fechem as igrejas!** – um grito masculino uníssono contra a música e o badalar dos sinos.

– **Fechem as igrejas!** – um grito feminino uníssono contra o mesmo fundo.

– **Fechem as igrejas!** – um grito infantil uníssono contra o mesmo fundo.

– **Fechem o badalar dos sinos!** (ou, separadamente: 1) **fechem!**; 2) **o badalar!**; 3) **dos sinos!**) – o grito de um alto-falante contra a música e o badalar religioso.

Apitos de fábrica e orquestras, em um ataque definitivo, novamente destroem o badalar da igreja. Alto e solenemente soam os apitos, silenciando aos poucos. Resta uma nota que ressoa longamente, como o ronco de um motor. [*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.136*]

p.136: *No terceiro parágrafo da terceira parte do roteiro, cortadas as seguintes frases, aqui destacadas em negrito:*

[...] Com um gesto sonoro engraçado, o sino cai e, ao acertar a terra, solta um gemido de morte (ou melhor, faz uma pose de ‘gemido de morte’, de modo que não inspira pena, mas o riso, **que logo se transforma em um grito de libertação e regozijo**). **Grito de regozijo e um longo aplauso da orquestra. Os solenes aplausos da orquestra são substituídos por um tema irônico – um carnaval cômico dos “santos” “expulsos” (uma paródia alegre, dançante, de motivos religiosos).** De tempos em tempos, irrompem em meio a esse *étude* rápido e sarcástico gritos entusiasmados de “VIVA” (expressar pela orquestra). Esse “viva” vitorioso, expressado pela orquestra, se transforma em uma marcha da Juventude Comunista, em uma alegria geral e em uma dança da juventude. **A dança transcorre sob o som de uma sanfona e se afasta, como que sumindo na distância.** Em algum lugar, tiquetaqueia um relógio. Relógio? [*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.136*]

43. “Sinfonia de Donbass” (‘Entusiasmo’) / “Simfônia Donbassa” (‘Entuziazm’)

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.*

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.283-285):

Libreto do autor do filme. Datado de 1930. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.137-138):

[Publicado sob o título: “ENTUSIASMO” / “ENTUZIAZM”]

Libreto resumido. Datado do ano de 1930.

Op.1, ed. khr.35, l. 5-6 (também em: op.2., ed. khr.45, l.21-22). Versão datilografada original.

Publicado pela primeira vez em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli.*], p.283-285. (*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.490*)

Divergências entre as edições:

p.137: *Há uma diferença quase de diagramação: em Iz Nasliêdia, a primeira palavra do texto, “IGREJA”, aparece como título da primeira parte, mas em SDZ ela aparece apenas como a primeira palavra da frase inicial.*

p.137: *Cortada a frase, destacada em negrito, no quarto parágrafo da primeira página:*

Com estrelas vermelhas, com bandeiras revolucionárias, com pioneiros, com membros da juventude comunista, com rádio-amadoras que escutam pelo rádio a marcha *O último domingo* [‘Posliédnee voskresiênie’], com uma *komsomólka*¹⁷ esculpindo uma cabeça de Lênin, com manifestações **“Pelos livros”, pelo ensino, pelo estudo da obra literária de Lênin.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.137]

p.137: *Cortado o final da primeira frase da segunda parte, aqui em negrito: “O plano quinquenal da construção socialista, com cifras e slogans: “Alcançar e superar os países capitalistas.”*

Ainda na segunda parte, na continuação do último parágrafo da p.137 já na p.138, cortados os seguintes trechos, destacados aqui em negrito:

[...] Os sons da “Internacional” saem do salão para acompanhar destacamentos de membros da Juventude Comunista, que voluntariamente se dirigem ao front de Donbass, e **encerram** (‘essa é nossa última e decisiva batalha’) já em Donbass, encontrando os primeiros destacamentos de voluntários que já chegaram. O secretário da célula (**mina do bairro de Snejniánski, em Lugánschina**) faz um discurso convocando à superação das dificuldades, discursam trabalhadores de choque com juramentos solenes: **“Eu, trabalhador de choque da mina Nº9, prometo exceder a cota até o final deste ano” em tantas e tantas toneladas de carvão. Os recém-chegados membros da Juventude Comunista aprendem o trabalho nas minas.** Os trabalhadores de choque e os entusiastas iniciam o ataque [...] [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.138]

Cortada ainda a última frase desse parágrafo: “Uma questão de honra, uma questão de glória, uma questão de coragem e heroísmo”.

p.138: *Cortado o final do primeiro parágrafo da terceira parte, aqui em negrito:*

[...] Com canções, os *kolkhózniki*¹⁸ iniciam o combate em prol dos cereais. As manifestações para saudar o XI congresso partidário na Ucrânia transcorrem acompanhadas de canções e música. **A palavra de ordem dita na tribuna, “Viva a coletivização”, é respondida com saudações estrondosas.** [Iz Nasliêdia. Tom 1, p.138]

44. “Ela” e “Noite das miniaturas” / “Oná” i “Viétcher miniatiúr”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.*

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.285):

¹⁷ Garota membro da Juventude Comunista, *Komsomól.*

¹⁸ Membros dos *kolkhoz*, fazendas comunitárias.

Requerimentos em relação a dois filmes, feito por Viértov para a direção de “Mejrabpomfílm”. Datado de 25 de março de 1933. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.314-315)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.177-178):

Oná:

Requerimento. Datado de 25 de março de 1933.

Op. 2, ed. khr.48, l.3. Manuscrito (em um formulário de notas oficiais).

O filme deste requerimento não foi realizado.

Publicado pela primeira vez em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.285.

Viétcher miniatiúr:

Requerimento. Datado de 25 de março de 1933.

Op. 2, ed. khr.48, l.4. Manuscrito (em um formulário de notas oficiais).

O filme deste requerimento não foi realizado.

Publicado pela primeira vez em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.285. (*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.493)

Divergências entre as edições:

Em Iz Nasliêdia. Tom 1, os dois roteiros são publicados na sequência, mas não como pertencentes a um mesmo documento.

Divergências em “Ela”:

p.177: *Excluída apenas a última frase: “Não tenho condições de desenvolver esta proposta de maneira mais detalhada antes de terminar Lênin.”*

Divergências em “Noite das miniaturas”: Não há.

45. Moça compositora / Diévuchka-kompozítor

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.285-286):

Requerimento de um filme. Datada de 1936. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.315)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.-):

Este projeto não foi incluído em Dramaturgúitcheskíe Ópiti.

Divergências entre as edições: Não há.

46. Um dia do mundo /Dién míra

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.286-288):

Requerimento de um filme. Endereçado à direção de “Mejrabpomfilm”. Datado de 20 de abril de 1936. Publica-se pela primeira vez. (*Statí...*, p.315)

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.236-238):

[Requerimento]. Datado de 20 de abril de 1936.

Op. 2, ed. khr.48, l.5-5ob. Versão datilografada autenticada.

Não foi realizado o filme deste requerimento, mas Mikhail Slútski e Román Karmén se apropriaram da ideia de Viértov ao lançarem em 1940 o documentário “*Dién nôvogo míra*” [*Dia do novo mundo*].

Publicado pela primeira vez em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.286-288. (*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.496)

Divergências entre as edições:

p.236. *No primeiro parágrafo, foi excluído um trecho de uma frase, aqui em negrito:*

Filme a partir de um tema de Górkí. A partir do artigo de Mikhail Koltsóv, “Um dia no mundo” [‘*Dién míra*’]. Falei com a direção sobre esse tema logo depois da publicação do artigo. Propus fazer esse filme **depois de concluir *Canções sobre a jovem mulher* [Piêsní o diévuchke]** a tempo para o 20º aniversário de Outubro. Informei isso a um jornal. Fechei um acordo com Koltsóv. [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.236]

p.237. *Na seção “Coleta de material”, foi cortada boa parte do primeiro parágrafo, reproduzida abaixo:*

[...] [Esse é o trabalho decisivo e fundamental]. Renunciar a esse trabalho é impossível. *Um dia do mundo* não pode ser feito sem materiais de cinco sextos do mundo. Um filme sobre a condição da juventude feminina não pode ser feito sem uma comparação das jovens oprimidas pelo capitalismo com as jovens soviéticas. Eu, pelo menos, não conheço nenhum discurso de Lênin sobre a questão feminina em que não haja essa comparação. Não conheço nenhum editorial dedicado ao 8 de março em que não haja essa comparação. Não conheço nem um único caso em que o camarada Kôsariiev, a camarada Vasílieva ou outros comandantes da juventude comunista tenham feito uma análise da situação da juventude soviética feminina sem compará-la com a situação das jovens do resto do mundo. O camarada Kôsariiev diz que nosso governo socialista, “como uma grande montanha, se ergue por cima do tempestuoso mar das crises e terremotos capitalistas”. Experimente retirar o mar capitalista dessa frase, e imediatamente a imagem e a montanha desaparecem. Não é preciso ser profeta para prever que é impossível fazer uma análise cinematográfica documentária sobre a juventude feminina para o 20º aniversário de Outubro apontando apenas a montanha, sem apontar para o mar capitalista. Nossa diretoria sempre teve isso claro. É suficiente ler o artigo do camarada Samsónov em nosso jornal *Rot-front*. Ali ele fala de maneira clara e precisa sobre a necessidade de se comparar as mulheres dos dois mundos e ainda sugere que pode haver uma possibilidade de outra solução para essa questão. Me dizem que foram encontraram dificuldades. É justamente para a superação dessas que eu apresento minha proposta para o filme *Um dia do mundo*. [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.237]

No parágrafo seguinte a esse, cortada ainda a seguinte frase, aqui em negrito:

Se nós, como se faz normalmente, trocarmos 50% do material do exterior por uma quantidade correspondente de nosso próprio material de arquivo, isso custará entre 1500 e 2000 rublos. **Se não coletarmos 10000 metros, mas menos, o material para ambos os filmes custará ainda menos.** [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.237]

**47. Uma menina toca piano (Projeto de roteiro)
/ Diévuchka igráet na roiále (Zámisel stsenárii)**

Primeira publicação:

Coletânea “Questões de cinedramaturgia” [‘Voprôsi kinodramaturguí’], 1962, Nº4.

