



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**“Organização mental do
que foi visto”: diário de uma
expedição de Dziga Viértov à
Crimeia, agosto de 1925**

***“Mentally organizing what
has been seen”: Dziga Vertov’s
diary of an expedition to
Crimea, August 1925***

Autor: Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 29/09/2025
Aceito em: 21/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241576>

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro.
*“Organização mental do que foi visto”:
diário de uma expedição de Dziga Viértov à Crimeia, agosto de 1925*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 38-62, 2025



“Organização mental do que visto”: diário de uma expedição de Dziga Vertov à Crimeia, agosto de 1925

Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki*

Resumo: Em agosto de 1925, Dziga Viértov produziu um relato manuscrito sobre uma visita de três dias ao distrito de Bakhtchissarái, na Crimeia. A análise desse documento inédito, conservado na seção “Cadernos e cadernetas” de seu acervo no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI), nos permite acompanhar uma etapa de seu processo criativo raramente discutida, definida por ele como “montagem após a observação – organização mental do que foi visto”. De seu texto emergem os múltiplos interesses em jogo durante a produção de *A sexta parte do mundo* (1926) – da propaganda da rede comercial gerida pelo Estado soviético ao estudo etnográfico da região –, bem como as potenciais formas de documentação cinematográfica consideradas pelo cineasta.

Abstract: In August of 1925, Dziga Vertov produced a handwritten report about a three-day visit to the Bakhchissaray district in Crimea. The analysis of this unpublished document, conserved in the “Notebooks and notepads” section of his fond in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), allows us to glimpse at a rarely discussed stage of his creative process, defined by him as the “montage after an observation: mentally organizing what has been seen”. From his manuscript, the multiple interests at play during the making of *A sixth of the world* (1926) emerge – from the advertising of the commercial network managed by the Soviet State to the ethnographic study of the region – as well as the potential forms of cinematographic documentation considered by the filmmaker.

Palavras-chave: Dziga Viértov; Cinema soviético; Cinema documentário; Diário

Keywords: Dziga Vertov; Soviet cinema; Documentary cinema; Diary

1. Documentando expedições em película e papel¹

Em agosto de 1925, o cineasta Dziga Viértov (1896-1954) viajou à Crimeia para filmagens ligadas a dois projetos produzidos em paralelo. Poucos meses antes, ele e seus *kinocs* (termo pelo qual eram conhecidos os membros de seu grupo de trabalho, o Cine-Olho) haviam firmado um acordo para a produção de uma dupla de longas-metragens patrocinados pelo Gostorg, agência estatal de gerenciamento das exportações e importações subordinada ao Comissariado do Povo para o Comércio Exterior. O primeiro, *Exportação-Importação do Gostorg (Éksport-Import Gostórga)*, deveria servir como reclame institucional e apresentar a variedade de produtos em circulação na rede de postos comerciais do Estado, abastecendo o país e, por meio de exportações a países capitalistas, gerando divisas a serem utilizadas na importação de bens essenciais ao desenvolvimento industrial da URSS. O segundo, *A Corrida do Cine-Olho através da URSS (Probiég Kino-Glaza skvóz SSSR)*, daria continuidade ao “gênero” de “corridas cinematográficas” iniciado por Viértov nas edições nº18 e nº19 de sua série de cinejornais *Kino-Pravda* (ambas de 1924), e, tal como seu longa-metragem *Cine-Olho: A vida apanhada de surpresa (Kino-Glaz: Jízn vrasplókh, 1924)*, deveria documentar

*Cineasta, pesquisador e tradutor. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é mestre pelo mesmo programa (2016) e graduado no Curso Superior do Audiovisual da mesma escola (2013). Atualmente, desenvolve a pesquisa “Notas de um kinoc: os cadernos de trabalho e diários pessoais de Dziga Viértov” (Processo FAPESP nº2020/06336-4) sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin. Realizou doutorado-sanduiche (Processo Fapesp nº2023/05116-9) na Unité Mixte de Recherche Thalim (CNRS – ENS – Sorbonne Nouvelle), em Paris, supervisionado por Valérie Pozner. <http://lattes.cnpq.br/0815504248050680>; <https://orcid.org/0000-0001-6288-5287>; luis.labaki@usp.br.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2020/06336-4; 2023/05116-9.

eventos da vida cotidiana do país por meio de um variado arsenal de técnicas cinematográficas. Preservando o interesse metalinguístico que o acompanhava desde suas primeiras experiências, o trabalho da própria equipe de filmagem seria registrado, ressaltando a interação dos *kinocs* e suas câmeras com a população dos locais visitados.

