

**O cinema impuro de Dziga Vertov e Jean-Luc Godard:  
Uma análise dos filmes *Câmera-Olho* (1924) e *Vento do Leste* (1969)**

Maíra Bueno Moura<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo traçar uma comparação crítica entre os filmes *Câmera-Olho*, de Dziga Vertov e *Vento do Leste*, de Jean-Luc Godard, considerando o aspecto estético da palavra escrita no espaço diegético de cada um dos filmes.

**Palavras-chave:** estética cinematográfica, palavra escrita, montagem, cinema político.

**Abstract:** This paper aims to draw a critical comparison between the films *Kino-Eye*, by Dziga Vertov, and *East Wind*, by Jean-Luc Godard, considering the aesthetics of the written word in the diegetic space of each of the films.

**Keywords:** film aesthetics, written word, montage, political cinema.

---

<sup>1</sup> Maíra Bueno Moura é jornalista, com especialização em Comunicação e Cultura pelo Centro Universitário de Belo Horizonte, e Mestre em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG. Em julho, defendeu a dissertação *O papel da câmera na investigação do mundo vivo: uma análise da Trilogia Qatsi, de Godfrey Reggio*.

## Linguagem, artes plásticas, modernidade e cinema

O século XX assistiu a uma reintegração da palavra escrita no discurso das artes plásticas, ao mesmo tempo em que os poetas resgataram o valor imagético dos signos linguísticos e do espaço da página.<sup>2</sup> Estes “movimentos de intertextualidade” demonstram uma dissolução dos limites precisos entre as linguagens artísticas e o diálogos entre suas “categorias”.

Não mais preocupada com a pureza formal dos veículos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre as formas distintas de expressão (como expressão visual versus expressão literária) já não é mais obedecida. Assim como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster<sup>3</sup> chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as diferentes linguagens (VENEROSO, 2006, p. 47).

A respeito da linguagem no contexto das artes plásticas, Maria do Carmo Freitas Veneroso lembra que “a escrita nasceu da imagem, considerando o termo escrita no seu senso estrito de veículo gráfico de uma fala” (VENEROSO, 2006, p. 50)<sup>4</sup>. Deste modo, a arte que emerge no início do século XX, e passa a utilizar a palavra escrita como elemento visual, pode ser interpretada como “uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre escrita e imagem” (VENEROSO, 2006, p. 49). Veneroso identifica três artistas principais neste momento: Mallarmé, com a obra *Un coup de dés*; e Picasso e Braque, com a realização de *papier-collés*, ainda na década de 1910.

Os pintores cubistas integram, ainda nesta década, a palavra ao espaço do quadro de maneira bastante sistemática, integrando-a ao discurso plástico. O culto da natureza, em voga no século XIX, é então substituído por ideias de progresso e de modernidade, principalmente “através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos tipográficos, jornais, partituras musicais”, entre outros, como identifica Veneroso.<sup>5</sup>

A presença de um grande número de artistas desconstruindo textos e criando

---

<sup>2</sup> Cf. VENEROSO, 2006, p. 46.

<sup>3</sup> Cf. FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

<sup>4</sup> Cf. CHRISTIN, Anne-Marie. *L’image écrite – ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995, p.5.

<sup>5</sup> Cf. VENEROSO, 2006, p. 56.

intertextos escriturais no decorrer do século XX é constante. Tendo encontrado condições propícias para seu desenvolvimento, essa forte tendência da contemporaneidade se radicalizou no trabalho de alguns e surgiu de forma mais sutil no trabalho de outros. A subordinação entre imagem e texto foi quebrada, não existindo mais uma hierarquia entre ambos. [...] As palavras se integram ao discurso plástico, tornadas, elas mesmas, imagens (VENEROSO, 2006, p. 58).

Próximo a este contexto surge o cinema. De acordo com Georg Simmel, nas últimas décadas do século XIX havia um clima de superestimulação e distração. Imagens em mudança eram agrupadas rapidamente e a descontinuidade era “acentuada no alcance de um simples olhar” (SIMMEL apud CHARNEY. In: CHARNEY et al, 2004, p. 317). Outros autores ainda, aponta Leo Charney, concentraram-se especialmente na questão de, diante do caráter efêmero da modernidade, recuperar a possibilidade da experiência social. Martin Heidegger, citado por Charney, identifica um esvaziamento do presente na vida moderna, e “se a sensação e a cognição não podem habitar o mesmo instante, então o presente está sempre perdido. [...] O presente pode ser reconhecido somente depois de ter se tornado passado.” Sendo assim, o presente existe, portanto, apenas no “reino da sensação corporal” e não no “reino do catálogo racional” (In: CHARNEY et al, 2004, p. 317-320).

