

## O Homem com Dispositivos\*

Revisitando Vertov

Flavia Junqueira\*\*

### Resumo

Dziga Vertov afirmava que graças ao *Cine-Olho* era possível construir o homem ideal, adaptado à realidade a sua volta. Hoje, a tecnologia digital nos permite construir quantos *eus* quisermos, adaptados a qualquer situação como melhor convier. Embasados nos conceitos de dispositivo e contemporâneo de Giorgio Agamben, pretendemos pensar como a ideia de montagem de Vertov, levada a cabo por ele no cinema, foi radicalizada e tornou-se uma forte característica na subjetividade contemporânea.

**Palavras-chave:** Dispositivo; Contemporâneo; Cinema; Vertov; Montagem.

### Abstract

Dziga Vertov said that, thanks to Cine-Eye, it was possible to construct the ideal man adapted to the reality surrounding him. Today, digital technology allows us to build as many *selves* as we want to best fit any given situation. Based on Giorgio Agamben's concepts of device and contemporary, this paper intends to understand how Vertov's idea of montage, carried out by him in cinema, has been radicalized and became a strong characteristic of contemporary subjectivity.

**Keywords:** Device; Contemporary; Cinema; Vertov; Montage

### Introdução

Ao propor um manifesto em 1922, Dziga Vertov afirmou que com o *Cine-Olho* era possível construir o homem ideal, em compasso com seu tempo. Hoje podemos construir múltiplas identidades, que são continuamente transformadas em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006). Podemos dizer que a ideia de montagem fragmentada de Vertov, levada a cabo por ele no cinema, foi

---

\* Trabalho apresentado no GT 1 - Arte, Estéticas e Tecnologias da Comunicação do 8º CONECO/ XII Poscom PUC-Rio, outubro de 2015.

\*\* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011).

radicalizada e tornou-se uma forte característica na subjetividade coeva, fazendo com que sua obra permaneça atual.

Concordamos com Stuart Hall (2006) quando ele afirma que o sujeito sociológico deu lugar ao sujeito pós-moderno, à medida que a primeira definição não era suficiente para dar conta de todas as relações possíveis, ou seja, não só entre sujeitos, mas também com os dispositivos envolvidos. Neste sentido, a estética parece abarcar melhor as relações no que ele chama de modernidade tardia.

Este modelo sociológico interativo, com sua reciprocidade estável entre "interior" e "exterior", é, em grande parte, um produto da primeira metade do século XX, quando as ciências sociais assumem sua forma disciplinar atual. Entretanto, exatamente no mesmo período, um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo (HALL, 2006: 32).

Com Hall (1997), podemos afirmar que a ideia de emissor-receptor seria insuficiente para a contemporaneidade, pois não leva em conta a experiência que há nesta relação. Podemos ainda lembrar de outros autores com semelhante visão, como Paul Ricoeur. Pensar um texto *online*, por exemplo, como sendo do autor ou do leitor, é permanecer nas extremidades, quando o que interessa é justamente a travessia (RICOEUR, 1994).

A escolha de Vertov se justifica pela ainda atual importância do filme *Um homem com uma câmera*. Em 2014 ele foi eleito o melhor documentário de todos os tempos por um júri de especialistas, entre cineastas, curadores e críticos de cinema, reunidos pela revista britânica *Sight & Sound* do *British Film Institute*<sup>1</sup>. Dos trezentos integrantes do corpo jurado, cem votaram em *Um homem com uma câmera*. Esta foi a primeira vez que a *Sight & Sound*, que tradicionalmente elege os melhores filmes, fez uma pesquisa específica para este gênero. Até então o filme de Vertov aparecia entre os dez primeiros da lista.

Fato é que a quase centenária obra parece estar ainda *très-em-forme*, não só para o cinema, mas também para tomarmos um olhar mais distanciado sobre o contemporâneo e a subjetividade fragmentada.

