

# Seção Vária

## MISCIGENAÇÃO E PURISMO: DIVERGÊNCIAS ESTÉTICAS ENTRE JOÃO DO RIO E DZIGA VERTOV

Gustavo Rocha Ferreira e Silva\*  
Marcelo Magalhães Leitão\*\*

*Recebido em: 27/05/2020. Aprovado em: 03/08/2020.*

**RESUMO:** O presente artigo delinea as divergências estéticas entre o contista, cronista, jornalista, tradutor e teatrólogo João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (mais conhecido como “João do Rio”) e o cineasta polonês Dziga Vertov. Foram analisados textos que compõem a obra *Cinematographo*: crônicas cariocas (1909), de autoria do primeiro, e os manifestos publicados pelo segundo. O trabalho objetivou sustentar a tese de que ambos adotaram premissas e posturas diametralmente opostas entre si. Afinal, parte considerável da produção de João do Rio ficou marcada pelo signo evidente da miscigenação – não somente por conta da confluência de traços tanto da crônica quanto do texto jornalístico como, sobretudo, pela absorção das inovações trazidas pelo cinematógrafo –, enquanto Dziga Vertov primou pela pureza da linguagem cinematográfica a ponto de protegê-la contra a influência de outras formas de arte.

**Palavras-chave:** Literatura; Cinema; Inovação; Cinematógrafo.

A virada do século XIX para o XX foi um período decisivo para o Rio de Janeiro. A cidade viveu importantes mudanças no âmbito político, social, econômico e urbanístico, cujos efeitos são visíveis até hoje. A República fora instaurada havia alguns anos, pouco depois da abolição da escravatura. Ambos os eventos, sozinhos, já foram o bastante para promover uma considerável repaginação da vida pública de todo o país, que dirá da então Capital Federal. Soma-se a isso a nova era que o setor midiático vivia, “marcada principalmente pela mudança do caráter doutrinário das publicações, prevalecente por quase todo o decorrer do século anterior, e pelo advento de uma filosofia empresarial e um novo modo de gestão” (SALGADO, 2006, p. 58-59).

Essas alterações definidoras foram levadas a cabo pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906), inspirado por Luís Napoleão e Georges-Eugène Haussman que, juntos, “construíram a Paris moderna, em três programas integrados de demolição e construção, entre 1853 e 1870” (NEEDELL, 1993, p. 51). Não à toa, essa fase recebeu a pertinente alcunha de “Bota-abaixo”. Afinal, foram

---

\* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com Doutorado em andamento na mesma instituição.

\*\* Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É Professor Adjunto do Departamento de Literatura da UFC, atuando como coordenador do projeto de Extensão LiteraCine: literatura em cinema.

sumariamente demolidas centenas de edificações antigas. No lugar, deu-se início ao alargamento de ruas e à construção de largos e praças.

Os artífices dessa repaginação intencionaram aprimorar as condições sanitárias da cidade, vítima da cólera, febre amarela e varíola. Inevitavelmente, o Centro da então Capital Federal sofreu uma alta valorização. As populações mais humildes se viram obrigadas a migrar para regiões mais afastadas, dando origem aos bairros do subúrbio e às favelas. O Rio de Janeiro se modernizava a um alto custo econômico e, sobretudo, social, efeito da imitação que se queria fazer da Paris de então, já que, à época, “civilização e progresso eram em geral vistos de uma perspectiva francesa” (NEEDELL, 1993, p. 66).

É neste quadro de decisivas transformações que advêm e se consolidam novas técnicas de produção e difusão de mensagens. O daguerreótipo, a fotografia, os cartazes, os cartões-postais, a máquina de escrever, o fonógrafo e o gramofone são ícones palpáveis do progresso científico em curso. A modernidade enfim chegava ao Rio de Janeiro também pela dimensão tecnológica. Destas, a que receberá maior atenção neste artigo é o cinematógrafo, mais especificamente os efeitos que causou na literatura que veio a ser produzida nessa época em solo brasileiro.

Em suma, esses são os traços do contexto histórico em que veio à baila a volumosa obra de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, isto é, João do Rio. Aquele que veio a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, com apenas 28 anos de idade, foi autor de romances, contos, ensaios, traduções, reportagens, entrevistas e peças de teatro. No entanto, entrou para a história de nossa literatura sobretudo por suas muitas crônicas.