Walter Benjamin também percebe a vida moderna que reestrutura a experiência, e essa reestruturação encontra-se “na direção do momentâneo e do fragmentário”, e identifica uma interdependência entre o instante e o fragmento. De acordo com Charney, “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” (In: CHARNEY *et al*, 2004, p. 323).

O cinema seria por isso a grande arte do século XX, ao dar concretude a registros espaciotemporais fragmentados, mas convencionalizados desde o início numa percepção de unidade. Nesse sentido destaca-se o papel da montagem como momento da articulação narrativa, mas também da construção de novas relações espaciotemporais – a partir do registro daquilo que se coloca frente às câmeras, sim, mas construindo um universo próprio, em relações espaciotemporais não acessíveis ao indivíduo em sua experiência cotidiana (SAVERNINI, 2008, p. 128).

Os anos de 1920 são conhecidos pelo surgimento de inúmeras vanguardas cinematográficas – dentre as quais destacam-se as produções da França, da Alemanha e

da Rússia. Teóricos de reconhecida importância até os dias de hoje buscavam *desvendar* o cinema – qual era o “específico” da nova arte que surgia; a possibilidade de o cinema se mostrar uma linguagem universal, um “esperanto visual”; questões relativas a distorções causadas pelas lentes; possibilidades de articulação narrativa a partir dos diferentes tipos de montagem, entre outras.

Na Rússia, pensava-se o cinema a partir da Revolução de 1917 – o cinema como instrumento de auxílio ao processo de consolidação desta: filmes que explicassem aos operários e camponeses o novo sistema e que pudessem contribuir na criação de uma nova identidade desse povo. Neste contexto, surgiram teóricos e cineastas da envergadura de Lev Kuleshov<sup>6</sup>, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Não é possível, no entanto, homogeneizar o pensamento ou mesmo o modo de filmar destes homens – inclusive por cada trajetória pessoal, algumas incluindo exílios, trabalhos censurados pela ditadura comunista etc. Ou, como Jean-Luc Godard teve a sensibilidade de definir:

Vertov e Eisenstein se opunham um ao outro. Vertov elogiava o que chamava de olho da câmera e Eisenstein elogiava o que chamava de punho da câmera. Cada um negava a importância do outro. Há quatro anos [não consta a data da entrevista, mas podemos estimar cerca de 1972, época de lançamento e divulgação de *Tout va bien*], a reputação de Eisenstein era tão grande no Ocidente que tivemos que ser dogmáticos sobre Vertov e ergue-lo demasiadamente. Agora, descobrimos que, na realidade, esses dois homens eram duas mãos do mesmo corpo (In: ROSEMBERG FILHO, 1986, p. 125).

### **Por um cinema *impuro*? Bazin, Vertov e Godard**

Fizemos estes recuos nos campos das artes plásticas e nas origens do cinema para poder chegar ao assunto principal do presente trabalho, o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, e melhor localizar o que nos interessa, particularmente, na múltipla e extensa obra do artista. A escrita, como identifica Philippe Dubois, “está orgânica e sistematicamente presente na (e em torno da) imagem” na obra de Godard (DUBOIS,

---

<sup>6</sup> Kuleshov já trabalhava no cinema russo antes da Revolução. Estudante de Artes e Arquitetura, Kuleshov havia sido contratado como *set designer* em 1916, aos 17 anos de idade. No ano seguinte dirigiu seu primeiro filme, *The Project of Engineer Prite*. No período da Revolução, filmou e editou documentários de curta-metragem e cine-jornais. Foi um dos poucos profissionais da indústria cinematográfica czarista – já bem consolidada em 1917 – a permanecer após a ascensão de Lênin. (Cf. KATZ, 1994, p. 768).

2004, p.259). Como bem definiu Susan Sontag, Godard trata o cinema como exercício de inteligência, excluindo “toda distinção nítida entre inteligência ‘literária’ e ‘visual’ (ou cinematográfica)” (SONTAG, 1987, p.149).