## Os contemporâneos

Para pensarmos o homem contemporâneo, lançamos mão do conceito trabalhado por Giorgio Agamben. A contemporaneidade é, para o filósofo italiano, uma singular relação com o

próprio tempo, que pega-se a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. Embasado em Nietzsche, ele diz que:

mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009: 59).

Agamben aprofunda a definição explicando que, para ser contemporâneo, é fundamental manter o olhar fixo em seu tempo para perceber justamente seus pontos nebulosos, ou em suas palavras “perceber o escuro”. Tal percepção é igualada a um ato de coragem, visto que necessita de uma habilidade particular do sujeito, para “perceber neste escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso que se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009: 65). Ao trazer esta poética definição, ele mesmo reconhece que não é uma tarefa fácil e, justamente por isso, os contemporâneos são raros. Perceber no escuro o devir que ao mesmo tempo já foi, “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009: 66).

Tomados por tais perspectivas, pretendemos dizer que o cineasta Dziga Vertov trazia as questões de um homem contemporâneo em um momento em que a modernidade implicava grandes transformações práticas e que, além de tudo, era plenamente consciente de que a relação do homem com o cinema levaria a transformações ainda mais profundas. Seu mais conhecido filme, *Um homem com uma câmera*, de 1929, permanece contemporâneo ao identificarmos nele, mais que as questões vividas nas cidades em sua montagem fragmentada, uma relação com nossa subjetividade atual que o coloca “na forma de um limiar inapreensível entre o ‘ainda não’ e um ‘não mais’” (AGAMBEN, 2009: 67). Vertov sabia que a relação do homem com sua nova realidade levaria a uma mudança na percepção do mundo.

### **A montagem e o olhar construtor**

Para melhor embasar nossa escolha pela linguagem cinematográfica, recorreremos a Benjamin, que viu o cinema como a característica marcante do século em que a reprodutibilidade gerou novos conceitos para a obra de arte e permitiu mudanças na cognição do homem no início do século XX.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1994: 174).

Não podemos falar do cinema russo de experimentação deixando de lado o momento histórico no qual está inserido. O período era de transição do regime capitalista para o comunista e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) preocupava-se com a estruturação de uma sociedade mais igualitária. O país estava conturbado pela Primeira Guerra Mundial e empenhava-se em sua reconstrução. A cultura foi decisiva para a difusão das ideias partidárias (FIGUEIRA LEAL e PEQUENO, 2009: 37).

Lênin viu no cinema o meio ideal para propaganda política, visto que era extremamente popular e, principalmente, atingia a todos sem exclusão, pois o índice de analfabetismo no período era grande. Além disso, a ideia do cinema como um meio essencialmente moderno também ajudava no discurso de desenvolvimento industrial, contra uma Rússia atrasada. O Estado, portanto, investiu altos recursos na produção cinematográfica do país.

A ideia de montagem veio primeiro da indústria, das linhas de produção. Apesar de estar presente em outras artes, no cinema a montagem é um procedimento essencial, e a passagem de uma imagem à próxima, ou seja, a diferença entre um plano e outro pode ser enfatizada a fim de criar tensões (XAVIER, 2005). Nesse contexto a montagem tornou-se para muitos vanguardistas um campo livre, aberto a experimentações, e podemos dizer que Vertov foi um dos expoentes com sua montagem por associações e contrastes, conectando imagens como um princípio musical e, desta maneira, criando tensões. Montar significa, para ele,

organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não escolher pedaços de filmes para fazer ‘cenas’ (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário). Todo “Cine-Olho” está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação (VERTOV, 1983: 263)<sup>2</sup>.

Movido por tais ideias, Vertov percebeu a montagem como o lugar no qual a experimentação da linguagem cinematográfica poderia ser plenamente desenvolvida. Sobre a obra *Um homem com uma câmera*, de 1929, Manovich (2000: 210) afirma que Vertov, por meio da montagem, criou relações entre as tomadas, ordenando e reordenando a fim de criar uma nova perspectiva para o mundo. Este é, para o autor, o que constitui o próprio método do filme. O retrato

da vida moderna se constrói a partir de arranjos de imagens captadas no cotidiano, tornando-se, mais do que isso, um argumento da vida do período.