Seu nome era frequentemente visto em veículos de grande circulação no momento, como *A Cidade do Rio*, fundado pelo abolicionista José do Patrocínio; *Kosmos*, “uma das pioneiras revistas ilustradas no Brasil” (SALGADO, 2016, p. 1097); *O Paiz*, cujo redator-chefe foi Rui Barbosa; *Correio Mercantil*, que publicou crônicas de Machado de Assis; e *Gazeta de Notícias*, publicação que introduziu inovações, como o emprego do clichê, das técnicas de entrevista e das caricaturas. Textos de João do Rio também podiam ser vistos em publicações alternativas, como *O Tagarela*, *O Coiô* e *Atheneida*.

Quase que contemporaneamente ao referido escritor, a um oceano de distância e em um contexto social e político muito distinto, atuava aquele que entraria para a história como o fundador de uma das primeiras vanguardas do cinema. Denis Arkadievitch Kaufman (1896-1954), mais conhecido por Dziga Vertov, foi um cineasta, documentarista, escritor e jornalista soviético. Produziu inúmeros cinejornais e filmes em prol da consolidação da revolução socialista de 1917.

No entanto, sua trajetória se destaca menos pelo serviço prestado à causa e mais pela inovação que conferiu à linguagem cinematográfica.

Dziga Vertov buscou alcançar um cinema o mais puro possível, independente das influências das demais artes, sobretudo da música, da literatura e do teatro. Junto com seu irmão Mikhail Vertov e sua esposa Elisaveta Svilova, fundou o Conselho dos Três em 1922, batizando a si mesmos de “Kinoks”. O grupo atuaria até 1929 não só mediante a produção de filmes, mas, também, por meio da publicação de manifestos em que defendia uma nova forma de cinema.

O artigo, inicial e brevemente, analisa o estatuto de cronista-cineasta de João do Rio em *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), destacando a natureza miscigenada de seus textos. A seguir, enfatiza as influências que o advento do cinematógrafo exerceu em sua escrita, lançando luz sobre alguns trechos da obra em que tais aproximações ficaram mais evidentes; discorre sobre Dziga Vertov, buscando elucidar passagens dos manifestos que publicou em defesa de sua linguagem cinematográfica intencionalmente purista; e, finalmente, trava um breve diálogo entre João do Rio e o diretor polonês, pontuando e arrematando as divergências entre suas concepções estéticas.

### **Um cronista-cineasta: breves apontamentos acerca da natureza miscigenada dos textos de João do Rio em *Cinematographo: crônicas cariocas***

É fato incontestável que o advento do cinematógrafo imediatamente gerou repercussões nas demais artes, inclusive na literatura. Um bom exemplo disso é o livro *Cinematographo: crônicas cariocas*, de João do Rio, espécie de documentário em letras sobre a paisagem urbana e a vida citadina da capital fluminense. No prefácio à obra, o próprio autor afirma que “a crônica evoluiu para a cinematografia. [...] é agora cinematográfica, – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia” (RIO, 1909, p. X). Tal influência não passa despercebida por Flora Süssekind, para quem “os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

É interessante já destacar que essa boa receptividade de João do Rio às novas tecnologias não foi consensual entre os grupos de intelectuais brasileiros do início do século XX, quer dizer, houve nomes avessos a essas mudanças. Um que pode ser citado é o do poeta Olavo Bilac, que parecia “desprezar o próprio ofício de cronista, assim como o público leitor de jornais”

(SÜSSEKIND, 1987, p. 20). Sua aversão se estendia inclusive às novas técnicas como o fonógrafo e o cinematógrafo, bem como às repaginações que a imprensa vinha sofrendo naquele início de século. Vale pontuar, inclusive, uma evidente contradição por parte do expoente do Parnasianismo, capaz de se voltar contra as inovações tecnológicas e, ao mesmo tempo, aplaudir entusiasticamente as inúmeras reformas levadas a cabo pelo então prefeito do Rio de Janeiro.