O teórico André Bazin, um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, revista para a qual Godard contribuiu, dedicou longo artigo para a análise das adaptações de romances para o cinema.<sup>7</sup>

O conceito de arte pura (poesia pura, pintura pura etc) não é desprovido de sentido; ele se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar. Em todo caso, se certa mistura das artes ainda é possível, como a mistura dos gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida (BAZIN, 1981, p. 88).

A defesa de Bazin estende-se, a partir de então, por um cinema (“arte em plena evolução”) que deixe-se “influenciar” pela literatura – ou por qualquer outra arte, pois “não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público”, sendo possível, inclusive, que chegue o tempo em que romances sejam “escritos diretamente em filmes” (BAZIN, 1981, p. 104). É certo de que a “impureza literária” do cinema de Godard não seja resultado apenas da influência de Bazin, mas é possível que o período de convivência com o crítico e teórico tenha enfatizado este aspecto da obra do diretor.

De acordo com Sontag, a diferença fundamental entre Godard e a “tradição fundamental da direção cinematográfica” é que estes últimos realizam um cinema “poético”:

[...] filmes, como os efetuados pelos surrealistas das décadas de 20 e 30, inspirados na emancipação da poesia moderna em relação à narrativa linear e ao discurso sequencial, em benefício da apresentação direta e da associação sensória e polivalente de ideias e imagens[...], Godard elaborou um cinema grandemente não poético, onde um dos modelos literários básicos é o ensaio em prosa (SONTAG, 1987, p. 150).

A postura baziniana em relação à literatura e ao cinema não é, naturalmente, unânime entre os teóricos do cinema. Dentre os que são contrários a que o cinema sofra

---

<sup>7</sup> Não nos estenderemos na análise baziniana, uma vez que adaptações não são propriamente o universo do presente artigo, embora as ideias formuladas pelo autor sejam de suma importância para a teoria do cinema.

influências da literatura, destacamos Dziga Vertov<sup>8</sup>. De acordo com Eduardo Leone, “o trabalho de Vertov [...] nada mais era do que a intervenção na imagem capturada para transformá-la em uma ‘nova visão’ da realidade. [...] A lógica vertoviana era uma intervenção direta na imagem, uma espécie de ‘montagem interna’” (LEONE, 2005, p.198). O discurso de seus filmes era construído primordialmente através de imagem e música, desprezando a influência das outras artes, como teatro e literatura, e apostando na autonomia da imagem, adotando uma postura radical quanto a isso. Para ele, a reprodução destas artes seria desnecessária, já que isso representa uma “contaminação” do filme por elas.

Vertov buscava a criação da “cine-sensação” do mundo. O realizador defendia aquilo que chama de “cine-olho”, já que, com a utilização da câmera, seria capaz de colher e fixar impressões do mundo de modo mais claro e preciso do que com o olho humano. A organização do movimento filmado (montagem) é fundamental no processo de construção de um filme, porque os intervalos (“passagens de um movimento para outro”) são os responsáveis pela condução à ação para o desdobramento cinético (“cine-frase”), além de ser a única possibilidade de tornar real<sup>9</sup> o que é irrealizável na vida. A câmera se distanciaria da função de simples reprodutora de imagens, portanto, para que o cine-olho se elevasse como força e possibilidade.

O objetivo dessa nova proposta cinematográfica em difundir as idéias defendidas no filme é bem claro:

Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses momentos sucessivos da ação que conduzem a cine-frase para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e claro (VERTOV, 1983, p. 254).

No entanto, como ressalta Savernini (2008), em *Câmera-Olho (Kino-glaz, URSS, 1924)*, filme anterior ao célebre *O Homem com uma Câmera (Cheloveks kino-apparatom, URSS, 1929)*, Vertov utiliza intertítulos e “filma palavras” não para, como no cinema de

---

<sup>8</sup> Dziga Vertov era o pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman, e significa, literalmente, “pião giratório” e, no sentido figurado, “movimento perpétuo” (DA-RIN, 2004, p. 109).

<sup>9</sup> O “real”, para Vertov, não significa, de forma alguma, uma renúncia à manipulação da imagem, ainda que tivesse como objetivo filmar a “vida de improviso”.

narrativa clássica, informar – o cineasta lança mão destes recursos para *argumentar* e *ampliar a significação*. *Câmera-Olho*<sup>10</sup>, destaca a autora, é o “documentário não como registro, mas explicitação analítica a partir de métodos sintéticos”, e o filme, portanto, é a construção de um discurso “argumentativo entre imagem e texto” (SAVERNINI, 2008, p. 130).

