

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

ARTIGO: A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE MODERNA NO FILME “O HOMEM COM UMA CÂMERA”.

Bruno Evangelista da Silva*

Resumo:

O filme de Dziga Vertov “O homem com uma câmera”(1929) é caracterizado como uma representação fílmica do cotidiano acelerado da cidade de Odessa. A seqüência de fotogramas desencadeia o movimento no qual são exibidos diversos planos urbanísticos, com referência à habitações, transportes e espaços de lazer, conforme uma dialética de gradativa transformação. No filme, homem e máquina estarão articulados a fim de evidenciar as profundas e rápidas inovações técnicas, tanto do cinema, como do ambiente cotidiano, de modo que os elementos resultantes dessa interconexão, configurar-se-á no cinema verdade e na cidade futurista respectivamente.

Palavras - chave: Representação fílmica; cidade; modernidade.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende mostrar como os pressupostos experimentais do cineasta Dziga Vertov foram utilizados na representação da cidade de Odessa no filme “O homem com uma câmera”. Filmado em 1929, o documentário exprime o cotidiano de uma cidade que sofre diversas transformações em decorrência da superação dialética que ocorrera na revolução de 1917. As máquinas serão referenciadas, de modo a associa-las ao avanço significativo e acelerado de cuja cidade que estava relegada ao atraso de décadas anteriores. A modernização pela qual a cidade passara caminha em paralelo à eficácia das técnicas utilizadas na tentativa de transpor o real, ao mostrá-los efetivamente como acontece e não falseá-lo aos olhos do espectador, tal como acontece no cinema de encenação.

* Graduando em Ciências Sociais(UFBA). Bolsista FAPESB no grupo de pesquisa “As representações sociais do cinema documentário. E-mail: brunoevangelistas@hotmail.com

O postulado principal é o cinema verdade, logo, o cotidiano do espaço representado será a expressão da rotina e da dinâmica de vida do povo soviético, seja nos espaços de lazer, no trabalho, ou nas ruas. As máquinas são evidenciadas como o sinal de progresso e do futuro, assim como a câmera de filmar, a qual se sobrepõe ao olho humano pela sua precisa perfeição.

A primeira parte do trabalho será constituída de um entendimento acerca dos processos de modernização nas cidades e suas repercussões sociais, no tocante ao planejamento urbanístico, processos de verticalização e instrumentos de desenvolvimento de comunicação e transporte. A modernização trouxe uma transformação estética rápida e linear, cuja apreensão da arte cinematográfica fora contemporânea. Assim, a segunda parte se deterá nos processos de modernização, sobretudo na cidade, que influenciaram de modo substancial o cinema. A terceira, por fim, estabelece essas relações com a descrição acurada do filme, articulando os pressupostos metodológicos do cineasta, com a representação da cidade retratada em processo de modernização, associada às suas aspirações futuristas.

CIDADE E MODERNIDADE

A modernidade enquanto influência direta para os processos de modernização, implicou em princípios de progresso linear com o planejamento racional de dispositivos institucionais, no sentido de padronizar ações e definir hábitos cotidianos. Para tanto, rejeita o passado idílico, e o presente é caracterizado como uma forma potencial de se chegar a uma revolução futurística.

A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por uma interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes. (HARVEY, 1989, p.22)

O futurismo, nesse sentido, emerge recusando as premissas valorativas tradicionais de uma cultura difusa, introduzindo nas artes, no teatro, na arquitetura e em diversas atividades sociais, novos valores estéticos de desconstrução do modelo romântico. Nesse ínterim irrompem práticas de adequação a modelos consubstanciados em uma racionalização técnica da conduta, segundo padrões de eficiência. A aceleração do movimento tende a criar novos sujeitos sociais, aplicados, moderados e preparados para as novas contingências históricas. Harvey(1989) reitera que a "destruição criativa"

é o elemento distintivo da modernidade, a inovação moderna e a aceleração da criação depende exclusivamente dessa destruição. O desenvolvimento desse modo de vida necessita da eliminação do passado como verdade inalienável.