Segundo Bilac, o jornalismo e a crônica representariam uma espécie de “profanação” da arte pura, uma afronta ao bom gosto literário. Mesmo colaborando por três décadas com publicações, como *Gazeta Acadêmica*, *Cidade do Rio*, *Novidades*, *Correio do Povo*, *Gazeta de Notícias*, *Correio Mercantil*, *Correio Paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *República*, *A Notícia* e *Kosmos*, o escritor fez questão de pontuar a diferença entre os textos que produziu para os jornais – romances-folhetim e crônicas – e seus poemas. Nestes, o estilo era propositalmente outro, com “muitos vocativos, palavreado vistoso, proliferação de sinônimos, analogias com a mitologia clássica” (SÜSSEKIND, 1987, p. 21). Olavo Bilac associou a imagem do poeta à de um artesão e a dos cronistas e jornalistas à de um tecelão. O primeiro batalharia incansavelmente para lapidar o verso visando ao atingimento da beleza, em contato direto com a palavra ao longo de todo o processo. Já o segundo atuaria de maneira mecânica, fria e desalmada, tendo uma máquina entre si e seu produto.

Enfim, é seguro afirmar que os anos da *Belle Époque* carioca ficaram marcados não só pelas já mencionadas transformações na paisagem e estrutura urbanas e pela chegada das novas tecnologias. Outros elementos que não podem deixar de ser citados são justamente alguns dos reflexos dessas inovações: a velocidade e a pressa. Ainda que em número muito pequeno proporcionalmente à população, os automóveis já marcavam presença nas ruas do Centro. A relação do indivíduo citadino com o tempo inevitavelmente sofreu mudanças, tema bem explorado pelo próprio João do Rio na crônica “A era do automóvel”, que consta do livro *A vida vertiginosa* (1911).

Os jornais inundavam as bancas, apesar do fato de a maior parte dos habitantes ser de analfabetos. Às vezes eram produzidas duas ou mais edições diárias, o que exigia dos profissionais da mídia apuração e escrita ágeis. E é justamente neste contexto de um ritmo de vida acelerado em que surge o cinema, que “transmite aspectos presentes do mundo moderno como a velocidade e a simultaneidade, colocando-se como uma arte para lidar com os estímulos e tempo da modernidade” (NOVAES, 2015, p. 36). François Albera (2012, p. 19) complementa ao afirmar que o cinema

serve de *sintoma* dessa modernidade [...], de seu *modelo* e dos efeitos que ela emana sobre os corpos e os espíritos, nos comportamentos, na organização da sociedade. Mais do que isso, ele é convocado para a articulação entre o humano e a máquina, entre o mundo objetivo e a subjetividade humana: designa não apenas um

novo aparelho, uma ferramenta, uma ‘prótese’ da visão (instrumento), mas especialmente uma *máquina* que restitui e configura o funcionamento psíquico – do pensamento, dos sonhos, da memória.

João do Rio soube ler esses novos tempos e receber muito bem as inovações que os caracterizaram, sobretudo o cinematógrafo. Tanto que previu o futuro dos *media* com razoável acurácia em crônica intitulada “O dia de um homem em 1920”, publicada no já mencionado *A vida vertiginosa*. Nela, o autor descreve um cotidiano marcado por “sistemas de palavras baseados na abreviatura, trens subterrâneos, despertadores elétricos, aeroplanos, recordes de velocidade, ascensores, uma ‘Companhia do Moto Contínuo’ e um jornal falante” (SÜSSEKIND, 1987, p. 19).

De fato, abreviações passaram a ser frequentes, ainda mais na linguagem utilizada no âmbito da internet, quase um século depois. Os tais “trens subterrâneos” são, obviamente, os metrô. A expressão “despertadores elétricos” é autoexplicativa. Os “aeroplanos” são os aviões. Os “ascensores”, os elevadores. Agora, o que mais chama atenção é o “jornal falante”: nela, o autor antecipou não só a televisão, mas, também, o advento dos telejornais, sinal de sua refinada leitura dos tempos que vivenciou.

De fato, sua literatura buscou e conseguiu absorver, retrabalhar e refletir traços característicos das novas técnicas, sobretudo a do cinema. Aliás, Paulo Barreto não só exaltou o cinematógrafo como signo da modernidade como ainda o considerou uma espécie de extensão do ser humano. Afinal, segundo o escritor,

se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas. (RIO, 1909, p. VIII).

