

111
Xavier, Ismael (org.) *A Experiência do
Cinema*. Graal, RJ, 1973.

Tradução de MARCELLE PITHON

2.2.

Dziga Vertov

VARIAÇÃO DO MANIFESTO

Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos "cinastas", esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias.

Não há, a nosso ver, nenhuma relação entre a hipocrisia e a concupiscência dos mercadores e o verdadeiro "kinokismo".

O cine-drama psicológico russo-alemão, agravado pelas visões e recordações da infância, afigura-se aos nossos olhos como uma inépcia.

Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular, com *mise en scène* à Pinkerton, o kinok diz obrigado pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos. Isso é bom, mas desordenado e de modo algum fundamentado sobre o

¹ (Este e todos os textos subsequentes de Dziga Vertov foram traduzidos do livro *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972).

* (Publicado no n.º 1 da Revista *Kinophor* de 1922). Primeiro programa publicado na imprensa pelo grupo dos documentaristas-kinocs, fundado por Vertov em 1919.

estudo preciso do movimento. Um degrau acima do drama psicológico, falta-lhe, apesar de tudo, fundamento. É banal. É a cópia da cópia.

NÓS declaramos que os velhos filmes romaneados e teatrais têm lepra.

— Afastem-se delesi!

— Não os elhem!

— Perigo de morte!

— Contagiosos!

NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.

A morte da "cinematografia" é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver.

NÓS os conclamamos a *acelerar sua morte*.

NÓS protestamos 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 kiroks 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.

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 —

ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (3 + o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso.

O "psicológico" impede o homem de ser tão preciso quanto o cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina.

Não temos nenhuma razão para, na arte do movimento, dedicar o essencial de nossa atenção ao homem de hoje.

A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posição vergonhosa diante das máquinas. Mas, o que se há de fazer, se os caprichos infalíveis da electricidade nos tocam mais do que o atrito desordenado dos homens átvos e a lassidão corrupta dos homens passivos?

A alegria que nos proporcionam as danças das serras numa serraria é mais compreensível e mais próxima do que a que nos proporcionam os requebros desengonçados dos homens.

NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos.

Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva,

nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens.

O novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes.

NÓS caminhamos de peito aberto para o reconhecimento do ritmo da máquina, para o deslumbramento diante do trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos. Nós cantamos os tremores de terra, compomos cine-poemas com as chamas e as centrais elétricas, admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros, e os gestos dos projetores que ofuscam as estrelas.

Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica.

A cinematografia, que já tem os nervos emaranhados, necessita de um sistema rigoroso de movimentos precisos.

O metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas da imagem e, talvez, os eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema.

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado.

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem.

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto.

Eukukubbi
Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos.

Depois de conceber um cine-poema ou um fragmento, o kinok deve saber anotá-lo com precisão, a fim de dar-lhe vida na tela, desde que haja condições favoráveis para tal.

Evidentemente, nem o roteiro mais perfeito será capaz de substituir essas notas, tanto quanto o libreto não substitui a pantomima e os comentários literários sobre Scriabin não dão nenhuma idéia da sua música.

Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento.

NÓS estamos em busca da cine-gama.

NÓS caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em elipse,

à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço.

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. Respondendo aos imperativos da ciência, é a encarnação do sonho do inventor, seja ele sábio, artista, engenheiro ou carpinteiro. Graças ao kinokismo, ele permite realizar o que é irrealizável na vida.

Dessenhos em movimento. Esboços em movimento. Projetos de um futuro imediato. Teoria da relatividade projetada na tela.

NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro.

NÓS acreditamos que está próximo o momento de lançar no espaço as torrentes de movimento retidas pela *inoperância* de nossa tática.

Viva a *geometria dinâmica*, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.

2.2.2.
RESOLUÇÃO DO CONSELHO DOS TRÊS
EM 10-4-1923

A situação no *front* do cinema deve ser considerada desfavorável.

Como era de se esperar, as primeiras realizações russas, a que pudemos assistir, nos lembram os velhos modelos artísticos, tanto quanto os homens da NEP** lembram a velha burguesia czarista.

A divulgação da programação que, neste verão, será levada às telas aqui e na Ucrânia, não nos inspira nenhuma confiança.

As perspectivas de um trabalho amplo e experimental estão relegadas a segundo plano.

Todos os esforços, suspiros, lágrimas, esperanças e orações têm por objetivo apenas ele, o cine-drama.