A modernização deflagrada pelo desenvolvimento capitalista e justificada por um ideal modernista, implicou na simpatia pela técnica, pela velocidade e pelo movimento; no fascínio pelo sistema fabril e no fetichismo pelas novas mercadorias produzidas por esse sistema; por outro lado, permitiu inovações estéticas que afetaram diretamente as cidades, em processos sistemáticos de urbanização.

As cidades na modernidade passaram por um processo de transformação estrutural e estética, visando adaptar-se às novas condições sociais exigidas pela racionalidade instrumentalizada. O planejamento e desenvolvimento urbanístico são concentrados em larga escala, sustentando uma arquitetura símbolo de embelezamento e ornamentação, no qual o conforto reflete a aparente distinção social. A “destruição criativa” implicou em novos processos sociais da modernidade que evocam o individualismo e a conseqüente verticalização das estruturas arquitetônicas na cidade que, por sua vez, remete a um forte fluxo migratório para o ambiente urbano, à industrialização e à mecanização. Segundo Harvey(1989), o enfrentamento de problemas sociais decorrente da crescente urbanização torna o modernismo “uma arte das cidades”, que encontrava “seu habitat natural nas cidades”. O pensamento modernista, por conseguinte, foi amplamente utilizado para reestruturar o modo de vida, e reorganizar o espaço urbano, no qual a hegemonia da racionalidade econômica sobrepunha-se, de maneira significativa, às necessidades sociais.

A modernidade não trabalha com o acaso, com o fortuito, muito pelo contrário, o espaço construído ou manipulado deve atender a uma gama de propósitos sociais, consolidados em projetos de intervenção social. Por outro lado, estes projetos com objetivos de planejar o espaço coletivo não se opõem ao individualismo que emana da aspiração modernista, constituindo-se em forma de planejamento racional de delimitação social, cujo arranjo dependerá formalmente do consenso tácito das massas.

O fetichismo(a preocupação direta com aparências superficiais que ocultam significados subjacentes) é evidente, mas serve aqui para ocultar deliberadamente, através dos domínios da cultura e do gosto, a base real das distinções econômicas, (HARVEY, 1989,p.81-82)

O projeto urbano passa inexoravelmente a representar e explorar a produção e o consumo como um elemento de distinção social. As sensações e práticas sociais desenham o modelo da cidade, de modo que o subúrbio se torna o resultado desse fosso social. Os projetos sociais têm como função primordial nesse contexto, reprimir os desejos provenientes dessa distinção, colocando as massas num estado permanente de alienação (MARX, 2005).

A modernidade, portanto, só foi possível, em virtude de condições históricas que propiciaram uma modificação institucional, com a determinação de novos paradigmas estéticos, de comportamento e de percepção temporal; este último consubstanciado na destruição do passado, e na potencialidade do presente como futuro antecipado. Na cidade, essa fase implicou em processos de planejamento do tecido urbano, impelindo à uma estrita reformulação e reorganização dos espaços, concernentes a uma visão racional e eficiente dos processos. A arquitetura, enquanto expressão de representações coletivas, concretizou este individualismo na criação, planejamento e execução de edifícios, avenidas, e novos centros urbanos, verticalizando as cidades e potencializando a solidão em meio às multidões que caracterizam a sociedade moderna. Essa dinâmica implicou na aceleração do movimento de construção e desconstrução acelerada dos espaços, possibilitados, sobretudo, pelas descobertas e inovações do campo estético, artístico e estrutural.

CIDADE E CINEMA

A origem do cinema decorre do contexto de "destruição criativa", no qual as novas tecnologias se inserem e novos pensamentos e padrões sociais se consolidam. A revolução científico-tecnológica da modernização das cidades e, sobretudo, da criação de metrópoles, experimentam de mudanças materiais relacionadas a novos processos de produção, ao surgimento de novos meios de transporte e de comunicação, e na supra-estrutura social à mudança nos padrões cognitivos de apreensão do mundo pelos indivíduos. O cinema é a expressão desse tempo, utilizando-se do movimento de fotogramas para representar o real. Ele surgiu, no primeiro impulso da modernização capitalista, de tal modo que possui uma extrema capacidade de tratar, de modo absolutamente inovador, o espaço e o tempo.