O *Cine-Olho* seria “a possibilidade de tornar visível o invisível, [...] a fusão de ciência e de atualidades cinematográficas” (VERTOV, 1983: 262). Ainda que tivesse o cinema como um instrumento técnico para construção social, o engajamento dos artistas na construção do novo estado, no entanto, extrapolou sua dimensão prática e tornou-se questão estética e conceitual. A ideia de construção lançou-se num projeto maior, deixando de ser apenas um mero recurso retórico e tornando-se o movimento estético que moldou a nova cultura soviética durante os anos 20. As artes diversas possuíam um idioma comum “que refletia a necessidade de reconstrução do todo do organismo social, estabelecendo um forte equilíbrio entre arte e sociedade” (VIEIRA, 2004: 19).

O movimento de ruptura aos padrões clássicos da arte proposto pelas diversas vanguardas do período crescia em diferentes frentes ao mesmo tempo – como o Futurismo e o Dadaísmo, por exemplo – e da apologia à velocidade e ao ritmo intenso da cidade surgiu o Construtivismo. Com uma vocação tecnológica, o Construtivismo tinha o cinema como o meio de representação e expressão da vida moderna, capaz de levar ao homem uma nova percepção de mundo, condizente com o cotidiano que agora o circundava.

A ideia de construção estava também na nova política socialista e na reconstrução econômica e industrial pós-Primeira Guerra. O país tinha que concentrar suas forças na geração de energia elétrica, na construção de linhas de trens, e no fortalecimento da agricultura a partir de sua mecanização, investindo na produção do maquinário necessário para isto. João Luiz Vieira (2004: 20) nos explica que foi “dentro desse panorama geral que se desenvolveu o trabalho cultural, e artistas, escritores e cineastas, num esforço inédito e coletivo, dirigiram suas atenções e energias para a construção da então nova sociedade”. O papel do artista ganhou novos contornos pela ideia de “artista-engenheiro”, delineando a síntese entre arte e tecnologia.

## **O cinema como dispositivo**

Agamben apresenta duas definições de dispositivo e ambas serão importantes para compreendermos a contemporaneidade de Vertov. Primeiro, baseado em Foucault, o autor italiano afirma que todo dispositivo cumpre uma função estratégica para responder a uma urgência do momento histórico e que, por isso, estaria sempre inserido num jogo de poder. Resumindo três pontos principais sobre dispositivo em Foucault, Agamben coloca:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas, etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009: 29).

Revisitando o que falamos até aqui, mantemos em mente que o cinema seria o meio que melhor representaria o momento de crescimento das cidades, captando o ritmo frenético ao qual nossos sentidos não estavam acostumados até então. A montagem ajudava na construção do homem ideal, política e socialmente falando. Fica clara a função estratégica que Vertov dá ao cinema, colocando-o como dispositivo.

Dando sequência ao pensamento, Agamben propõe vermos os dispositivos em relação com os seres vivos e, como resultado, enxergaremos o sujeito. Este segundo ponto de vista é possível graças a um movimento necessário de afastamento. Quase um século depois do manifesto dos *Kinoks*, temos uma multiplicidade infinitamente maior de dispositivos, e podemos perceber como marcas da subjetividade contemporânea, características que antes estavam apenas no campo estético. E como afirmamos acima, Vertov sabia que as consequências de sua obra poderiam ser bem mais profundas. Em suas palavras notamos como ele associa a importância da linguagem assumida por ele a um novo olhar: “O meu caminho leva à criação de uma percepção nova de mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido” (VERTOV, 1983: 256).

Como afirma Agamben (2009: 41), um mesmo indivíduo pode ser lugar dos múltiplos processos de subjetivação. Com a pluralidade de dispositivos, a ideia de montagem foi radicalizada e podemos construir diversas identidades, de forma totalmente fragmentada.