Eis porque, sem esperar que os kinoks comecem a trabalhar deixando de lado seu próprio desejo de executarem eles mesmos seus

** NEP — Nova Política Econômica, vigente na União Soviética de 1921 a 1928, definindo um retorno parcial a relações capitalistas de produção. (Nota do Organizador).

projetos, o Conselho dos Três abre mão, momentaneamente, do direito de autor e decide o que se segue: publicar, imediatamente, por intermédio das atualidades, para que todo mundo possa beneficiar-se, os princípios e as palavras de ordem dessa revolução iminente; consequentemente e, em primeiro lugar, determina-se ao Kinok Dziga Vertov, segundo a disciplina do partido, que publique trechos do livro *Revolução Kinok*, que explicitem com suficiente clareza o caráter dessa revolução.

CONSELHO DOS TRÊS

Em cumprimento à resolução do Conselho dos Três de 10. 04, faço publicar os seguintes trechos:

1. Após examinar os filmes que nos chegaram do Ocidente e da América e, tendo em vista as informações que possuímos sobre o trabalho e as pesquisas realizadas aqui e no exterior, cheguei à seguinte conclusão:

A sentença de morte pronunciada pelos kinoks em 1919 contra todos os filmes, sem exceção, permanece válida ainda hoje. Nem um exame mais atento pôde revelar filme ou pesquisa que traduzisse a aspiração legítima de libertar a câmera reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano.

Nada temos a repetir sobre o trabalho de solapamento que o cinema realiza contra a literatura e o teatro. Aprovamos plenamente a utilização do cinema em todos os setores da ciência, mas definimos esta função como sendo acessória, ou seja, uma ramificação secundária.

O principal, o essencial
é a cine-sensação do mundo.

Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmara como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço,

o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.

4. Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insino sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo, ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações.

Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justapponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado.

O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido.

5. Ainda uma vez, é preciso estarem bem de acordo: olho e ouvido. O ouvido não está à espreita, nem o olho à escuta.

Ambos partilham das mesmas funções.

O rádio-ouvido é a montagem do "Eu ouço"!

O cine-olho é a montagem do "Eu vejo"!

Eis, cidadãos, o que vos ofereço em primeira mão, em lugar da música, da pintura, do teatro, do cinematógrafo e de outras efusões castradas.

No caos dos movimentos, o olho apenas entra na vida ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram.

Um dia de impressões visuais escoou-se. Como recriar as impressões desse dia num modo eficaz, num estudo visual? Se for preciso fotografar sobre a película tudo o que olho viu, será o caos. Se montarmos com uma certa ciência, o que foi fotografado ficará

mais claro. Se jogarmos fora o supérfluo, ficará ainda melhor. Obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum.

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, lateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal...

Para ajudar a máquina-olho, existe o piloto-kinok que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a ele para vivenciar o espaço. O futuro verá o engenheiro-kinok que, à distância, irá dirigir os aparelhos.

Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse.

.....

Quantas pessoas, ávidas de espetáculos, não gastam os fundos das calças nos teatros!

Elas fogem do cotidiano da "prosa" da vida. E, no entanto, o teatro é quase sempre apenas uma infame falsificação da própria vida, um amontoado sem pé nem cabeça de requebros coreográficos, de música estridente, de artifícios de iluminação, de cenários (que vão de borrões ao construtivismo), tudo isso para encenar, às vezes, um excelente trabalho de um mestre da palavra desfigurado por toda essa parafernália.

Grandes mestres destroem o teatro introspectivo, quebrando as velhas formas, ditando-lhe novas regras.

Apeçam à biomecânica (em si uma excelente ocupação), ao cinema (honra e glória a ele), aos literatos (nada errado com eles) às construções (há umas, às vezes, bem felizes), aos automóveis (como não respeitá-los?), ao tiro de fuzil (coisa impressionante e

perigosa na guerra), mas disso tudo não saiu nada, nem em detalhe nem de uma maneira geral.

Ficou o teatro, nada além.

Não apenas não é sintese, mas nem mesmo é uma mistura feita de acordo com as regras.

E não pode deixar de ser diferente.

Nós, os kinoks, adversários resolutos da síntese antes do término ("só chegaremos à síntese no zênite das realizações"), nós compreendemos que é inútil misturar migalhas de realizações: a desordem e a falta de espaço simplesmente matam os bebês. E, em geral:

A arena é estreitíssima. Entrem, pois, na vida.

É lá que nós trabalhamos, nós, os mestres da visão, organizadores da vida visível, armados com o cine-olho presente em toda parte e sempre que necessário. É lá que trabalham os mestres das palavras e dos sons, os virtuosos da montagem da vida audível. E sou eu que tenho a audácia de repassar-lhes em feitura o ouvido mecânico omnipresente e o pavilhão, o rádio-telefone.

Isto são
as cine-actualidades
as rádio-actualidades

Eu prometo obter por todos os meios um desfile dos kinoks na Praça Vermelha no dia em que os futuristas editarem o primeiro número das rádio-actualidades montadas.