Fonte em Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p.288-297):

Datado de 4 de outubro de 1939. Publica-se a partir da coletânea “Questões de cinedramaturgia” [‘Voprôsi kinodramaturguí’], 1962, Nº4.

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 1. (p.277-284):

Roteiro. Datado de 4 de outubro de 1939.

Não foi realizado o filme deste roteiro.

Publicado pela primeira vez na coletânea “Voprôsi dramaturguí.” Vol. 4. Moscou: Iskústvo, 1962. Incluído em: SDZ [Statí. Dnevníkí. Zámisli], p.288-297. (Iz Nasliêdia. Tom 1, p.500)

Divergências entre as edições: Não há.

**48. Carta da tratorista (Filme-canção)
/ Pismó traktorístki (Fílm-piêsnia)**

Primeira publicação:

Em Statí. Dnevníkí. Zámisli.

Fonte em Statí. Dnevníkí. Zámisli. (p.297-299):

Requerimento autoral de Dziga Viértov. Datada de 15 de julho de 1941. Publica-se pela primeira vez. (Statí..., p.315)

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 1. (p.361-363):

[Roteiro]. Datado de 15 de julho de 1941.

Op.2, ed. khr.78., l.19-25 (Também em: ed. khr. 105, l.6-6 ob.) Cópia datilografada autenticada com inserções manuscritas.

Publicado pela primeira vez (de maneira incompleta) em: SDZ [Statí. Dnevníkí. Zámisli], p.297-299. (Iz Nasliêdia. Tom 1, p.504)

Divergências entre as edições:

p.361: *A carta à direção do estúdio Soiuzdetfilm que antecede ao roteiro foi incluída por Drobachenko em suas notas ao final do livro. Trata-se de uma série de afirmações que Viértov faz para atestar sua capacidade e adequação para dirigir o filme.*

p.362: *No final do segundo bloco em versos, excluído o “e etc.” final.*

49. “É para você, front!” / “Tebiê, front!”

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.299-302):

Versão autoral inicial do libreto do filme de mesmo nome. Datado de 1942. Publica-se pela primeira vez.

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1*. (p. 370-372):

[Variante de um requerimento]. Escrito em 1942.

Op.2, ed. Khr.98., l. 12-14 ob. Cópia datilografada com correções do autor. (*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.505).

Divergências entre as edições:

p.370: *Cortados o oitavo e o sétimo parágrafos desta página, onde há uma menção à “amizade stalinista”. Reproduzo-os abaixo:*

[...] É primavera, os rios se enchem, as estepes ficam floridas.]

Mesa do *presidium*. Atrás da mesa, há um enorme mapa do Cazaquistão pendurado na parede. No lugar de honra da mesa, está o idoso Djambul. Ele levanta e diz, com um leve sorriso:

– Nossas forças são inexauríveis. Porque nós somos uma família de povos unidos pela amizade stalinista. A primavera é nossa amiga, porque a primavera é trabalho, e nós somos um país de operários e camponeses. Cante uma canção, Nurpeis, sobre nossas forças, sobre os guardiões da retaguarda. [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.370]

p.371: *Cortada a primeira frase da página: “O trigo se ergue por entre bétulas e longos arvoredos.”*

p.372: *Cortadas as seguintes frases, aqui em negrito:*

– O povo ucraniano, irmão do povo cazaque, ensinou aos cazaques o cultivo da beterraba. Karatáu deu aos campos seu fosfato e seus fertilizantes.

Trabalharam muito. Pegaram 1410 quintais por hectare. [*Iz Nasliêdia. Tom 1*, p.372]

50. Um minuto do mundo / Minuta mira

Primeira publicação:

Em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*.

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. (p.302-303):

Requerimento de um filme. Datado de 4 de fevereiro de 1944. Publica-se pela primeira vez.

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1*. (p.436-437):

Requerimento. Datado de 4 de fevereiro de 1944.

Op.2, ed. khr.104, l.8-8 ob. Cópia datilografada autenticada.
Publicado em SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.302-303.

Divergências entre as edições:

p.436: *No terceiro parágrafo, foi cortada a menção ao “Minuto do stakhanovista”; depois, no parágrafo seguinte, foi cortada a última frase: “O minuto do fronts Sul, Oeste, Norte”.*

p.437: *No final do primeiro parágrafo desta página, há uma frase que está incompleta também em Iz Nasliêdia. Ela foi cortada em SDZ. Aqui, em negrito:*

[...] Isso é uma ordem do Comando Superior sobre a Grande Vitória, **sobre o ataque de nosso exército a.** [*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.437*]

51. Galeria de cine-retratos / Galerêia kinoportriétov

Primeira publicação:

Revista *Iskússtvo Kinó*, 1957, N°4.

Fonte em Statí. Dnevnikí. Zámisli. (p.303):

Requerimento. Datado de 25 de agosto de 1944. Publica-se a partir da revista *Iskússtvo Kinó*, 1957, N°4.

Fonte em Iz Nasliêdia. Tom 1. (p.449):

[Requerimento]. Datado de 25 de agosto de 1944.

Op.2, ed. khr.105, l.14. Manuscrito.

No topo da primeira página, está escrito: *Proposta do diretor D. Viértov.*

Não foi realizado o filme deste requerimento. Em setembro de 1944, Viértov uniu este projeto ao roteiro “Málenkaia Ánia” em um requerimento para o ciclo “Filmes sobre a mulher” [Fílmí o jênschine] (Op.2., ed. khr.106, l.18-24), que também não foi realizado.

Publicado pela primeira vez em: SDZ [*Statí. Dnevnikí. Zámisli*], p.303. (*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.509*)

[OBS: Essa informação sobre a primeira publicação está errada. Este requerimento fora publicado antes na revista *Iskússtvo Kinó*, 1957, N°4.]

Divergências entre as edições:

As alterações nesse texto correspondem a modificações existentes já na publicação na revista Iskússtvo Kinó, a partir da qual o requerimento foi publicado em SDZ.

p.449: *Logo na segunda frase do texto, uma palavra significativa foi alterada. No original, Viértov diz: “‘Galeria de cine-retratos’ como uma perspectiva mínima.” Na publicação, “mínima” foi substituída por “mais imediata”.*

p.449: *No terceiro parágrafo, o título do artigo de Viértov que o cineasta menciona foi alterado de “Sobre o meu amor pelo homem vivo” (‘O moiêi liubví k jivômu tcheloviéku) para “Sobre o amor pelo ‘homem vivo’” (‘O liubví k jivômu*

tcheloviéku’’), *título sob o qual seria publicado um ano mais tarde na revista Iskússtvo Kinó, em 1958.*

p.449: *Foi cortado o final do quinto parágrafo, aqui em negrito:*

O retorno a este lado temporariamente entravado de minha atividade parece a mim contemporâneo **e em conformidade com os planos da nova direção do estúdio de filmes documentários.** [*Iz Nasliêdia. Tom 1, p.449*]

52. “Pequena Ánia” (cine-retrato) / “Málenkaia Ánia” (kinoportriét)

Primeira publicação:

Revista *Iskússtvo Kinó*, 1957, N°4

Fonte em *Statí. Dnevnikí. Zámisli.* (p.303-306):

Datado de 8 de setembro de 1944. Publica-se a partir da revista *Iskússtvo Kinó*, 1957, N°4.

Fonte em *Iz Nasliêdia. Tom 1.* (p.454-456):

[Roteiro]. Datado de 7 de setembro de 1944.

Op.2, ed. khr.106, l.306. Versão datilografada autenticada (também ali, l.8-8 ob. é um manuscrito).