O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade(HARVEY, 1989, p.277)

Tempo e espaço são homogeneizados de acordo com os processos de domesticação da cultura dominante, construindo personagens desambiguizantes para a apropriação das massas. Os espetáculos urbanos no cinema experimentam a sensibilidade do cotidiano, tal como o ritmo da produção do trabalho, com maquinários e engenhocas, além, obviamente, do trabalhador subserviente. Desse modo, a arte cinematográfica desenvolve-se como um produto de padronização num contexto racionalizante e ensina o indivíduo a se relacionar modernamente com a cidade e com a ordem estabelecida. *Prelúdio de uma guerra*(1941) de John Grierson, por exemplo, fomenta uma abordagem racional de nacionalismo e da comunidade, exigindo um consenso nacional acerca de valores e crenças. (NICHOLS, 2005)

O cinema, na sua origem, representando a cidade moderna não se ocupa com o caótico: são cidades amplamente planejadas num contexto propício de transformação. A preocupação é com o movimento e a dinâmica acelerada das inovações técnicas e do novo homem que rejeita a nostalgia de tempos anteriores. Esse cinema moderno expressa a cidade em gradativa expansão e com fontes inesgotáveis de tecnologia, apropriadas pela arte visual, fonte primária da qual ela se nutre.

No entanto, a modernidade não impusera somente um cinema comprometido com a ordem. *Borinage* (1934), de Joris Ivens, filma uma cidade sujeita a uma revolta dos operários. Logo, a passividade imposta pelos representantes da modernização não é generalizada. Mas se encerra neste elemento, visto que a modernização implicou em processos de organização sindical e classista que demanda disciplina.

A arte cinematográfica dependeu exclusivamente da modernidade como um fiel catalisador de idéias inovadoras e de rejeição à estagnação de tempos passados. Ela retratou as cidades em plena reconstrução, com projetos muito bem delineados e precisos e se alimentou dessas inovações para desenvolver-se. A homogeneização é apenas um subterfúgio utilizado para promover essa nova ordem, de maneira a mantê-la coesa e duradoura. Novos instrumentos foram criados, planos urbanísticos são organizados e o cinema acompanhou todas essas modificações. O cineasta soviético Dziga Vertov é um exemplo significativo dessas mudanças, tendo um papel primordial

na experimentação cinematográfica, ao retratar às transformações modernizantes na cidade de Odessa, estabelecendo a união da revolução das máquinas com o homem moderno.

A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE: “O HOMEM COM UMA CÂMERA”.

O cineasta Dziga Vertov no filme “O homem com uma câmera” revela uma cidade como símbolo de modernidade. A cidade de Odessa é o lugar estratégico de promoção da nova ordem, uma vez que contempla todas as inovações técnicas, estruturais e urbanísticas criadas pela modernização. Um local, inclusive, adequado e propício às experimentações do cineasta, em virtude do seu desenvolvimento acelerado. As máquinas ditam o ritmo do filme como uma conquista revolucionária, cuja superação se reflete no cotidiano dos trabalhadores e cidadãos, comprometidos com a necessidade de estímulo a criatividade. O ambiente fílmico é a emanção do futurismo do qual Vertov se engajou, representando os carros elétricos(bondes), a mecanização das indústrias, os trens urbanos, o telefone, as redes de iluminação e por fim, a câmera de filmar. Portanto, o homem perfeito é aquele que tem a mesma precisão de uma máquina, e é justamente isso que ele tenta demonstrar acerca do desempenho dos cidadãos soviéticos, seja no trabalho, ou nos momentos de lazer e do esporte.