Cada um de seus textos em *Cinematographo*: crônicas cariocas é uma espécie de fita de “curta-metragem” sobre um aspecto da vida carioca do ano de 1908. Tomados em conjunto, podem ser considerados como um documentário sobre o ambiente citadino de então, com suas ruelas, edifícios, agrupamentos humanos, festas, exposições, riquezas, pobreza, gírias, diversões, crimes, espaços de exercício de poder etc. A João do Rio interessava atuar como um *cameraman*, que produz enquadramentos da realidade a seu modo e de acordo com seu estado de espírito, imprimindo-os na forma de crônicas. Foi assim que conseguiu deixar para a posteridade “uma espécie de diário em movimento de impressões pessoais variadas, de

autorretrato de um temperamento”, que “assume os contornos da ‘personalidade’ do operador” (SÜSSEKIND, 1987, p. 138).

Obviamente não há espaço para analisar um a um os textos que compõem *Cinematographo*: crônicas cariocas, por isso adotou-se a estratégia de destacar aqueles em que a influência do cinema ficou mais patente. O primeiro deles é “Gente de Music-Hall”. Aqui, o tom é altamente descritivo. Há pouca ou quase nenhuma reflexão por parte do narrador. Aliás, em muitos momentos, seu olhar pode ser entendido como e até confundido com o de uma câmera.

As cenas se alternam em velocidade vertiginosa. Há constantes cortes para detalhes do ambiente, desde os mais ínfimos – como a vestimenta de um dos convidados da festa – aos mais chamativos, como a performance de uma dançarina, quer dizer, o enquadramento do narrador vai variando ao longo da crônica, ora lançando mão de planos mais fechados, ora de planos mais abertos. É quase impossível não criar mentalmente uma espécie de sequência de imagens conforme a leitura avança, como se se estivesse de fato assistindo justamente a uma projeção de um cinematógrafo. É o que fica claro logo na abertura da crônica:

O Cassino palpitava. Tantan Balty, no seu último número, dissera, com quebras de olhos e perversidade na voz, uma cançoneta extraordinariamente velhaca. A sala, sob a clara luz das lâmpadas elétricas, acendia-se, gania luxúrias. Senhores torciam o bigode com o olhar vítreo, as damas envolviam os braços nas plumas das *boas* com um ar mais acariciador. Nós estávamos todos. Na orla dos camarotes, pintados de vermelho, pousavam em atitudes de academia, expondo vestidos de tonalidades vagas e anéis em todos os dedos as mais encantadoras criaturas da estação. Por trás dos camarotes surgiam panamás, monóculos, faces escanhoadas, bigodes à kaiser, e os *garçons* passavam de corrida levando garrafas e bandejas. Em baixo, na plateia, velhos frequentadores tomando *bocks*, repórteres, caixeiros, moços do comércio batendo as bengalas nas folhas das mesas, uma ou outra mulher entristecida e a *claque*, uma *claque* absurda, berrando chamadas diante dos copos vazios, quase no fim da sala. (RIO, 1909, p. 1).

No trecho citado, é possível notar que cada oração representa um enquadramento de curta duração, logo substituído pelo seguinte. É como se o olhar do cronista fosse o do operador de uma câmera, focando diferentes elementos que compõem o cenário. Uma crônica que equivale a uma fita, já que construída propositalmente em tom cinematográfico, ao recorrer à linguagem do cinematógrafo. A mesma técnica é utilizada em “O barracão das rinhas”, texto sobre um local escondido em que se praticava rinha de galos:

Logo à entrada, impressionou-me a multidão. Eram todos homens, homens endomingados, de cara tostada de sol, homens em manga de camisa apesar da temperatura quase outonal, rapazolas com essas caras de vício que parecem ter tido uma prévia educação de atos ilícitos extraterrena, velhos cegos de entusiasmo,

discutindo, bradando, berrando, e cavalheiros graves, torcendo o bigode, pálidos. Como que fazendo um corredor, dois renques de gaiolas, com acomodações para quarenta e oito galos, todas numeradas. (RIO, 1909, p. 103-4).