Divergências entre as edições: *Não há. Destaco apenas que a edição Iz Nasliêdia. Tom 1 inclui ainda uma segunda versão desse roteiro (p.456-458).*

Apêndice:
Relação de entradas de diários inéditas em *Dziga Vertov:*
***Tagebücher/Arbeitshefte*¹⁹ (org. Thomas Tode e Alexandra**
Gramatke) em relação à edição *Statí. Dnevníkí. Zámisli* (org. Serguei
Drobachenko)²⁰

Abaixo estão indicadas, ano a ano, as entradas dos diários de Viértov que não haviam sido incluídas na edição *Statí. Dnevníkí. Zámisli* - que, até o momento, é a única a apresentar uma reunião parcial destes escritos no original em russo.

A paginação é referente ao volume *Tagebücher/Arbeitshefte*.

1924 (pp.11-12): -

1926 (pp.12-16): -

1927 (pp.16-19): -

1929 (p.20):

p.20 inteira: entrada de diário sem data.

1931 (pp.22): -

1933 (pp.22; 24): -

1934 (pp.24; 26-32):

p.24: entrada de 22 de fevereiro;

p.25: entrada de 9 de abril;

1935 (pp.32-44; 46; 48; 50-54):

pp.32-34: entradas de 18 de setembro, 17 de novembro, 20 de novembro e 24 de novembro;

pp.40-44: entrada intitulada “Für das Gespräch mit Samsonow”. Apenas o trecho final, a partir da última linha da p.43 até o final da entrada na p.44, foi incluído em *Statí. Dnevníkí. Zámisli*, sem indicação do título da seção.

1936 (pp.56-62; 64-66; 68; 70-71):

pp.56-57: entrada de 24 de agosto. Em *Statí...*, a entrada de 26 de agosto começa antes de onde está indicado na edição alemã: “Es wird Zeit, etwas...”, no final da p.57, que em *Tagebücher...* ainda pertence à entrada do dia 24 de agosto.

¹⁹ VIÉRTOV, Dziga. *Tagebücher/Arbeitshefte*. Org. Thomas Tode e Alexandra Gramatke. Trad: Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000.

²⁰ _____. *Statí. Dnevníkí. Zámisli*. Organizado por Sergei Drobachenko. Moscou: Iskússtvo, 1966.

1937 (pp.72-74; 76-78):

p.72: o texto sem data, antes da entrada de 17 de janeiro na mesma página, aparece depois de 17 de janeiro em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*;

p.77: entrada indicada apenas como “Juni” [Junho], no meio da página;

p.78: entrada com o título "An der Front der Freunde".

1938 (pp.79-82):

p.81: excluído um trecho final da entrada de 4 de setembro, de "Muss ich gegen solche..." até o início da entrada intitulada “Dokumentaristik”.

1939 (pp.83-89): -

1940 (pp.92-94; 96; 98-102):

pp.93-94: entradas de 16 de fevereiro, 17 de fevereiro, 3 de março, 16 de abril, 17 de abril;

pp.99-102 inteiras.

1941 (pp.104-122):

pp.109-114: entrada de 9 de março; p.114, entrada de 15 de março;

pp.116-117: entrada que se inicia com "April. Meer." até a entrada de 26 de junho na p.117;

p.119-122: A partir de: "Moskau. Die Nacht der Evakuierung." até o final da seção referente a esse ano, na p.122.

1942 (pp.122-124; 126-128):

p.122-123: as duas páginas são inéditas, correspondendo a uma entrada de 16 de fevereiro;

pp.127-128: última entrada na p.127, a partir de "Es heisst, hier gebe...", até o final da p.128.

1943 (pp.129-135):

pp.134-135: a partir da entrada que se inicia em "Die meisten verstehen nicht..." até o final da p.135.

1944 (pp.136-150; 152-156):

p.140: entrada de 13 de setembro, apenas uma parte no meio, de "Am Montag..." até "... Institution befindet.", na sexta linha da p.141;

pp.143-144: entrada de 25 de setembro;

pp.145-146: de "Erst jetzt..." até a entrada de 29 de setembro, que por sua vez aparece indicada como referente a 1º de outubro em *Statí. Dnevnikí. Zámisli*;

pp.150-156: a partir de “1. Ein Könnner hat...” até o final da seção correspondente a esse ano, na p.156.

1945 (pp.157-164; 166-168):

pp.159-168: a partir de “Ein Mensch ging langsam...”, na p.159, até "Man verweist auf den Film FARREBIQUE..." na p.168. Este fragmento corresponde literalmente ao texto “[Odná minúta]” em *Iz Nasliêdia. Tom 2*, p.381-386.

1949 (pp.169-172):

Toda essa seção é inédita em relação a *Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Ela contém apenas uma longa entrada de maio de 1949 intitulada “Autobiografia”.

1953 (pp.173-174; 176-185):

p.173: do início da página até “Über die Montage”;

pp.174-185: da entrada que se inicia com “Nôvosti Dniá N.55” até o final da seção deste ano na p.185.

Observação: a primeira entrada correspondente a esse ano *em Statí...* não aparece nesta edição alemã.

Referências

1. Acervos

Bibliotéka Kinoiskússtva ímeni S. M. Eizenchtêina
Biblioteca do Österreichische Filmmuseum
Catálogo virtual de documentos cinematográficos preservados no Rossiíski Gosudárstvenni Arkhív Kinofotodokumiéntov²¹
Rossíski Gosudárstvenni Arkhív Literatúri i Iskússtva (RGALI), Moscou, Rússia
Sammlung Dziga Vertov - Österreichische Filmmuseum, Viena, Áustria²²

2. Fontes

2.1. Periódicos

LEF e Nóvi Lef (1923-1928).
Proletárskoe Kinó (1931-1932).
Soviétskoe Kinó (1933-1935).
Iskússtvo Kinó (1957-1975)
Kinoviédlicheskie Zapíski (1988-2016)

2.2. Filmografia

a) De Dziga Viértov, em ordem cronológica:

Kino-Nediêlia (cinejornal), 1918-1919
Godovschína Revoliútsii [*O aniversário da revolução*], 1919 (co-dirigido por Aleksîi Saviéliiev)
Bôl pod Tsarítsinom [*Batalha nas cercanias de Tsarítsim*], 1919
Literatúrno-instrúktorski agit-parakhôd VTsIK “Krásnaia Zvezdá” [*O navio “Krásnaia Zvezdá” de agitação e instrução literária do VTsIK*], 1919
Agitpôezd VTsIK [*Trem de agitação do VTsIK*], 1921
Istória grajdánskoí voíní [*História da Guerra Civil*], 1921
Kino-Pravda (cinejornal, 23 edições), 1922-1925
Goskinokalendar (cinejornal, 53 edições), maio de 1923-abril de 1925
Kino-Glaz na piérvoi razviédke: piérvaia siêria tsíkla “Jízn vrasplôkh” [*Cine-Olho em seu primeiro reconhecimento: primeiro episódio do ciclo “A vida tomada desprevenida”*], 1924
Chagai, soviet! [*Avante, soviète!*], 1926
Chestáia tchást míra [*A sexta parte do mundo*], 1926
Odínnadtsati [*O décimo primeiro ano*], 1928
Tcheloviék s kinoapparátom [*Um homem com uma câmara*], 1929
Entuziazm: Simfônia Donbássá [*Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*], 1930

²¹ Acesso via: <http://rgakfd.ru/kinokat.htm> (Último acesso: 10/08/16)

²² Os documentos preservados na Sammlung Dziga Vertov estão disponíveis, em baixa resolução, por meio do site da instituição: <http://goo.gl/4mcA2n> (Último acesso: 10/08/16)

Tri piêsní o Liênine [*Três cantos sobre Lênin*], 1934
Kolibiél'naia [*Canção de ninar*], 1937
Sergó Ordjonikídze, 1938 (co-dirigido por Iákov Bliôkh)
Sláva soviétskim gueroíniam [*Glória às heroínas soviéticas*], 1938 (co-dirigido por Elizaviêta Svílova)
Tri gueroíni [*Três heroínas*], 1938 (co-dirigido por Elizaviêta Svílova)
Na línii ogníá: Operátori Kinokhrôniki. Kinoreportáj s frôntov Otiêchestvennoi Voiní [*Na linha de fogo: Cinegrafistas das Atualidades. Uma cine-reportagem dos fronts da Guerra Patriótica*] (*Soiuzkinojurnal* N°77), 1941
V raïône visotí "A" [*Na região da elevação "A"*] (*Soiuzkinojurnal* N°87), 1941
Krov za krov, smiért za smiért; zlódeiânia nemiétsko-fachístkikh zakhvátchikov na terrítórii SSSR: mí ne zabúdem [*Sangue por sangue, morte por morte; atrocidades dos usurpadores alemães-fascistas no território da URSS: nós não esqueceremos*], 1941
Tebiê, front! [É para você, front!], 1942 (co-dirigido por Elizaviêta Svílova)
Kliátva molodíkh [*O juramento dos jovens*], 1944 (co-dirigido por Elizaviêta Svílova)
Nôvosti dniá (cinejornal):
 1944: n°18
 1945: n°4, 8, 12, 15, 20
 1946: n°2, 8, 18, 24, 34, 42, 67, 71
 1947: n°6, 13, 21, 30, 37, 43, 51, 65, 71
 1948: n°8, 19, 23, 29, 34, 39, 44, 50
 1949: n°19, 27, 43, 45, 51, 55
 1950: n°7, 58
 1951: n°15, 33, 43, 56
 1952: n°9, 15, 31, 43, 54
 1953: n°18, 27, 35, 55

b) De outros realizadores. Filmes ficcionais, em ordem cronológica:

Intolerance, dir. D.W. Griffith, 1919
Aelita, dir. Iákov Protazánov, 1924
Neobitcháinie prikliutchênia Místera Vésta v stranié bolchevikóv [*As extraordinárias aventuras do Mister West no país dos bolcheviques*], dir. Liév Kulechóv, 1924
Ôstrov iúnikh pioniérov [*A ilha dos jovens pioneiros*], dir. Aleksiêi Gan, 1924
Chakhmátmaia goriátchka [*A febre do xadrez*], dir. Vsiêvolod Pudóvkin, 1925.
Státchka [*A greve*], dir. Serguei Eisenstein, 1925.
Potômok Tchinguiskhána [*O descendente de Gengis-Khan (conhecido no Brasil como 'Tempestade sobre a Ásia')*], dir. Vsiêvolod Pudóvkin, 1928
Vstriêtchni [*Contraplano*], dir. Serguei Iutkiêvitch e Fridrich Ermler, 1932
Okráina [*Arrabalde*], dir. Borís Bárnét, 1933
Velíki Utechítel [*O grande consolador*], dir. Liév Kulechóv, 1933
Tchapáiev, dir. Gueórgui e Vassíli Vassíliev, 1934
Cirkus [*Circo*], dir. Grigóri Aleksándrov, 1936
Nóvi Gullivér [*O novo Gulliver*], dir. Aleksándr Ptúchko, 1935
Liênin v oktiabrié [*Lênin em outubro*], dir. Mikhail Romm, 1937
Zolotôi Kliútchek [*A chave dourada*], dir. Aleksándr Ptúchko, 1939.
Traktorísti [*Tratoristas*], dir. Ivan Píriev, 1939.
Tcheloviék s rujiôm [*Um homem com uma arma*], dir. Serguei Iutkiêvitch, 1939
Zakon jízni [*A lei da vida*], dir. Aleksándr Stólper e Borís Ivánov, 1940

Sibiriakí [*Siberianos*], dir. Liév Kulechóv, 1940
Slútchai v vulkánie [*Incidente no vulcão*], dir. Evguêni Chnêider, 1940
Timúr i egó kománda [*Timúr e seu destacamento*], dir. Aleksándr Razúmni, 1940
Kliátva Timúra [*O juramento de Timúr*], dir. Aleksándra Khokhlôva e Liév Kulechóv, 1942
Sviétli Pút [*Um caminho iluminado*], dir. Grigóri Aleksándrov, 1940
Prostíe liúdi [*Gente simples*], dir. Grigóri Kôzintsev e Leonid Trauberg, 1945
Bolcháia Jízñ [*vtoráia sêria*] [*A grande vida (segunda parte)*], dir. Leonid Lúkov, 1946
Ivan Grôzni, vtoráia sêria [*Ivan, o terrível, parte II*], dir. Serguei Eisenstein, 1946
Admiral Nakhímov [*Almirante Nakhímov*], dir. Vsiêvolod Pudóvkin, 1947
Molodáia Gvárdia [*A jovem guarda*], dir. Serguei Guerássimov, 1948
Djambul, dir. Efim Dzigán, 1952

c) De outros realizadores. Documentários em ordem cronológica:

Padênie dinástii Románovikh [*A queda da dinastia Románov*], dir. Esfir Chub, 1927.
Velíki pút [*O grande caminho*], dir. Esfir Chub, 1927.
Rossía Nikoláia II i Liév Tolstói [*A Rússia de Nikolai II e Liév Tolstói*], dir. Esfir Chub, 1928
Vesnôi [*Na primavera*], dir. Mikhail Kaufman, 1929
Segôdnia [*Hoje*], dir. Esfir Chub, 1930
K.Ch.E. [*Komsomól, patrono da eletrificação*] dir. Esfir Chub, 1932
Straná soviétov [*O país dos soviets*], dir. Esfir Chub, 1937
Kitái v borbié [*China em combate*], dir. G. Sarátova e M. Slútski, 1938
Ispânia [*Espanha*], dir. Esfir Chub, 1939
Dômik v Góri [*Uma casinha em Góri*], dir. Elizaviêta Svílova, 1939
Dién v Artiéke [*Um dia no Artek*], dir. Josef Martôv, 1939
Kinó za 20 liét [*O cinema em vinte anos*], dir. Vsiêvolod Pudóvkin e Esfir Chub, 1940
Osvobojdiênie [*Libertação*], dir. Aleksándr Dovjênko e Iúlia Sôlntseva, 1940
Prelude to War, dir. Frank Capra e Anatole Litvak, 1942
Straná rodnáia [*Terra pátria*], dir. Esfir Chub, 1942
Razgróm nemiétskikh vôisk pod Mosvkôi [*A derrota dos soldados alemães nas cercanias de Moscou*], dir. Iliá Kopálin e Leonid Varlámov, 1942
Borbá v Leningráde [*Batalha em Leningrado*], dir. Román Karmén, Nikolai Komariévtsev, Valiêri Solóvtsev e Efim Utchítel, 1942
Stalingrad, dir. Leonid Varlámov, 1943
The Battle of Russia, dir. Frank Capra e Anatole Litvak, 1943
Bítva za náchu soviétskuiu Ukraínu [*A batalha por nossa Ucrânia soviética*], dir. Aleksándr Dovjênko e Iúlia Sôlntseva, 1943
Vozrojdiênie Stalingráda [*O renascimento de Stalingrado*], dir. Borís Agápov e Iôsif Posiêlski, 1944
Pobiêda na pravoberiêjnoi Ukraíne [*Vitória na Ucrânia da margem direita*], dir. Aleksándr Dovjênko e Iúlia Sôlntseva, 1945
Berlin, dir. Iúli Ráizman, 1945
Osviêntsim [*Auschwitz*], dir. Elizaviêta Svílova, 1945
Rojdiônnie búriei [*Nascidos da tormenta*], dir. Elizaviêta Svílova, 1945
Sud narôdov [*O tribunal dos povos*], dir. Elizaviêta Svílova e Román Karmén, 1946
Osvobojdiônnaia Frántsia [*França libertada*], dir. Serguei Iutkiêvitch, 1946
Osvobojdiônnaia Tchekhoslovákia [*Tchecoslováquia libertada*], dir. Iliá Kopálin, 1946

Donbass, dir. Miron Bilínski, 1946
Dién pobedívchei straní [*Dia do país vitorioso*], dir. Irina Siêtkina e Samuil Búbrik, 1947
Moskvá – stolítsa SSSR [*Moscou, capital da URSS*], dir. Fiódor Kiseliôv e Lídia Stepánova, 1947
Soviétskaia Látvia [*Letônia soviética*], dir. Serguei Gúrov e Leonid Krísti, 1947
Dién vozduchnogo flôta SSSR [*O dia da frota aérea da URSS*], dir. Serguei Gúrov, 1947
Vsiesoiúzni parád fizikultúrnikov 1947 gôda [*A parade dos fisiculturistas de toda a união do ano de 1947*], dir. Irina Viênjer e Samuil Búbrik, 1947
Po tu stôronu Aráksa [*Do outro lado do Aráx*], dir. Esfir Chub, 1947
Velíkoe proshánie [*O grande adeus*], dir. Irina Siêtkina, Grigóri Aleksándrov, Serguei Guerássimov, Mikhail Tchiaureli e Elizaviêta Svílova., 1953
Mir bez igrí [*Mundo sem encenação*], dir. L. Makhnátch, 1966.
Obiknoviênni fachízm [*O fascismo de todos os dias*], dir. Mikhail Romm, 1966
Neizviêstnaia voíná [*A guerra desconhecida*](série), coordenada por Román Karmén, 1978.
Le Tombeau d’Alexandre, dir. Chris Marker, 1993.

3) Escritos de Dziga Viértov

GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p.36-58.
GUÍNZBURG, S. (org.) *Iz istóri Kinó. Materiáli i dokumiénti. Sbórník. Vípusk 2*. Moscou: Akadêmia Naúk SSSR, 1959.
JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p.87-100.
TSIVIAN, Yuri (org.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: *Le Giornate del cinema muto*, 2004.
VIÉRTOV, Dziga. “Iz rabótchikh tetrádiei Dzigi Viértova” [‘Dos cadernos de trabalho de Dziga Viértov’]. *Iskússtvo Kinó*, N°4, 1957, pp.112-126.
_____. _____. *Iskússtvo Kinó*, N°12, 1965, pp.48-68.
_____. “O liubví k jivômu tcheloviéku” [‘Sobre o amor pelo homem vivo’]. *Iskússtvo Kinó*, N°6, 1958, p.95-99.
_____. “Dziga Viértov – 100”. *Kinóviédlicheskie Zapíski*, N°30, 1996, p.160-197.
_____. “Dziga Vertov e o ‘Cine-Olho’”. *O FAN*, N°9, dez/1930, p.21-25.
_____.; DERIÁBIN, Aleksandr (org.). *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti* [‘Da herança de Dziga Viértov. Tomo 1. Experiências dramaturgias’]. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004.
_____.; KRUJKÔVA, Dária (org.). *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i Vistupliênia* [‘Da herança de Dziga Viértov. Tomo 2. Artigos e pronunciamentos’]. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008.
_____. *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.
_____. *Articles, journaux, projets*. Paris: Union Générale d’Editions, 1972.
_____.; DROBACHENKO, Serguei (org.) *Dziga Viértov. Statí. Dnevnikí. Zámisli* [‘Artigos. Diários. Projetos’]. Moscou: Iskússtvo, 1966.
_____.; MICHELSON, Annette (org.). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984.