A “maestria gráfica” dos construtivistas russos acabou por influenciar, ainda, os letrados de *Câmera-Olho* e dos demais cineastas da vanguarda russa dos anos 1920.<sup>11</sup> Animações, inversão de tons (do fundo e das letras), variações de tipo e de tamanho são os principais recursos visuais utilizados nos letrados dos filmes.

A variação do tamanho da fonte enfatiza valores e personagens. Assim acontece com a explicitação do recurso – a câmera é tratada como personagem observador e estruturador da realidade, vide as frases que se referem diretamente ao equipamento<sup>12</sup>. Para Vertov, era fundamental que o filme instrumentalizasse o espectador para sua decodificação – daí a constante explicitação do recurso (SAVERNINI, 2008, p. 134).

Em *Câmera-Olho*, Vertov filmou palavras de outras maneiras ainda, como mostrando o conteúdo de cartazes de cooperativas de operários e crianças pregando-os nos muros. Ele destaca, em planos fechados, a criança na ponta dos pés, ou esticando bastante as mãos, no esforço de melhor executar a tarefa. Os intertítulos que representam diálogos geralmente vêm no ritmo da fala - surgem aos poucos na tela - e demonstram, graficamente, ênfase, hesitação ou empolgação. No caso de um personagem chinês, seu

---

<sup>10</sup> Nos créditos iniciais do filme, Vertov informa que *Câmera-Olho* é o primeiro filme de uma série, “Tapeçaria da Vida”. O diretor não conseguiu realizar outros filmes da série. (Cf. VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Edited by Annette Michelson. Translated by Kevin O'Brien. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of Califórnia Press, 1995.)

<sup>11</sup> “Dois outros autores ligados ao construtivismo, que intervêm [...] em *Kino-fot* [revista consagrada ao cinema e à fotografia, criada em 1922 por Alekséi Gan. É nessa revista que Vertov publica o célebre manifesto *Nós*], vão precisar a questão da luta a ser travada, atribuindo o futuro do cinema ao proletariado e sua ‘doença’ presente ao capitalismo: Boris Arvatov e Vladimir Maiakovski. O primeiro chama para ‘a ação prática’ por meio do cinema e reivindica um realismo do material e do incitamento à ação, não ligado à ‘pura’ diversão, à aventura nos moldes americanos, mas aos objetos reais, ao povo. [...] Maiakovski é ainda mais preciso: ‘Para vocês, o cinema é um espetáculo./ Para mim, é quase um meio de compreender o mundo./ O cinema - provedor de movimento./ O cinema - renovador da literatura./ O cinema - destruidor da estética./ O cinema - intrepidez./ O cinema - um esportivo./ O cinema - um semeador de idéias. Mas o cinema está doente. O capitalismo encobriu seus olhos de ouro. Hábeis empresários o conduzem pela mão nas ruas. Eles juntam dinheiro tocando o coração com seus temas choramingas. Devemos pôr um fim nisso. [...]’”. (ALBERA, 2002, p.212-3)

<sup>12</sup> Um deles é : “Kino-eye tells how this camp was founded and built”.

modo de pronúncia chega a ser imitado com “erros ortográficos” na cartela de sua fala.<sup>13</sup>

O texto escrito deixa de ser, portanto, uma informação apenas do código escrito, mas precisa de uma decodificação visual, cinematográfica. O modo de inserção desse texto aproveita-se da tradição de articulação do cinema mudo. Relacionam-se personagem e sua fala escrita na tela/ intertítulo. Estabelece-se uma correlação visual entre dois códigos distintos (SAVERNINI, 2008, p. 134).

O conteúdo do filme busca dar voz aos camponeses e operários - para que os espectadores pudessem reconhecer, mais facilmente, estes personagens como sujeitos ativos no processo de consolidação da revolução. É um filme que não se pensa como obra de arte isolada, mas sim a serviço de uma causa. Nos intertítulos sobre “a” Câmera-olho são explicitadas algumas técnicas cinematográficas, como a divisão do filme em rolos. Ao final de cada rolo (são cinco, no total) vemos uma mão escrevendo “final do primeiro rolo”, “final do segundo rolo”, e assim por diante. Em vários momentos, a imagem é retrocedida, as personagens caminham “para trás”, para podermos ver a origem de suas ações. É esta a realidade que só a câmera olho pode mostrar ao espectador. Observa-se, portanto, o ideal de ordenar e atribuir significação à realidade – o espectador deve estar atento aos processos trabalhísticos da Rússia, como o alimento lhes chega à mesa etc.