Não se trata de actualidades "Pathé" ou "Gaiumont" (actualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (actualidades políticas), mas de verdadeiras actualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmara, pedaços de energia autêntica (distingo esta da do teatro) reunidos nos intervalos numa soma cumuladora.

Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucaagem ou de outra ordem.

Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos.

258

A extraordinária leveza da montagem permite introduzir no cine-pesquisa quaisquer motivos políticos, econômicos ou outros. Consequentemente, doravante não serão mais necessários dramas psicológicos ou policiais no cinema, doravante não haverá mais necessidade de montagens teatrais fotografadas sobre película.

Doravante não mais se adaptará Dostoiévski ou Nat Pinkerton para o cinema.

Tudo está compreendido na nova concepção das actualidades.

Entram decididamente no *imbroglio* da vida.

1. o cine-olho que contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e que propõe seu próprio "eu vejo" e
2. o kinok-montador que organiza os minutos da estrutura da vida, vista pela primeira vez desse modo.

259

2.2.3. NASCIMENTO DO CINE-OLHO (1924)

Isso começou muito cedo. Com a redação de vários romances fantásticos (*A mão de ferro*, *Revolta no México*). Com breves ensaios (*A caça à baleia*, *A pesca*). Com poemas (*Macha*). Com epigramas e poesias satíricas (*Pourichkevitch*, *A jovem de sardas*).

Em seguida, transformou-se em paixão pela montagem de notas estenográficas, de gravações de gramofones; em interesse particular pelo problema da possibilidade de gravar sons documentais. Em tentativas de registrar por meio de palavras e letras o ruído de uma cascata, os sons de uma serraria, etc.

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta... alguém que faz juras... um beijo... alguém que exclama... Riso, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses... Enquanto caminhava, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como fuge o tempo. Uma câmara, talvez? Inscraver o que foi visto... Organizar um universo

não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução?...

É nesse momento que eu encontro Mikhail Koltsov,¹ que me propõe fazer cinema.

Assim, no n.º 7 da Rua Maly Gneznikovski, começa meu trabalho na revista *Kinonédélia*. Não foi mais do que um primeiro aprendizado. Longe de ser o que eu desejei. Pois o olho do microscópio penetra onde não penetra o olho da minha câmara. Pois o olho do telescópio alcança universos longínquos, inacessíveis ao meu olho nu. O que fazer com a câmara? Qual o seu papel na offensiva que lanço contra o mundo visível?

Eu penso no "Cine-Olho". Ele nasce como um olho célebre. Como consequência, a ideia do "Cine-Olho" se expande:

"Cine-Olho" como cine-análise

"Cine-Olho" como "teoria dos intervalos"

"Cine-Olho" como teoria da relatividade na tela, etc....

Ficam abolidas as 16 imagens-segundo habituais. Tornam-se doravante procedimentos comuns de filmagens, lado a lado com a tomada de cena rápida e de animação, a tomada de cena com câmara móvel, e outros procedimentos.

Por "Cine-Olho" entende-se "o que o olho não vê".

como o microscópio e o telescópio do tempo

como o negativo do tempo

como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias,

como o comando à distância de um aparelho de tomadas de

cena

como o tele-olho

como o raio-olho

como "a vida de improviso", etc., etc.

Todas essas diferentes definições completavam-se mutuamente, pois o "Cine-Olho" subentendia:

todos os meios cinematográficos

todas as invenções cinematográficas

¹ Mikhail Koltsov: conhecido escritor, jornalista, redator-chefe da Revista *Ogoniok*. Após a Revolução, trabalhou no cinema como diretor das Atividades Cinematográficas, e como crítico para o *Pravda*.

todos os processos e métodos tudo o que podia servir para descobrir e mostrar a verdade.

Não o "Cine-Olho" pelo "Cine-Olho", mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do "Cine-Olho", isto é, a Cine-Verdade.

Não a tomada de improviso "pela tomada de improviso", mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.

"Cine-Olho": possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.

"Cine-Olho", fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo *Cine-Verdade*.

2.2.4.

EXTRATO DO ABC DOS KINOKS (1929)

III

Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, "escrever" o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filme para fazer "cenas" (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário).

Todo filme do "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.

Nesta montagem ininterrupta, podemos distinguir três fases:

Primeira fase. A montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado (seja sob forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros, etc.). Em seguida a esta montagem — inventário por meio da seleção e reunião dos dados mais importantes — o plano temático se cristaliza, se revela, "se monta".