_____; GRAMATKE, Alexandra (org. e trad.); TODE, Thomas (org.) *Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien, 2000.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.245-263.

Bibliografia

1. Sobre Dziga Viértov

ABRÁMOV, Nikolai. "Dziga Viértov I iskússtvo dokumentálnogo fílmá" in *Voprôsi kinoiskússtva*, nº4. Moscou: Izádelstvo Akadiêmi Naúk SSSR, 1960, p.276-308.

_____. *Dziga Viértov*. Moscou: Izdátelstvo Akadiêmi Naúk SSSR, 1962.

ABRÁMOV, Nikolai P. e MIKHÁILOV, V.P. *Kinó i foto dokumiénti po istóri velikogo oktiabriá; 1917-1920* ['Documentos cinematográficos e fotográficos da história da grande revolução de Outubro; 1917-1920]. Moscou: Akadêmia Naúk SSSR, 1958

"An interview with Mikhail Kaufman". October, Vol. 11, Winter 1979, p.54-76.

"ANTONIA LANT (New York) spricht mit PETER KONLECHNER (Wien) über Dziga Vertov und das Österreichische Filmmuseum" in: GRUBER, Klemens (org.)

MASKE UND KOTHURN. *Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. DZIGA VERTOV zum 100. Geburtstag. Band 2: Vorträge und Gespräche*. Viena: Böhlau, 2004, p.77-81.

BELENSÓN, Aleksáandr. *Kinó segôdnia. Ótcherki soviétskogo kino-iskússtva*. Moscou: publicação do autor, 1925.

BRASLÁVSKI, Leonid. "Istória odnogó jurnála" ['História de um jornal'] in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov*. Moscou: Iskússtvo, 1976, p.234-237.

BOLTIÁNSKI, G. M. "Velíkaia oktiábrskaia sotsialistícheskaia revoliútsia i rojdenie soviétskogo kinoiskússtvo" ['A grande revolução socialista de outubro e o nascimento da arte cinematográfica soviética'] in: *Iz istóri Kinó. Materiáli i dokumiénti. Sbórník. Vípusk 2*, p.68-116.

BOROVKÔV, V. *Dziga Viértov. K tsíklu prosmôtrov v kinoteátre Gosfilmfônda* ['Dziga Viértov. Sobre o programa de exibições no cinema do Gosfilmfond']. Moscou: Iskússtvo, 1967.

BULGÁKOVA, Oksana. "LEF i kinó" ['LEF e o cinema']. *Kinoviédtscheskie Zapíski*, Nº18 (1993), p.165-197.

_____. *Soviétski slukhogláz: kinó i egó ôrgani tchústv* ['Olhouvido soviético: o cinema e seus órgãos sensoriais']. Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozriênie, 2010.

CHKLÓVSKI, Viktor. *Ikh nastoiáschee*. Moscou, Leningrado: Kinopetchát, 1927.

COOK, Simon. "'Our Eyes, Spinning Life Propellers': Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov's 'Theory of the Interval'", in: October n.121, Summer 2007. New Vertov Studies, edited by Malcolm Turvey and Annette Michelson, p. 79 – 91.

COUTINHO, Aluizio Bezerra. "Uma orientação fecunda na arte do cinema". O FAN, nº6 set/1929, p.1 e p.5.

DEPRETTO, Jean-Paul. "La Symphonie du Donbass (1931) de Dziga Vertov" in: LAURENT, Natacha (org.). *Le Cinema "stalinien"* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.153-165.

DERIÁBIN, Aleksádr. “‘Plôd sozriêl i egó nádo sniát’. K istókam viértovskogo chedévra” [‘O fruto amadureceu e é preciso colhê-lo’. Sobre as origens da obra-prima de Viértov’]. *Kinoviédttcheskie Zapíski*, Nº49, 2000, p.192-198.

_____. “‘Kolibiél’naia’ Dzigi Viértova: Zámisel – Voploschênie – Ekránniaia subdbá” [*Canção de ninar* de Dziga Viértov: Projeto – Realização – Destino nas telas’]. *Kinoviédttcheskie Zapíski*, Nº51, 2001, p.30-65.

_____. “Viértov i animátsia: román, kotôrogo nié bilo” [‘Viértov e animação: um romance que não aconteceu’]. *Kinoviédttcheskie Zapíski*, Nº52, 2001, p.132-144.

DERIÁBIN, Aleksandr. “Vvediênie v dramaturguiu ego jízni” [‘Introdução à dramaturgia de sua vida’] in: *Dziga Viértov. Iz Nasliédia. Tom 1. Dramaturguítcheskie Ópiti*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.12-28.

DROBACHENKO, S. V. “Teoretítcheskie vzgliádi Viértova” [‘Concepções teóricas de Viértov’] in *Dziga Viértov. Statí. Dnevnikí. Zámisli*. Moscou: Iskússtvo, 1966, p.3-42.

_____. “Teoretítcheskoe naslêdie Dzigi Vertova” [‘A herança teórica de Dziga Viértov’]. *Iskússtvo Kinó*, Moscou, Nº12, 1965, p.74-83.

DRUBEK-MEYER, Natasha. “Kolibiél Gríffita i Viértova”. *Kinoviédttcheskie Zapíski*, Nº30, 1996, p.198-212.

_____; MURASOV, JURIJ (orgs). *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Frankfurt am Mein: Peter Land, 2000.

FELDMAN, Seth R. *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. Nova York: The Arno Press Cinema Program, 1977.

_____. *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*. Boston: G.K. Hall&CO., 1979

_____. Vertov after Manovich. *Canadian Journal of Film Studies*, Volume 16 Nº1 – Spring 2007, p.39-50.

_____. Cinema weekly and Cinema truth: Dziga Vertov and the Leninist proportion. *Sight and Sound* vol. 43 Nº1, Winter 1973/1974, p.34-37.

FEVRÁLSKI, Aleksandr. “Dziga Viértov i pravdísti” [‘Dziga Viértov e os ‘pravidistas’]. *Iskússtvo Kinó*, Nº12, 1965, p.59-69.

FISCHER, Lucy. Restoring “Enthusiasm”. (Interview). *Film Quarterly* XXXI/2, Winter 1977-1978, p.35-36.

_____. Enthusiasm: from Kino-eye to Radio-eye. *Film Quarterly* XXXI/2, Winter 1977-1978, p.25-34.

FRANK, Gerz. Resposta à enquete em “Dziga Viértov - Poet Revoliútsi”. *Iskússtvo Kinó*, Nº2, 1971, p.111-112.

GRAMATKE, Alexandra. Editorisches Nachwort in: *Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien, 2000, p. 195-199.

GRUBER, Klemens (org) *MASKE UND KOTHURN. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. DZIGA VERTOV zum 100. Geburtstag*. Viena: Böhlau, 1996.

_____. *MASKE UND KOTHURN. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. DZIGA VERTOV zum 100. Geburtstag. Band 2: Vorträge und Gespräche*. Viena: Böhlau, 2004.

HANLEY, Oliver; HEFTBERGER, Adelheid. From Spinning Top To Digital Versatile Disc. Encarte da edição em DVD de *Três Canções Sobre Lênin* da coleção *Austrian Film Museum* (Edition filmmuseum 86).

HEFTBERGER, Adelheid. *Kollision der Kader: Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities*. Munique: edition text + kritik im Richard Boomborg Verlag GmbH & Co KG, 2016.

_____. “The Same Thing from Different Angles”: On the Multiple Versions of Dziga Vertov’s *Tri Pesni o Lenine (Three Songs of Lenin)*. Encarte da edição em DVD de *Três Canções Sobre Lênin* da coleção *Austrian Film Museum* (Edition filmmuseum 86).

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

IÚRENEV, Rostisláv. “O Viértov” [‘Sobre Viértov’]. *Iskússtvo Kinó*, 1967, Nº6, p.65-68

IUTKIÊVITCH, Serguei. “Pervoprokhôdets” [‘Um desbravador’] in: *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov*. Moscou: Iskússtvo, 1976, p.265-273.

“K 90-liétu so dniá rojdiênia Dzigi Viértova” [‘Em homenagem aos noventa anos de nascimento de Dziga Viértov’] [Editorial]. *Iskússtvo Kinó*, Nº2, 1986, p.69.