O filme pode ser dividido em dois momentos: o plano estático, no qual prevalece o ambiente bucólico e pictórico, e o acelerado, cuja dinâmica revolucionária é determinada pela “destruição criativa” de todos os planos urbanísticos. O primeiro é uma lembrança de uma cidade morta, na qual os cidadãos estão dormindo, as representações simbólicas da modernidade aparecem na negação do inútil, da cidade parada, do vazio nas estações de ônibus, nos armazéns, nos salões de cabeleireiro, na imobilidade das máquinas de datilografia, no ábaco e nos carros. À medida que o homem com a câmera sai de casa, um segundo momento é evocado, os cidadãos, e tudo que outrora encontrava-se parado é posto em movimento. A cidade ganha dinamismo e os cidadãos acordam do marasmo que os assolava.

Este cine-folhetim[...]mostrava a vida sob mil aspectos numa grande cidade durante o dia, da madrugada até a noite .O homem da câmara procurava filmar

sem dar nas vistas. Com o aparelho de filmar às costas explorava a vida em todos os seus aspectos. Só com a câmara de filmar era possível penetrar no âmago do conhecimento humano, observando o comportamento dos homens das mulheres e das crianças em todos os aspectos.(GRANJA, 1981, p.31)

A limpeza das ruas, precedendo o intenso movimento da cidade, alude ao período de estagnação pré-revolução. A arte cinematográfica, assim como a cidade, necessita do estudo preciso do movimento no sentido de obter um ritmo próprio de estrita construção. A cidade de Odessa representada por Vertov aparece como resultado de um planejamento racional, de tal modo a abrigar harmonicamente todos os meios de conjugação do progresso. Os bondes, os automóveis e as motocicletas estão com seus espaços devidamente delimitados, auto-regulando o trânsito, e, conseqüentemente, o cotidiano dos cidadãos que fazem parte desse processo. É a união do homem com a máquina, tal como no processo da modernidade, cuja captação da realidade deve ser feita por um processo mecânico, intermediado pela máquina e manipulado pelo homem.

Vertov apresenta através do filme novos elementos cada vez mais velozes, à medida que a música se acelera: a articulação do som e da imagem evidencia novos símbolos do progresso, tais quais como o avião, a porta giratória, o elevador e os maquinários mais sofisticados. No entanto, nada disso seria mostrado com perfeição se não houvesse o cine-olho, cuja apreensão da realidade tal como se apresenta, transcende o olho humano. Algumas situações imprescindíveis à exposição são plenamente enfocadas pela câmera, ao passo que vistas pelo olho humano, elas aparecem como imagens distorcidas. “O cine-olho é entendido como ‘aquilo que o olho não vê:’ como o microscópio e o telescópio do tempo [...]” (NICHOLS, 2005, p. 183).

Nesse sentido, a exposição de uma arquitetura homogênea, com prédios cada vez maiores - conforme o ritmo das filmagens ficava mais intenso -, as redes de telégrafos e de eletricidade racionalmente organizadas e as vias extensas de transporte em Odessa, contribuíam para a sistematização de um cinema verdade, no qual a síntese é o fim último de uma cidade autêntica e em vias de modernização.

As praças possuem formas geométricas bem precisas, a perfeição no movimento e a articulação dos bondes aparecem como partituras de uma sinfonia, as fábricas ostentam máquinas com ações coreografadas e a câmera representa um balé de movimentos rítmicos. É a atividade do cineasta engenheiro, que para revelar a verdade ao espectador, reorganiza os cine-fatos através do processo de montagem, que consiste na seleção cuidadosa das imagens, de modo a não falseá-la ao público.

O cineasta coordena a sua câmara captando sequencialmente a eficiência do trabalhador soviético nas indústrias – rapidez na embalagem de cigarro e na datilografia – e os momentos de lazer e de esporte. Há uma demonstração da mecanização dos corpos nas fábricas, que trabalham com disposição e eficiência insólita. Nos esportes, por sua vez, Vertov utiliza-se da câmara lenta para representar a maestria dos movimentos corporais. Todos os esportes olímpicos são contemplados com espaços de lazer adequados e com infra-estrutura específica para cada modalidade. A cidade não se configura somente como comercial e industrial, pois tem espaços lúdicos de conforto para o trabalhador soviético.