O presente artigo tem como objetivo traçar um paralelo entre dois filmes específicos de Jean-Luc Godard e de Dziga Vertov. Ambos cineastas possuem concepções de cinema a princípio antagônicas, especialmente considerando a “aversão fundamental” por um “cinema impuro” que Vertov nutria. Contudo, Godard, entre os anos de 1968 e 1972, juntamente com Gerard Martin, Nathalie Billard e Armand Marco<sup>14</sup>, mas principalmente com Jean-Pierre Gorin, fundou o Grupo Dziga Vertov<sup>15</sup>, e deixou de assinar filmes sozinho.

Certamente é possível – e necessário – argumentar que, neste período, Godard não está

---

<sup>13</sup> Cf. SAVERNINI, 2008, p. 134.

<sup>14</sup> Cf. ROSEMBERG FILHO, 1986, p. 145.

<sup>15</sup> Em palavras do próprio Jean-Luc Godard: “Sentimos, fortemente, que as pessoas perderam, completamente, hoje, o poder de ver. Lemos apenas, não vemos mais a imagem. Foi Dziga Vertov que disse que temos que ver o mundo novamente, aprender e ensinar as pessoas a ver o mundo”. (In: ROSEMBERG FILHO, 1986, p. 121)

no auge de sua *criação autoral* – são realizados seis filmes coletivos, obras até hoje chamadas de invisíveis<sup>16</sup>.

[O cinema realizado por Godard no período do Grupo Dziga Vertov] foi um cinema bem diferente, essencialmente, um cinema político e ideológico – que certamente tinha alguma relação com *A Chinesa* ou *Weekend* -, da análise do discurso, desconfiado da imagem, uma radicalização do que já era radical na sua fase anterior (COUTINHO, 2008, p. 127).

Ao repensar as teorias de Bazin e Vertov, parece-nos que, embora em relação à presença da literatura e das outras artes no cinema os dois teóricos sejam bastante divergentes, ambos possuem uma crença fundamental no cinema como único possível “revelador” da verdade – Bazin de uma maneira mais “realista” e Vertov de uma maneira mais “formalista”. De qualquer modo, é fundamental para os dois teóricos esta convicção em um cinema “do real”: que tenha a realidade como assunto e como forma, ainda, que, claro, suas propostas estéticas sejam antagônicas.<sup>17</sup>

Localizamos, finalmente, uma obra específica na carreira de Jean-Luc Godard que parece irmanar-se não só às ideias de Vertov, mas ao cinema que ele fez, sem, contudo, deixar de lado o cinema que o próprio Godard já vinha construindo como autor: *Vento do Leste* (*Le vent d’est*, França, 1969)<sup>18</sup>. Como bem destacou Dubois, Godard utilizou a palavra escrita no mínimo de maneira prolífica em toda a sua obra. Partimos da suposição de que, na fase do Grupo Dziga Vertov, Godard se afasta da *literatura*, embora ainda utilize elementos da *escrita* inclusive para a estruturação de seus filmes – algo que já havia sido feito anteriormente em, por exemplo, *Pierrot le fou* (1965).<sup>19</sup>

O que chamamos de “afastamento da literatura”, embora em um contexto de criação

---

<sup>16</sup> Cf. COUTINHO, 2008, p. 127.

<sup>17</sup> Outro ponto em comum é que tanto Bazin quanto Vertov escreveram bastante em vida, mas quase exclusivamente textos dispersos, publicados inicialmente em jornais ou revistas.

<sup>18</sup> Além de *Vento do Leste*, tivemos acesso apenas a *Tout va bien* (1972) desta fase da carreira de Godard. A cópia de *Vento do Leste* foi conseguida pela internet e, embora o dvd de *Tout va bien* teoricamente seja mais “confiável” como fonte de pesquisa, acreditamos que *Vento do Leste* é o objeto de estudo ideal para este artigo.