KAUFMAN, Mikhail. “S apparátom v stiép. (Iz dnevníká operátora)” [‘Com a câmara, em direção às estepes. (Do diário de um cinegrafista)’]. *Soviétski Ekrán*, Nº23 (33), 1925.

KHIÉRSKII, Khrisánf. “Dnevník Viértova” [‘Os diários de Viértov’]. *Soviétski Ekrán*, nº11, 1966, p.7.

KOLIÊSNIKOVA, N. “V gostiákh u tcheloviéka s kinoapparátom” [‘Visita à casa do homem com uma câmara’]. *Soviétski Ekrán*, nº11, 1966, p.6-7.

KOPÁLIN, I. P. “Fílm Dzigi Viértova” [‘Os filmes de Dziga Viértov’] in: *Iskússtvo Milliônov. Soviétskoe Kinó 1917-1937*. Moscou: Iskússtvo, 1958.

KRUJKÔVA, Dária. “Tchitáia Viértova” [‘Lendo Viértov’] in: *Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i Vistupliênia*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2008, p.3-13.

KVASNIÊTSKAIA, M. “Tchút vperedí segôdniachnego dniá” [‘Um pouco à frente dos dias de hoje’]. *Soviétski Ekrán*, Nº9, 1967.

“Le debat est ouvert sur *L’homme a la caméra*”. *Cahiers du Cinéma*, nº22, abril de 1953, p.36-40.

“L’homme a la camera revient”. Nota da redação. *Cinéma*, nº82, 1964, p.27.

LIÊBEDEV, Nikolai. “On the Kinocs” [1923] in: TSIVIAN, Yuri. *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the twenties*. Pordenonne: Le Giornate del cinema muto, 2004, p.86-87.

_____. “Za proletárskuiu kinopublitsístiku” [‘Por uma cinepublicística proletária’]. *Literatura i iskússtvo*, Nº9-10, 1931, p.3-47.

_____. “Dvá ‘dokumiénta’ (po pôvodu statiêi Viértova i Erofêieva)” [‘Dois ‘documentos’ (sobre os artigos de Viértov e Erofêiev)’]. *Proletárskoe Kinó*, Nº5, 1932, p.24-29.

LIÉMBERG, Aleksandr. “Iz vospomináni stárogo operátora” [‘Das memórias de um velho cinegrafista’]. *Iz istóri Kinó... Vípusk 2*, p.117-131.

_____. “O dnevníkákh Dzigi Viértova” [‘Sobre os diários de Dziga Viértov’]. *Iskússtvo Kinó* Nº4, 1966, p.111.

LISTÓV, L. M. e SVÍLOVA, E. I. “Arkhív Dzigi Viértova” [‘Arquivo Dziga Viértov’] in: *Iz istóri Kinó. Materiáli i dokumiénti. Sbórník. Vípusk 2*, p.132-155.

LISTÓV, Viktor. *Soviétskoe kinó 1917-1919 gg. kak istótchnik dliá istorícheskogo issliédovania: Ot Oktiabriá do natsionalizátsi kinematógrafa*. [‘O cinema soviético de 1917-1919 como fonte para a pesquisa histórica: De Outubro à nacionalização da cinematografia’]. Dissertação apresentada para obtenção do título de candidato de ciências históricas [Kandidát istorícheskikh naúk]. Moscou: MGIAI, 1967.

_____. *Istória smótrit v obiektív* [‘A História olha para a objetiva’]. Moscou: 1974.

- _____. “O pismié iz Petrográda, avtokinó i Viértove” [‘Sobre uma carta de Petrogrado, autocinema e Viértov’]. *Iskússtvo Kinó*. 1975. Nº1, p.109-118.
- _____. “Viértov: odnájdi i vsegdá” [‘Viértov: uma vez e sempre’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.121-143
- _____. Vertov als Schriftsteller in *Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien, 2000, p.187-194.
- _____. “Tômotchka. Bessiêda Víktora Listóva c Ólgoi Petróvnoi Toom o Dzíge Viértovie 18 iúnia 1976 g.” [‘Tômotchka. Conversa de Viktor Listóv com Olga Petróvna Toom sobre Dziga Viértov, 18 de junho de 1976’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº108/109, 2014, p.234-241.
- MARSHALL, Herbert. *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*. Londres, Nova York: Routledge, 2014.
- MacKAY, John. Dziga Vertov (1896-1954) in: *Russia’s People of Empire: life stories from Eurasia, 1500 to the present*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, p.283-294.
- _____. Allegory and Accomodation: Vertov’s Three Songs of Lenin (1934) as a Stalinist Film. *Film History: An International Journal – Volume 18, Number 4*, 2006, p.376-391.
- _____. Disorganized Noise: *Enthusiasm* and the Ear of the Collective. *Kinokultura* #7, January 2005. Acessado via: <http://goo.gl/8lxWJ8> (último acesso: 07/07/2015).
- _____. The “Spinning Top” Takes Another Turn: Vertov Today. *Kinokultura* #8, April 2005. Acessado via: <http://goo.gl/lfOJJy> (Último acesso: 02/06/2015).
- _____. The subjective camera in Vertov’s “Lullaby” (1937). Acessado via: <https://goo.gl/InHYFn> (Último acesso: 02/06/2015).
- _____. Film Energy: process and metanarrative in Dziga Vertov’s The Eleventh Year in: *October* n.121, Summer 2007. *New Vertov Studies*, edited by Malcolm Turvey and Annette Michelson, p. 41 – 79.
- MAGUÍDOV, Vladímír. “Iz arkhíva Viértova” [‘Do arquivo de Viértov’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.161-164.
- MICHELSON, Annette. Introduction, in: VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984, p.XV-LXI.
- _____. The Kinetic Icon in the Work of Mourning: prolegomena to the analysis of a textual system in: *October* vol. 52, Spring 1990, p.16-52.
- MONTANI, Pietro. *Dziga Vertov*. Florença: La Nuova Italia, 1975
- “O ‘statiê’ t. Viértova” [‘Sobre o ‘artigo’ do camarada Viértov’] [Nota da edição]. *Proletárskoe Kinó*, Nº3, 1932, p.45
- OTTEN, N. “Krassívi Mir” [‘Um mundo bonito’]. *Iskússtvo Kinó*, Nº12, 1937, p.36-38
- PETRIC, Vlada. *Constructivism in film: a cinematic analysis*. Cambridge: Cambridge Studies in Film, 1987.
- _____. Dziga Vertov as Theorist. *Cinema Journal* XVIII/1, Fall 78; p.29-44.
- _____. Vertov, Lenin And Perestroika – The Cinematic Transposition of Reality. *Historical Journal Of Film, Radio And Television*, 1995 Mar, V15 N1; p.3-17.
- “Posliêdnee intervú Mikhaíla Káufmana” [‘A última entrevista de Mikhail Kaufman’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.143-150
- PUMPIÂNSKAIA, Semiramida. “Íá metchtála rabotát na kinostúdi (Besiêdu vediôt Evguêni Tsímbl)” in *Kinoviédcheskie Zapíski*, Nº62, 2003. Acessado via: <http://goo.gl/IPNf2w>.