Diferentemente do exemplo anterior, aqui João do Rio apresentou enquadramentos distintos na mesma oração. Bastam vírgulas para representar cortes, ou melhor, movimentos realizados pelo operador da câmera. O narrador não deixou de adjetivar o que viu. O trecho em destaque exemplifica um apontamento de Flora Süssekind, já apresentado, referente ao fato de o autor ter legado à posterioridade um diário de impressões próprias, que refletem seu temperamento no instante em que presenciou o que veio a relatar. Claro é que a descrição é um recurso presente na literatura brasileira já muito antes de João do Rio. No entanto, o escritor inovou ao adotá-la em tom cinematográfico, como uma câmera a se movimentar por diferentes ambientes e/ou por diferentes pontos de um só ambiente.

Em linhas gerais essa é, portanto, a tônica principal de *Cinematographo*: crônicas cariocas. Trata-se de uma espécie de compêndio de curtas-metragens acerca da vida na então Capital Federal, no ano de 1908, segundo o olhar de um cronista-cineasta que fez questão de se deixar influenciar pelo cinematógrafo, fazendo com que sua escrita passasse a refletir traços característicos desta nova e, para ele, empolgante máquina. Em suma, João do Rio foi e é um exemplo de amistosa e proposital fusão entre a literatura e o cinema. E é justamente esta sua postura pró-miscigenação entre as artes que o diferencia de Dziga Vertov. A concepção estética purista do diretor polonês será o tema da próxima etapa deste artigo.

### **Dziga Vertov: um manifesto em prol da total independência do cinema**

Nascido Denis Arkadievitich Kaufman (1896-1954) em Bialystock, Polônia, Dziga Vertov foi um cineasta, documentarista, escritor e jornalista. Inicialmente, estudou psicologia e neurologia, tendo também se dedicado à pesquisa musical. Vertov colocou seu talento à disposição da revolução bolchevique ao atuar como redator e montador de cinejornais de atualidades, conhecidos como *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade). Com isso, visava à conscientização política das classes operária e campesina russas, sobretudo daquelas mais afastadas dos grandes centros urbanos de então.

O ano de 1922 foi fundamental na vida de Vertov. Foi quando montou o Conselho dos Três, juntamente com seu irmão Mikhail Kaufman e sua esposa Elisaveta Svilova. Batizaram a si mesmos de “Kinoks”, vocábulo resultante da fusão entre “kino” (cine) e “oko” (olho). Nos anos seguintes, o



grupo viria a publicar uma série de manifestos defendendo uma visão mais purista do cinema, isto é, advogavam a favor da independência deste em relação a outras formas de arte, como a literatura, o teatro e a música. Marcos dessa inovação foram os filmes *Câmera Olho*, de 1924, e *Um homem com uma câmera*, de 1929, mesmo ano do rompimento entre Vertov e seu irmão, e consequente fim do movimento dos “Kinoks”.

Essa defesa da independência do cinema fica claramente exposta quando Vertov diz que “NÓS [os Kinoks] afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação de seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248). Para o grupo, a negação e a superação desse presente implicariam no voltar-se

contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo.

Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248).

Foi no mesmo manifesto – intitulado “NÓS: Variações do Manifesto” e publicado em 1922 – em que os três nomes apregoaram a máxima de que “todos aqueles que amam sua arte buscam a essência profunda de sua própria técnica. A cinematografia, que já tem os nervos emaranhados, necessita de um sistema rigoroso de movimentos precisos” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 249). É oportuno pontuar, claro, que “Vertov não era avesso ao texto (sua produção de artigos e manifestos o prova), mas ao imiscuir de outros códigos na articulação fílmica, principalmente quando estes se sobrepõem ao cinematográfico” (SAVERMINI, 2011, p. 132).

Um dos – se o não o principal – pilares do cinema de Dziga Vertov é o recurso da montagem. É sobre ela que o cineasta funda “uma nova forma de ‘escritura’, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa ‘leitura’, a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou” (MACHADO, 2003, p. 71). Vertov era “um construtor de sintagmas audiovisuais. O material filmado para ele era apenas matéria-prima bruta que só se transformava em discurso cinematográfico depois de um processo de visualização, interpretação e montagem” (MACHADO, 2003, p.71). Segundo o próprio cineasta, “a montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado [...].

Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de fórmula visual” (VERTOV, *apud* MIGLIORIN e PIPANO, 2019, p. 93).