<sup>19</sup> Neste filme, “a literatura aparece de forma múltipla”. As personagens escrevem poemas; articulam ideias para romances; poetas são citados; Rimbaud tem o rosto desenhado, cercado pelas vogais O,U,I, que em francês formam a palavra “sim”; entre dezenas de exemplos. Cf. COUTINHO, 2008, p.95-135.

coletiva, pode ser visto, ainda, como a postura que Godard tanto assume de negação e contradição: “cada filme seu é negação do anterior, e, ao mesmo tempo, a descoberta de uma nova definição possível de cinema” (COUTINHO, 2008, p. 12). Este afastamento da literatura, é importante ressaltar, refere-se principalmente a formas como romance e poesia. Nos filmes do Grupo Dziga Vertov é clara a tentativa de construção de um discurso ensaístico com a câmera. Não consideraremos esta modalidade “literatura” para melhor diferenciar os períodos e métodos empregados por Godard nestas ocasiões.

### ***Vento do Leste – Jean Luc-Godard encontra Dziga Vertov***

As considerações de Dubois (2004) sobre a palavra escrita na época do Grupo Dziga Vertov são certamente elucidativas. São filmes que já partem de uma premissa radical, que sentem a necessidade de “voltar à estaca zero de tudo, zero econômico e estético, teórico e prático, pela desconstrução do sistema, notadamente do sistema de representação, antes mesmo de toda figuração que se apóie em imagens transparentes” (DUBOIS, 2004, p. 268). E o uso da linguagem em sua forma gráfica é indispensável para esta desconstrução - como no cinema soviético da década de 1920, é preciso educar e é preciso mostrar que esta educação está sendo realizada.

A linguagem como matéria, como objeto exclusivo. Mesmo as imagens servirão para produzir linguagem, texto-imagem. Não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re)escrever, de decompor para ver se podemos (re)construir, de rasurar para (re)fazer. Trabalho de palimpsesto cinegráfico” (DUBOIS, 2004, p. 270).

Neste trabalho de desmembramento, de exame, localiza o autor, o cinema escritural de Godard encontra experiências singulares.

O texto não está no filme, nem mesmo na imagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda a sua (falsa) profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo como percorremos um livro, viramos uma página, ouvimos um discurso. Antes de ver, é preciso primeiro ler o texto-filme (DUBOIS, 2004, p.27).

*Vento do Leste* é dividido em duas partes. A primeira parte do filme é repleta de cartelas que constroem o discurso político de acordo com a “trama” e o discurso verborrágico e maoísta do filme, passo a passo:1) *La grève*; 2) *Le délégué*; 3) *Les minorités agissantes*; 4)

*L'assemblée générale; 5) La répression; 6) La grève active; 7) L'État policier.*

Como no filme de Vertov, as cartelas são estilizadas – embora, como notou Dubois, sejam, propositadamente, um tanto “selvagens” ou “escolares”. Sempre escritas em cartolina azul claro, os tons das palavras variam entre azul escuro e vermelho – em tipos grandes ou menores, com setas “esquemáticas” ou desenhos representativos para cada um dos novos itens a ser incluído na lista.

Palavras isoladas também ganham cartazes, por vezes. A palavra *répression* é uma das principais, e aparece com os “S” destacados – uma vez lembrando a SS do antigo Partido Nazista Alemão e, na outra vez, substituídos pelo capitalista “\$”. Nesta cartela, portanto, a palavra *repressão* é contextualizada em comparação a um dos períodos mais terríveis da História e relacionada, diretamente, a um sistema ao qual o filme se opõe.

Em outros momentos, palavras são escritas umas por cima das outras, mal tornando-se legíveis – ou então escritas em um *continuum* que chega a lembrar o discurso ininterrupto que as personagens fazem durante o filme. É, de fato, um discurso reconstruído e enfatizado o tempo todo: devem ser mostrados dados, argumentos, em uma associação de ideias e de imagens.

Em uma segunda parte do filme – explicitamente anunciada, mais uma vez em um eco inevitável de *Câmera-Olho* – sabemos que o “mecanismo” foi mostrado, que um filme foi feito. Mas que devem ser feitas críticas, lutas e transformações. Neste segundo momento, a palavra escrita aparece com menos insistência, embora um ponto ainda seja fundamental: “a tarefa principal do filme é a teoria” e, na cartela com os “sete itens”, vemos, por duas vezes, duas possibilidades de “teorias” (explicadas imagética e verbalmente durante o filme).

Trata-se de um filme – ou uma teoria, um ensaio – que se reconstrói e se repensa o tempo todo. Palavras rabiscadas, reescritas, sobrepostas são, portanto, mais do que palavras a serem lidas – são imagens a serem decifradas, decodificadas, interpretadas e repensadas em conjunto.