- ROBERTS, Graham. *Forward, Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR*. Londres, Nova York: I. B. Tauris, 1999.
- _____. *The man with the movie camera*. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2000.
- ROCHÁL, Liév. “Tri piêsní o Liênine – film i kníga” [‘Três Canções Sobre Lênin: filme e livro’]. *Iskússtvo Kinó*, N°4, 1973, p.142.
- _____. *Dziga Vertov*. Moscou: Iskússtvo, 1982.
- _____. “Stikhí kinopoéta” [‘Versos do cine-poeta’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, N°21, 1994, p.80-96.
- _____. “Viértov i Stálin”. *Iskússtvo Kinó*, 1994, N°1, p.104-113.
- _____. “Protokól odnogó zasedânia” [‘Ata de uma reunião’]. *Iskússtvo Kinó*, 1997, N°12, p.124-133.
- ROMÁNOV, A. V. “Dzige Viértovu, khudôjniku revoliútsi” [‘Em homenagem a Dziga Viértov, artista da revolução’]. *Iskússtvo Kinó*, N°9, 1967, p.41-42.
- ROMM, Mikhail. Resposta à enquete em “Dziga Viértov – Poét Revoliútsi”. *Iskússtvo Kinó*, N°2, 1971, p.107-108.
- SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Champ Libre, 1971.
- SARKISOVA, Oksana. Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism, in: *October* n.121, Summer 2007. New Vertov Studies, edited by Malcolm Turvey and Annette Michelson, p. 19 – 40.
- SCHLEGEL, Hans-Joachim. “Zatchiêm je tak lgát, gospodá?” [‘Por que mentir desse jeito, senhores?’]. *Iskússtvo Kinó*, N°2, 1977, p.185-186.
- SEGAL-MARCHÁK, Elena. “To, chto sokhranílos v pámiati” [‘Aquilo que ficou na memória’] (‘To, chto sokhranílos v pámiati’) in *Dziga Viértov v vospominâniakh sovremmiênikov*, p.244-261.
- SMIRNÔVA, Elizaviêta. “Novátori i ljenovátori” [‘Inovadores e pseudoinovadores’]. *Oktiábr*, N°10, 1948, p.190
- SVILOVA, Elizaveta. “... und eines Tages flog er durch die Luft”. *Gespräch zwischen Elizaveta Svilova und Sergej Drobashenko* in: GRUBER, Klemens (org) *MASKE UND KOTHURN. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. DZIGA VERTOV zum 100. Geburtstag*. Viena: Böhlau, 1996.
- SUTÍRIN, Vladímír. “Vol ili liagúchka?” [‘Boi ou sapo?’]. *Proletárskoe Kinó*, n°4, p.13-18; continuação em n°5, p.3-12.
- TODE, Thomas. “Bio-Filmographie” in: GRAMATKE, Alexandra (org. e trad.); TODE, Thomas (org) *Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien, 2000.
- _____; WURM, Barbara; Österreichische Filmmuseum. *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*. Viena: Synema Publikationen, 2006.
- TOLTCHÁN, Iákov. “Kollektívni portriét dliá eksteriôra” [‘Retrato em grupo para uma externa’]. *Kinoviédcheskie Zapíski*, N°18, 1993, p.160-161.
- TSIVIAN, Yuri. “Turning Objects, Toppled Pictures: give and take between Vertov’s films and constructivist Art” in: *October* n.121, Summer 2007. New Vertov Studies, edited by Malcolm Turvey and Annette Michelson, p. 92 – 110.
- _____. “Dziga Vertov muet en 1929” in: FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème*, 8, “Caméra politique. Cinéma et stalinisme”. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.51-59.
- TSÍMBAL, Evguiêni. “Velíkie Brátia Kaufman: ‘Jízn vrasplôkh’” [‘Os grandes irmãos Kaufman: ‘A vida tomada desprevenida’]. Institut iudaiki: 2005. Acessado via: <http://goo.gl/ENjoan> Último acesso: 02/06/2015.
- TURVEY, Malcolm. Can the Camera See? Mimesis in Man with a Movie Camera. *October* vol.89, 1999 Summer, p.25-50.

_____. Vertov: between the Organism and the Machine, in: October n.121, Summer 2007. New Vertov Studies, edited by Malcolm Turvey and Annette Michelson, p. 5 – 18.

VASILKÔVA, N. F. *Obzôr dokumentálnikh matérielov fonda D. Viértova* [‘Panorama dos materiais do fundo de Dziga Viértov’]. Dissertação de conclusão de curso. Moscou: MGIAI, 1963.

“Vertov contre l’art bourgeois/les révisionnistes contre Vertov” [Artigo coletivo, sem assinatura]. Cinématique N°15, 1972, p.58-77

VIÉRTOVA-SVÍLOVA, Elizaviêta. “Pámiat o Viértove” in *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov*, p.65-70.

_____; FURTÍTCHÉV, V.I. (orgs). *Tri piêsní o Liênine*. Moscou: Iskússtvo, 1972. Série “Chedévri Soviétsskogo Kinó” (‘Obras-primas do cinema soviético’). Publicação realizada com apoio do Gosfilmfond SSSR.

_____; VINOGRÁDOVA, A. L. (orgs). *Dziga Viértov v vospominániakh sovremiênnikov*. Moscou: Iskússtvo, 1976.

“Neostívchíe strôki” [‘Linhas inarrefecíveis’]. Editorial. Iskússtvo Kinó N°4, 1957, p.112-117.

2. Sobre arte, cinema e política

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. “Que peut-on appeler cinéma stalinien?” in: LAURENT, Natacha (org). *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.19-37.

_____. *Modernidade e vanguarda do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film. Second revised edition*. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1993.

BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. Nova York, Oxford: Berg, 2009.

BOULGAKOVA, Oksana. “Les beautés et le pouvoir” in: *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.96-109

BOUVARD, Josette. “Le ou les langages du “réalisme socialiste”: les problèmes de l’esthétique dans les années 1930” in: LAURENT, Natacha (org). *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.47-55.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (org. e tradução). *Maiakóvski: Poemas*. Sexta edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CHKLÓVSKI, Viktor. *Za 60 let : rabôti o Kinó*. Moscou: Isskustvo, 1985.

_____. *Textes sur le cinéma*. Lausanne: L’Age d’Homme, 2011.

CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (org). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

_____. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

CHUB, Esfir. *Krúpnim Plánom*. Moscou: Iskússtvo, 1959.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

- DERIÁBIN, Aleksánder (org). *Liétopis Rossískogo kinó 1946-1965* ['Crônica do Cinema Russo, 1946-1965']. Moscou: Kanon+, 2010.
- DEUTSCHER, Isaac. *Ironias de la historia*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.
- _____. Russia in transition. *Universities and Left Review*, Londres, v.1, n.1, 1957.
- DOBRIËNKO, Evguiêni. *Muziêi Revoliútsi: soviétskogo Kinó i stáliniski istorícheski narratív*. Moscou: Nôvoe literatúrnoe obozriênie, 2008.
- DOVJÊNKO, Aleksánder. *Dúmi i kárti o rôdine* ['Pensamentos e mapas sobre a pátria']. Leningrado: Lenizdat, 1983.
- DROBACHENKO, Serguei. *Ekran i jízni*. Moscou: Iskússtvo, 1962.
- EISENSCHITZ, Bernard. "La conservation comme acte d'histoire, *entretien avec Vladimir Dmitriev*" in EISENSCHITZ, Bernard (org). *Gels et dégels: Une autre histoire du cinema soviétique (1926-1968)*. Milão; Paris: Mazzota e Centre Georges Pompidou, 2002, p.187-193.
- _____. (org). *Gels et dégels: Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Paris, Milão: Centre Georges Pompidou, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- EIZENCHTÊIN, Serguei; KLEIMAN, Naum (org.). *Neravnadúchnaia prirôda. Tom 2. O Stroiêni veschiêi*. [A natureza não-indiferente. Volume 2. Sobre a estrutura das coisas]. Moscou: Muziêi Kinó, Eisenstein-Tsentr, 2006
- EROFÊIEV, Vladímir. "Bezkhrebiêtnaia publitsístika" ['Publicística sem princípios']. *Proletárskoe Kinó*, Nº5, 1932, p.19-23.
- FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème*, 8, "Caméra politique. Cinéma et stalinisme". Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- FIGES, Orlando. *Natasha's Dance*. Londres: Penguin Books, 2002.
- FITZPATRICK, Sheila. *Everyday Stalinism*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- GAN, Aleksiêi. *Constructivism*. Tradução e introdução de Christina Lodder. Barcelona: Editorial Tenov, 2013.
- GILBURD, Eleonory; KOZLOV, Denis (orgs). *The Thaw: Soviet Society and Culture During the 1950s and 1960s*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2013.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in art: 1863~1922*. Revised and enlarged edition. Londres: Thames and Hudson, 1986.
- GROYS, Boris. *The Total Art of Stalinism*. Londres: Verso, 2011.
- HELLER, Leonid. "Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Jdanov" in: LAURENT, Natacha (org). *Le Cinema "stalinien"* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.57-69.
- HODGE, Thomas P. "Susanin, Two Glinkas and Ryleev: History-Making in *A Life for the Tsar*" in: *Intersections and Transpositions: Russian Music, Literature and Society* (org. Andrew Baruch Wachtel). Evanston: Northwestern University Press, 1998, p.3-19.
- IANGUÍROV, Rashit. *Drugôe kinó*. Moscou: Nôvoe literatúrnoe obozriênie, 2011.
- IÚRENEV, Rostisláv (org). *Eizenchtêin v vospominániakh sovremiênnikov*. Moscou: Iskússtvo, 1974.

- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KARMÉN. Román. *No pasaran!* Moscou: Soviétsskaia Rossía, 1972.
- KAUFMAN, Mikhail. “Kinoanáliz” [‘Cine-análise’]. *Kinoviédtscheskie Zapíski*, Nº18, 1993, p.151-159.
- KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. Londres: I. B. Tauris, 2001.
- _____. “Le cinema soviétique sous Staline (1928-1953) in: FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème*, 8, “Caméra politique. Cinéma et stalinisme”. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.19-33
- KHOKHLÔVA, Aleksándra; KULECHÓV, Liév. *50 liét v kinó* [‘50 anos no cinema’]. Moscou: Iskússtvo, 1975
- KHOKHLOVA, Iekaterina. “Mejrabpom-Rus – Mejrabpomfilm” in: *Gels et Dégels: Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Organizado por Bernard Eisenschitz. Paris, Milão: Centre Pompidou; Mazzotta, 2002, p.96-98.
- _____. “La salle de cinéma en Union Soviétique dans les années 1930” in: LAURENT, Natacha (org). *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.39-45.
- KING, David. *The Commissar Vanishes: The falsification of photographs and art in Stalin’s Russia. New Edition*. Londres: Tate Publishing, Francis Boutle Publishers, 2014.
- KLEIMAN, Naum. “‘Istória kinó kak istória kultúri i kak istória liudiêi’. Vstriêcha na Smoliénskom.” [‘História do cinema como história da cultura e como história das pessoas’. Encontro no Smoliénski’] in: KLEIMAN, Naum. *Formula Finala*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.369-398.
- _____. “Drugáia istória soviétskogo kinó (I)” [‘Uma outra história do cinema soviético (I)’] in: KLEIMAN, Naum. *Formula Finala*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.395-415.
- _____. “Drugáia istória soviétskogo kinó (II)” [‘Uma outra história do cinema soviético (II)’] in: KLEIMAN, Naum. *Formula Finala*. Moscou: Eisenstein-Tsentr, 2004, p.416-432.
- KOSTIRTCHÊNKO, Guenádi. *Stálin prôtiv “kosmopolítov”: Vlást i evriêiskaia intelliguiéntsia v SSSR* [‘Stálin contra os “cosmopolitas”: O poder e a intelligentsia judia na URSS’]. Moscou: ROSSPEN; Fond Piérvogo Prezidiénta Rossíi B. N. Iéltsina, 2010
- KOZLOV, Denis. “The Thaw as an Event in Russian History” in *The Thaw: Soviet society and culture during the 1950s and 1960s*, p.18-81.
- KUKÚLIN. Iliá. *Machíni Zachumíevchego Vrêmeni: Kak soviétski montáj stal miétodom neofitsiálnoi kultúri* [‘Máquinas de um tempo que se fez barulhento: como a montagem soviética se tornou um método da cultura não-oficial’]. Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozrênie, 2015.
- KURMANBÁIEV, Erbol. “800 milliônov tengue za statíú” [‘800 milhões de tengue por um artigo’]. 2007. Acessado via: <https://goo.gl/PJyMLF> (Último acesso: 26/07/2016)
- LABAKI, Amir (org.). *A Verdade de Cada Um*. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- LAURENT, Natacha. *L’Oeil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Editions Privat, 2000.
- _____. (org.) *Le Cinema “stalinien”* (org. Natacha Laurent). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2003.

_____. “Cinéma et stalinisme, pour une histoire des institutions” in: FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème*, 8, “Caméra politique. Cinéma et stalinisme”. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.35-49.

LEYDA, Jay. *Films Beget Films*. Londres: Allen and Unwin, 1964.

_____. *Kino*. Terceira edição. New Jersey: Princeton University Press, 1983, p.174-175.

Lef, nº1-7. Moscou: Gosizdat, 1923-1925.

Nôvi Lef, nº1-10 (1927); nº1-12 (1928). Moscou: Gosizdat.

Literatura fákta: Piérvi sbórník materiálov rabótnikov Liéfa. Moscou: LEF, 1929.

LIBER, George O. *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. Londres: BFI Publishing, 2002

LIÊBEDEV, Nikolai. *Ótcherk istóri Kinó SSSR: I. Nemôe kinó*. Moscou: Goskinoizdat, 1947.

_____. Segunda edição. Moscou: Iskústvo, 1965.

LISSITSKY, El. “New Russian Art (1922)” in: HERBERT, Robert L. (org). *Modern artists on art*. Nova York: Dover, 2000, p.76-92.

LODDER, Christina. “Aleksei Gan: A Pivotal Figure in Russian Constructivism” in: GAN, Aleksei. *Constructivism*. Barcelona Editorial Tenov, 2013, p. XXXV-XLI.

MACHADO, Alvaro (org). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. “Os operários e camponeses não compreendem o que você diz” in: *A Poética de Maiakóvski*, p.253-260.

MALEVICH, Kazimir. “Suprematism (1927)” in: HERBERT, Robert L. (org). *Modern artists on art*. Nova York: Dover, 2000, p.116-124.

_____. *The White Rectangle. Writings on film* (Edited by Oksana Bulgakowa). Berlin, San Francisco: PotemkinPress, 2002.

MARKÓVIN, N. *Óbrazi Liênina i Stálina v kinó. Sbórník statiêi*. [‘Imagens de Lênin e Stálin no cinema. Coletânea de artigos.']. Moscou: Goskinoizdat, 1939.

MARTIN, Marcel; SCHNITZER, Luda e Jean; ROBINSON, David (orgs). *Cinema in revolution*. Londres: Secker & Warburg, 1973.

MONTEFIORE, Simon Sebag. *Stalin: the court of the red tsar*. Nova York: Vintage Books, 2005.

MURÁTOV, Serguei. *Pristrásnaia Kámara* [‘A câmera tendenciosa’]. Moscou: Iskústvo, 1976

NOUSSINOVA, Natalia. “Les cinéastes ‘cosmopolites’ (1947-1949) in *Théorème*, nº8: *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*. FEIGELSON, Kristian (org). Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p.105-114..

“O masterstvié kinopublitsístiki” [‘Sobre a arte da publicística cinematográfica’]. Editorial. Iskústvo Kinó, Nº4, 1957, p.1-13.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein* São Paulo: Perspectiva, 2008.

“Postanovliénie Orgbiuró TsK VKP(B) o jurnálakh ‘Zvezdá’ i ‘Leningrad’ [Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União (Bolcheviques) sobre as revistas ‘Zvezdá’ e ‘Leningrad’] in ARTIZÓV, Andriêi; NAÚMOV, Oliég (orgs). *Vlást i khudôjestvennaia intelliguiéntsia: Dokumiénti TsK RKP(b) – VKP(b), VTchK – OGPU – NKVD o kultúrnoi polítike. 1917-1953*. Moscou: MFD, 1999, p.587-591.

“Postonavlíénie Orgbiuró TsK VKP(b) o kinofílme “Bolcháia Jízn” [Resolução do Orgburo do Comitê Central do Partido Comunista de Toda a União (Bolcheviques)

- sobre o filme ‘A Grande Vida’] in *Vlást i khudôjestvennaia intelliguiéntsia...*, p.598-602.
- POZNER, Valérie. “Les actualités soviétiques de la seconde guerre mondiale” in *Le Cinéma “stalinien”: questions d’histoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/La Cinémathèque de Toulouse, 2003, p.123-141.
- _____. “Le “realisme socialiste” et ses usages pour l’histoire du cinéma soviétique” in: FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème*, 8, “Caméra politique. Cinéma et stalinisme”. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.11-17.
- PUSTÍNSKAIA, Liudmila. “Kinematográf Óttepeli v sotsiálno-politícheskom i kultúrnom kontiékstakh” [‘O cinema do Degelo nos contextos social-político e cultural’] in: *Kinematograf Ottepeli. Kníga Vtoráia* [‘O cinema do Degelo. Segundo livro.’]. Moscou: Materik, 2002, p.384-447.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RASKÔVA, Marina. *Zapíski Chtúrmana* [‘Notas de uma aviadora’]. Moscou: TsK VLKSM “Molodáia Gvárdia”, 1939
- RIPELLINO, A.M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROMM, Mikhail. *Kak v kinó. Dúbl-2. Ústnie rasskázi*. Níjni Nôvgorod: DEKOM, 2014.
- SALYS, Rimgaila. “*Nam ujé ne do smiékha*”: *Muzikálnie kinokomiédi Grigória Aleksándrova* [‘Já perdeu a graça para gente’: as comédias musicais cinematográficas de Grigóri Aleksándrov’]. Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozriênie, 2012.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SKOROKHÔD, N. S.; KOVALÔVA, O. A.; SEMENTCHUK, S. A. (orgs). *S. M. Eizenchtêin: pro et contra, antolôguia*. São Petersburgo: RKhGA, 2015.
- SLONIM, Marc. *Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Londres: Sound and Music/Koenig Books, 2013.
- TARKÓVSKI, Andrei. *Diários (1970-1986)*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- _____. *O Sacrifício*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- TAYLOR, Richard. *The politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- _____. “Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s” in *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Londres e Nova York: Routledge, 1994, p.193-216.
- TSIVIAN, Yuri. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.
- TURÓVSKAIA, Maia. *Zúbi drakôna. Moí 30-e gódi*. [‘Os dentes do dragão. Os meus anos 1930’]. Moscou: AST – CORPUS, 2015.
- VÁISFELD, Iliá. “Esfir Chub: rejissiôr-dokumentalíst” [‘Esfir Chub: diretora-documentarista’] in: CHUB, Esfir. *Krúpnim plánom*, p.3-20.
- VINOGRÁDOVA, A. L. (org). *Román Karmén v vospominániakh sovremiênnikov*. Moscou: Iskússtvo, 1983.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Terceira edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

ZABRÔDIN, Vladímir. *Eizenchtêin: kinó, vlást, jênschini* [‘Eisenstein: cinema, poder, mulheres’]. Moscou: Nôvoe Literatúrnoe Obozriênie, 2011.

ZAMATAEVA, Ekaterina. “The Representation of Soviet Poetry in Postwar Decade in the Literary Journal ‘Oktyabr’ (Initial Period)”. Acessado via: <http://goo.gl/BV66TM> (Último acesso: 01/07/2016)