Segunda fase. A montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (montagem das próprias observações, ou melhor, montagem das informações fornecidas pelos cine-exploradores). O plano de filmagem: resultado da seleção e da triagem das observações do olho humano. Efetuando esta seleção, o autor leva em consideração tanto as diretrizes do plano temático quanto as características particulares da "máquina-olho", do "cine-olho".

Terceira fase. Montagem central. Resumo das observações inscritas na película pelo "cine-olho". Cálculo cifrado dos grupos de montagem. Associação (adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses) dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessante desses pedaços-imagens até/que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os enquadramentos de sentido coincidem com os encadeamentos visuais. Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cine-documentos registrados sobre película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de "eu vejo", o "cine-eu vejo".

O "Cine-Olho" é:

eu monto quando escolho um tema (ao escolher um dentre os milhares de temas possíveis),

eu monto quando faço observações para o meu tema (realizar a escolha útil dentre as mil observações sobre o tema).

eu monto quando estabeleço a ordem de sucessão do material filmado sobre o tema (fixar-se, entre as mil associações de imagem possíveis, sobre a mais racional, levando em conta tanto as propriedades dos documentos filmados, quanto os imperativos do tema a tratar).

A escolha do "Cine-Olho" exige que o filme seja construído sobre os "intervalos", isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.

A progressão entre as imagens ("intervalo" visual, correlação visual das imagens) é (para o "Cine-Olho") uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações, sendo que as principais são:

1. correlação dos planos (grandes, pequenos, etc.);
2. correlação dos enquadramentos;
3. correlação dos movimentos no interior das imagens;
4. correlação das luzes, sombras;
5. correlação das velocidades de filmagem.

Com base nessa ou naquela associação de correlações, o autor determina: 1) a ordem da alternância, a ordem de seqüência do material filmado; 2) o comprimento de cada alternância (em metros), isto é, o tempo de projeção, o tempo de visão, de cada imagem filmada separadamente. De mais a mais, paralelamente ao movimento entre as imagens ("intervalo"), deve-se considerar, entre duas imagens consecutivas, a relação visual de cada imagem em particular com todas as outras que participam da "batalha da montagem" desde o início.

Encontrar o "itinerário" mais racional para o olho do espectador dentre todas essas interações, atrações e repulsões interimagens; reduzir toda esta infinidade de "intervalos" (movimentos entre as imagens) à simples equação visual, à fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme, eis a tarefa mais difícil e capital que se apresenta ao autor-montador.

Esta "teoria dos intervalos" havia sido apresentada pelos Kinoks na variação do manifesto "Nós" redigida em 1919.

A realização do *Décimo primeiro ano* (1928) e, principalmente, do *Homem com a câmera* (1929) é a ilustração mais eloqüente da tese dos intervalos defendida pelo "Cine-Olho".

IV. O "RADIO-OLHO"

Em suas primeiras declarações sobre o cinema sonoro, o cinema do futuro, que ainda nem tinha sido inventado, os "Kinoks"

(atualmente, os "Raricks") definiram assim seu itinerário: do "Cine-Olho" ao "Rádio-Olho", isto é, ao "Cine-Olho" *audível e radiofônico*.

Meu artigo intitulado "Kinopravda e Radiopravda", publicado há alguns anos no *Pravda*, já dizia que o "Rádio-Olho" anularia a distância entre as pessoas, permitiria aos trabalhadores de todo o mundo não apenas se verem, mas *ouvir-se* mutuamente.

A declaração dos Kinoks constituiu, à época, objeto de viva repercussão na imprensa. Logo depois, entretanto, deixou-se de atribuir-lhe importância, pois acreditava-se que isso se referia a um futuro longínquo.

Os "Kinoks" não se limitavam apenas a lutar por um cinema não encenado. Elas se preparavam simultaneamente para receber, decididos, a passagem prevista para um trabalho no campo do "Rádio-Olho", o do cinema sonoro não encenado.

Em *A sexta parte do mundo* (1926), os textos já são substituídos por uma expressão rádio-tema sob forma de contraponto. *O décimo primeiro ano* (1928) foi construído como um filme visível e audível, ou seja, um filme montado para ser visto e também ouvido. *O homem com a câmera* (1929) foi construído da mesma maneira, isto é, na mesma linha: do "Cine-Olho" ao "Rádio-Olho".

As realizações práticas e teóricas dos Kinoks (ao contrário do cinematógrafo encenado, pego de surpresa) definiram nossas possibilidades técnicas e esperam há muito tempo pela base técnica *retardatária* (em relação ao "Cine-Olho") do cinema e da televisão sonoros.

As últimas invenções técnicas realizadas nesse campo entregam nas mãos dos partidários e trabalhadores do cine-registro documental sonoro uma arma poderosa na luta por um Outubro não encenado.

Tradução de MARCELLE PITHON

2.3.

Jean Epstein