Em dado momento, chega a ser anunciado (verbalmente): “Repare: as idéias são

confusas. Se você continuar, vai terminar seu filme dizendo que socialismo é pão e rosas” – ao que conclui: “Refaça a teoria”. Esta passagem autorreflexiva não só explicita a complexidade do filme e das teorias que estão sendo construídas como as dificuldades que um sistema socialista pressupõe, embora ainda assim seja a melhor alternativa, de acordo com o que é defendido no filme. A teoria, então, deve ser refeita – não porque o que foi falado anteriormente esteja errado ou deva ser desconsiderado, mas justamente porque o espectador está acompanhando o raciocínio e a construção desse discurso. Uma vez que a teoria seja refeita de maneira adequada, o socialismo não será “pão e rosas” – será duro, mas, ainda assim, a alternativa pela qual lutar.

Ainda nesta segunda parte de *Vento do Leste*, são explicitadas técnicas de guerrilha – são mostrados cartazes com o funcionamento de armas e como montar bombas caseiras por exemplo. Cartazes explicam que é necessário “ler”, “aprender”, “saber aprender”, “saber lutar”, entre outros. A burguesia e seu “humanismo burguês”, que só disfarça a “opressão burguesa” são, nesta sequência, duramente criticados. Neste sentido, o filme de Godard é muito mais um chamado à Revolução do que o filme de Vertov, que era mais uma espécie de “legitimação” da Revolução.

A potência dos efeitos de realidade elaborados (o sonho de um ‘realismo real’) pelo cinema demanda, com efeito, o seu contrário, o retorno obsedante das formas da artificialidade. E a confusão tendencialmente obrigatória da imagem com a coisa, por sua vez, demanda a garantia angustiante dos ‘limites’ da cinematografia, quer dizer, de suas genealogias: jogo com o teatro, a foto, a pintura, o desenho animado, a imagem de síntese etc. O que o cinema, ‘arte impura’ (Bazin), não para de procurar nas artes ou nas técnicas que o margeiam são, de certa forma, alianças para resistir a essa ideologia indestrutível que quer confundi-lo com ‘a vida’, para dela sempre se afirmar distinto e separado: conjunto de formas substituíveis e oponíveis à ‘própria vida’, tanto mais quanto se parecem com a vida (COMOLLI, 2008, p. 246).

Próximo à sequência em que são mostradas bombas sendo construídas, a câmera enquadra escombros de prédios – mas não são mostradas as explosões. Como na montagem russa (tão pouco baziniana), o sentido – de que *aquela* bomba explodiu e o prédio caiu – está na mente do espectador. No entanto, para construir seu discurso em *Vento do Leste*, as estratégias empregadas por Godard e pelo Grupo Dziga Vertov são justamente estas “impurezas”.

*Vento do Leste*, como *Câmera-Olho*, é um filme-ensaio, a serviço de um ideal. Mais do

que obra de arte, é uma obra que se pretende organizadora do mundo visível. Ambos são filmes que pensam o cinema – o filme de Godard não só fala de si mesmo ou explicita a técnica, como o de Vertov, mas chega a mostrar a equipe, por exemplo. E, certamente mais enfática, verborrágica e argumentativamente que *Câmera-Olho*, *Vento do Leste* lança mão de recursos “não-cinematográficos” para poder constituir-se como cinema.

## Referências

- ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- BAZIN, André. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera: A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. 2008. 158 p. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- KATZ, Ephraim. The Film Encyclopedia. New York: HarperPerennial, 1994.
- LEONE, Eduardo. Reflexões sobre a montagem cinematográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ROSEMBERG FILHO, Luis (org.). Godard, Jean-Luc. Rio de Janeiro: Livraria Taurus, 1986.
- SAVERNINI, Erika. A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme *Câmera-Olho* (1924) de Dziga Vertov. Pós: Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 127 – 139, nov. 2008.
- SONTAG, Susan. A vontade radical. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. A letra como imagem, a imagem da letra. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (orgs.). Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006. p.46-67.
- VERTOV, Dziga. Extrato do ABC dos Kinoks (1929). In: XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 263-266.
- \_\_\_\_\_. Nascimento do cine-olho (1924). In: XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do

R.Cient./FAP, Curitiba, v.8, p. 133-146 , jul./dez. 2011

Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 260-262.

\_\_\_\_\_. Nós – Variação do Manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 247-251.

\_\_\_\_\_.Resolução do Conselho dos Três em 10/04/1923. In: XAVIER, Ismail (org.) A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 252-259.