Quer dizer, é também por meio dessa montagem que o diretor alcança uma narrativa cinematográfica independente das demais artes. É ela que confere “ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico” (RIBEIRO, 2006, p. 49). Como bem explica Erika Savermini (2006, p. 49),

na própria proposta de produção de Vertov verifica-se a ideia de construção de um *discurso sobre o mundo* e não apenas sua representação ou as ideias do autor. Por isso, ele ressaltava a importância da observação atenta ao que acontecia ao redor, pois se a montagem ordenava e construía os fragmentos filmados da realidade, era na leitura sensível do ambiente e das pessoas que se encontrava a definição do discurso a ser construído. Vertov enfatizava que o próprio material já propunha uma interpretação e, conseqüentemente, uma montagem e ordenação – a que o realizador deveria ser sensível.

Outra inovação atribuída a Vertov está no próprio uso da câmera em si. Até então era comum posicioná-la em um único ponto. O cineasta propositalmente promove o deslocamento do eixo da máquina, captando imagens a partir de diversos ângulos. Desta forma, a pluralidade de pontos de vista “não decorre de um mero experimentalismo técnico, mas de um exercício com vistas à relativização da perspectiva única e ao desenvolvimento da consciência de linguagem e de suas possibilidades de dizer” (MACHADO, 2001, p. 3), recurso condizente com a proposta de criação de uma linguagem fílmica pura e independente.

Interessava a Vertov o advento de um cinema oposto aos dramas cinematográficos baseados no argumento literário, isto é, criados com o mero propósito de entreter o público. Sua concepção do que deveria ser a sétima arte estava ancorada em alguns princípios fundamentais e incontornáveis: “o cinema como processo de desvelar o real, a atualidade, a vida cotidiana, utilizando todas as técnicas de filmagem, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos” (RIBEIRO, 2006, p. 41). Vertov fez questão de fazer do cinema um instrumento de luta de classes. Para ele, “a tarefa do diretor era acima de tudo registrar essa luta e a criação de um novo mundo. Ele rejeitava a necessidade de atores profissionais, assim como recusava os filmes que utilizavam as fórmulas narrativas clássicas” (LEAL; PEQUENO, 2009, p. 4).

Também interessava ao cineasta não o congelamento do instante por meio da câmera, mas justamente captar as transições, “a passagem vertiginosa dos instantes no dinamismo da imagem” (MACHADO, 2001, p. 6). Sua montagem ora recorre a cortes rápidos, ora à projeção de *flashes* contínuos:

A sequência acaba unindo o descontínuo inserindo-o em um mesmo percurso de fruição. Esse tipo de montagem se caracteriza, sobretudo, pela valorização do ritmo. A montagem dos intervalos se constitui, portanto, numa modelização rítmica da linguagem audiovisual. O estopim dessa linguagem é, sem dúvida alguma, o mundo sensorial que se revela capaz de dar evidência àquilo que o olho humano não vê, não somente imagens mas também sons e movimentos. O cine-olho assim configurado é um mecanismo modelizante de percepções audiovisuais e cinéticas que Vertov descobriu no olho da câmera e transformou, esteticamente, na montagem rítmica dos intervalos. (MACHADO, 2001, p. 6).

Para Dziga Vertov e os “Kinoks”, cabia ao cineasta inventariar e estudar a fundo elementos como o metro, o ritmo, a natureza do movimento e sua disposição com relação aos eixos das coordenadas da imagem (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 250). Não somente o movimento em si, mas principalmente o próprio intervalo entendido como a passagem de um a outro. Vertov é claro nesse sentido quando afirma que “a organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase [...]. Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos.” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 250).

### **Considerações finais: divergências estéticas entre João do Rio e Dziga Vertov**

Como se procurou demonstrar, João do Rio não só bem recebeu a inovação do cinematógrafo como intencionou absorvê-la em sua literatura. O escritor atribuiu a ela o caráter de símbolo dos tempos modernos que vivenciou, correspondentes às primeiras duas décadas do século XX. Por meio de uma construção textual ágil e cuidadosamente pensada, buscou reproduzir o olhar do operador de uma câmera, desejoso de registrar a vida citadina, os costumes, as gírias, os lugarejos, as ruelas, os edifícios, os salões de festas, as paisagens e os espaços de exercício de poder de seu tempo. Enfim, João do Rio foi e é exemplo de um artista que soube fundir uma arte nova em sua arte de origem, transformando-a e atualizando-a conforme os novos tempos.