E retornamos a Benjamin para lembrar que a montagem no cinema foi fator responsável pela reestruturação do olhar à medida que a imagem no filme

[...] não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo* (BENJAMIN, 1994: 192, grifo do autor).

Benjamin falava da vivência do choque, reproduzida visualmente no cinema através da montagem descontínua e do tempo fragmentado dos filmes de vanguarda, como experiência moderna por excelência. Para ele,

a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão (CHARNEY, 2004: 323).

Mas o que queremos dizer quando afirmamos que nossa subjetividade está transformada e nossa identidade fragmentada? A conexão possibilitou novas formas de interação e comunicação com o mundo. Temos hoje diferentes formas de “estarmos presentes” virtualmente por meio dos perfis criados, seja em aplicativos, redes sociais, conta de e-mail ou simplesmente em um cadastro de site notícias, estamos constantemente construindo uma identidade múltipla, que talvez dificilmente poderá ser vista por completo, pois nunca cessará de expandir.

## **De volta aos contemporâneos**

Podemos afirmar então que, no auge da modernidade, o sujeito pós-moderno foi percebido, *avant la lettre*, por homens, acima de tudo, contemporâneos, cada um em seu tempo e dele distanciados.

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: “o *meu* tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos (AGAMBEN, 2009: 71).

A contemporaneidade, para Agamben, tem uma relação especial com o passado, e também com o futuro, o lugar do “não mais” e do “ainda não”. Por estar nesta posição, ela lança mão do passado a todo momento, reaproveitando-o da maneira que melhor convém, e depositando no presente a inevitável presença do arcaico, como um movimento que nunca cessará. Se a contemporaneidade é assim definida, podemos concordar com a afirmação de que, ser contemporâneo é, portanto, perceber os vestígios do arcaico no moderno (AGAMBEN, 2009: 69), mas também ter em mente que nossa relação com tais vestígios, ressignificados, influenciará nossa percepção do mundo, implicando um vínculo também com o futuro.

No fim do texto, coroando a assertiva do Benjamin contemporâneo, o autor italiano afirma que:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. [...] É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento de sua história (AGAMBEN, 2009: 72).

Pelo mesmo viés, podemos dizer que Vertov, consciente das potencialidades do cinema, utilizou seus recursos ao máximo, criando com uma linguagem própria um novo olhar sobre seu tempo. Em outras palavras, ele transformou seu tempo ao colocá-lo em relação com o futuro e permanece, portanto, contemporâneo. Por enquanto, fica a admiração ainda atual por Vertov muito mais que sobrevivente de seu tempo. Um contemporâneo nunca deixa de sê-lo.

---

### Notas

<sup>1</sup> *Sight & Sound*. British Film Institute. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

<sup>2</sup> O *Cine-Olho* (*Kino-glaz* no original) foi expressão criada por Vertov a partir de uma combinação de palavras. Em 1922, ele, a montadora e também sua esposa, Elizaveta Svilova, e seu irmão Mikhail Kaufman deram origem ao “Conselho dos três”, no qual propuseram o manifesto *Kinoks*: uma revolução. A expressão *Kinoks* também seria derivada da combinação de *Kino* – cinema ou filme – e *oko* – termo poetizado para olho.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: \_\_\_\_\_. SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LEAL, P. R. F.; PEQUENO, L. Vertov: política e cinema na URSS dos anos 1920. In: PERNISA JUNIOR, C. *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications & Open University, 1997.
- MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge, Mass: Mit Press, 2000.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa (Tomo 1)*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- VERTOV, D. Nós – variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- VIEIRA, J. L. *Vanguarda cinematográfica: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico*. Recife: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, p. 16-25. Setembro de 2004.

---

XAVIER, I. *Especificidades da montagem*. 2005. Disponível em:  
[http://heco.com.br/montagem/entrevistas/05\\_02.php](http://heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php)>. Acesso em: 21 abr. 2010.