A cidade ganha dinamismo através das máquinas e é através destas que o cidadão se sente seguro. Vertov conjuga todos os seus elementos experimentais para construir uma realidade imagética concernente às suas aspirações futuristas, descartando o passado e caracterizando-o como contra-revolucionário. O movimento é a determinação principal de confluência entre homem e máquina, numa cidade de planos urbanísticos modernos que se exprimem planejados e organizados, estimulando assim, o espectador a ser simpático a uma pretensa racionalidade do futuro, bem como à revolução socialista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou estabelecer correlações rigorosas do documentário em questão - especificamente no tocante a cidade - com o ideal moderno. A opção da perspectiva da modernidade para ilustrar a cidade em “O homem com uma câmara”, é justificada pelo próprio contexto histórico no qual Vertov estava inserido e pelo seu engajamento com o futurismo, tendo o respaldo irrestrito do governo soviético por muito tempo. Assim, o desenvolvimento do cinema está ligado à esfera da modernização, e nada mais conveniente para referendar essa transformação sistemática, do que filmar uma cidade em vias de expansão, detentora dos instrumentos mais modernos que o homem produziu até aquele momento. O filme só pode ser compreendido em sua totalidade ao abandonar-se a visão reducionista que o vincula, exclusivamente, a uma ideologia dominante. No caso deste filme, vê-se que, de um lado ele expressa um momento histórico particular da Rússia e, é bastante influenciado por certo espírito de uma revolução vitoriosa, assim contribui para a ideologia do “homem

novo” que se construía naquele período acentuando o moderno contra o tradicional. Por outro lado, ele é fruto de um projeto mais antigo: o da modernidade, e enquanto tal representa a aceleração do cotidiano e as mudanças radicais que ocorriam em grandes cidades na Europa e nos Estados Unidos e, mais adiante em todas grandes cidades espalhadas pelo globo terrestre. Logo, neste filme unifica-se o imaginário moderno, a ideologia do “homem novo” socialista e as drásticas mudanças que ocorriam no mundo urbano. A representação fílmica é um modelo significativo do funcionamento da cidade em sua época. Os cidadãos filmados naturalizam a situação, embora estejam diante de uma inovação técnica, e essa naturalização é expressa no cotidiano. Vertov, assim, tenta aproximar-se do real. Expor a situação “nua e crua”, tal como acontece, era o objetivo do cineasta que tinha no cotidiano acelerado da cidade a representação ideal para a materialização do seu projeto.

O que ficou explícito, além do processo acelerado de desenvolvimento de Odessa, foi a imposição da modernidade na Rússia em criar novos sujeitos sociais, hábeis e capazes de manipularem as máquinas, numa conduta adequada aos princípios de racionalização e eficiência dos novos tempos. A cidade é desenhada a partir de cálculos austeros, sobre os quais o planejamento urbanístico é assentado, de modo a facilitar a plenitude de funcionamento dos instrumentos de transporte, de logística das fábricas e de acesso aos serviços públicos. Odessa é de fato a representação da cidade moderna e do homem moderno.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural, 1985. 117p. (Coleção primeiros passos).

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livraria horizontes, 1982. 95 p. (Horizonte de cinema).

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Loyola: São Paulo, 1989. 349 p.

MARX, K.; Engels F. **Ideologia Alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2005. 145 p..(Coleção a obra-prima de cada autor).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.(Coleção Campo Imagético.)

RIBEIRO, Leila B. Modernidade, Cinema e Cenário Urbano. **Os Urbanitas**: Revista de Antropologia Urbana. Disponível em: <www.aguaforte.com/osurbanitas3/leilabeatrizribeiro-a.html>