Postura muito diferente a de Denis Arkadievitch Kaufman, isto é, Dziga Vertov. O polonês fazia questão de proteger o cinema da influência das demais artes, sobretudo da música, da literatura e do teatro. O próprio afirma que “Nós os conclamamos: – a fugir – dos langorosos apelos das cantilenas românticas, do veneno do romance psicológico, do abraço do teatro do amante e a virar as costas à música – a fugir” (VERTOV *apud* XAVIER, 1983, p. 248). Sua proposta era a de construir uma linguagem inovadora, pura e exclusiva do âmbito do cinematográfico. Interessante notar que Mário de Andrade concebia o cinema de uma forma semelhante. Para o modernista, a cinematografia realizava “as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra”

(ANDRADE, 2010, p. 258). Por isso, foi por ele considerada “o *Eureka!* das artes puras” (ANDRADE, 2010, p. 258). Como se viu, Vertov atingiu essa pureza por meio de uma nova concepção acerca da montagem, do próprio intervalo entre os instantes, bem como do posicionamento da câmera em diferentes pontos, captando imagens a partir de distintos ângulos.

Espera-se que o artigo contribua com os estudos acerca da relação entre a literatura e o cinema. Afinal, desde o advento deste último, ambas as artes quase sempre caminharam juntas, ora se fundindo (na forma de adaptações, por exemplo), ora paralelamente uma à outra. A confrontação entre diferentes propostas estéticas – como a de João do Rio e Dziga Vertov – pode ser um esforço válido nesse sentido.

## REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda no cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- ANDRADE, Mário. **A escrava que não é Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- LEAL, Paulo Roberto Figueira; PEQUENO, Laura. A roda gira (na história e no cinema): Vertov, o contexto político e o cinema soviético dos anos 20. **Ícone**, Recife, v. 11, n. 1, p. 1-13, jul. 2009.
- MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *In*: XXVI CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, Belo Horizonte/MG, 2003, sem paginação. **Anais...** Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>
- MACHADO, Irene. Linguagem e Militância: o cine-documentário de Dziga Vertov. **Revista Olhar**, São Carlos, ano 3, n. 5-6, p. 1-11, jan./dez. 2001.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- NEEDELL, Jeffrey. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOVAES, Aline da Silva. **João do Rio e seus cinematographos: o hibridismo da crônica na narrativa da belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2015.
- RIBEIRO, José da Silva. Homem da Câmera de Filmar: o cinema ou uma história do cotidiano? **Galáxia**, São Paulo, n. 11, p. 37-55, jun. 2006.
- RIO, João do. **Cinematographo: (crônicas cariocas)**. Porto: Livraria Crardron, 1909.
- SALGADO, Ronaldo. **A crônica reporteira de João do Rio**. Fortaleza: Edições Leo, 2006.

SALGADO, Marcus Rogério. Crônica e Cartofilia: Literatura e Fotografia na construção da imagem da metrópole na Belle Époque tropical. *In: ENCONTRO ABRALIC*, 15, 2016, Rio de Janeiro. 2016. p. 1097-1104. **Anais...**, Rio de Janeiro: UERJ, 2016.

SAVERMINI, 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. 127-135, nov. 2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e cultura; nº 5).

## MISCEGENATION AND PURISM: ASTHETIC DIFFERENCES BETWEEN JOÃO DO RIO AND DZIGA VERTOV

**ABSTRACT:** This article analyses the aesthetic differences between the storyteller, chronicler, journalist, translator and teatrologist João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (“João do Rio”) and Dziga Vertov. The Brazilian writer is nowadays known for having successfully mixed traits of chronicle literature with journalism at once in a good part of his vast textual production, as well as for having absorbed, in his writing technique, the innovations brought by the very cinematograph itself. On the other hand, the polish moviemaker advocated in favour of a pure form of cinematographic language, who ought be protected from the influences of other forms of art. This article intends to support this claim by analysing *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), by João do Rio, and the manifests published by Dziga Vertov.

**Keywords:** Literature; Cinema; Innovation; Cinematograph.