Com um orçamento elevado para os padrões da não-ficção do período, cerca de dez expedições por toda a União foram realizadas. As viagens foram acompanhadas com interesse pela imprensa cinematográfica, que estampava regularmente em suas páginas imagens coletadas pelos *kinocs* e fotografias dos cinegrafistas em ação. Entretanto, reinava alguma confusão quanto aos limites de cada filme. Os materiais para os projetos eram coletados em paralelo, e, se havia, em princípio, alguma distribuição preliminar das tomadas, a porosidade parece ter sido antes a regra do que a exceção. Na imprensa, certos planos aparecem associados a ambos os filmes, e mesmo seus títulos eram por vezes sobrepostos, como no caso de uma menção à *Corrida do "Cine-Olho" através da estrutura do aparato estatal* na contracapa de *Soviétski Ekrán* (nº21, 19 de agosto de 1925).²

Refletindo o método de trabalho do Viértov, que partia de um planejamento preliminar detalhado, mas definia a estrutura final de seus filmes a partir do exame do material cinematográfico produzido, imagens e sequências eram atribuídas ora a um, ora a outro, ora a ambos os trabalhos. Ao longo da produção, também novos recortes temáticos foram surgindo, incluindo a primeira encarnação, não completada, de *O homem com a câmera* (*Tcheloviék s kino-apparátom*, 1929, dir. Dziga Viértov).³

Ao fim do processo de montagem, o reclame institucional foi combinado com o interesse etnográfico em um único

2 A respeito dessa sobreposição e de certa confusão entre os limites de cada projeto, ver: GORIATCHÓK, Kirill. *Jízn vrasplókh: istória sozdánia filma "Tcheloviék s kino-apparátom"*. Moscou: Kinoartel 1895, 2025, p.63-66.

3 Para uma discussão sobre a dimensão metalinguística do projeto e sua conexão com *O homem com a câmera*, ver: LABAKI, Luis Felipe. *O homem com a câmera* (1929) como um filme diário. *Galáxia* (São Paulo, online). N°46, 2021, p.1-22.



Figura 1:
“Exportação–Importação URSS”
“O filme *Exportação–Importação* exige filmagens em todas as partes de nossa União. Na foto: o operador M. Kaufman filma na Crimeia carroças com frutas destinadas ao envio a Constantinopla (Soviétskoe Kinó, 1926, nº1, p.25)

longa-metragem. Em *A sexta parte do mundo* (*Chestáia tchást míra*, 1926), Viértov intercalou as tomadas coletadas nas diversas expedições com numerosos intertítulos poéticos que compõem longas frases de montagem. Por meio de anáforas textuais e aproximações cinéticas entre as imagens, os locais visitados e seus respectivos produtos são colocados em relação entre si, em uma estrutura que dá forma cinematográfica à proposta de integração das populações e regiões do país através das redes comerciais. Significativamente, o próprio cinema participa desse processo integrador, sendo evocado em um plano da sala de exibição em que vemos projetada uma das imagens do filme. Afinal, como afirmam os intertítulos: “Vocês todos são os senhores da sexta parte do mundo”, frase que inclui também os espectadores na sala de projeção.

Viértov participou de ao menos duas das expedições, mas seu principal papel na etapa de filmagens consistiu em coordenar o time de cinegrafistas aos quais passou instruções minuciosas a respeito do que e como deveriam filmar, ao mesmo tempo lhes garantindo considerável autonomia criativa. Adicionalmente, o cineasta pediu aos *kinocs* que mantivessem diários durante as viagens. Mikhail Kaufman, seu irmão e principal cinegrafista do grupo, foi o primeiro a publicizar algo de suas notas em um artigo intitulado “Com a câmera, rumo à estepe (Do diário de um cinegrafista)”,⁴ enquanto seu jovem assistente Borís Kudínov se recorda das críticas que recebeu de Viértov ao lhe apresentar seu caderno: “[...] realmente, minhas notas expunham de maneira precisa

4 KAUFMAN, 1925.

[...] onde havíamos nos hospedado, de que e quando nos alimentamos e outros detalhes de meu cotidiano com Kaufman, mas praticamente inexístiam descrições dos assuntos, eventos e pessoas que havíamos encontrado e filmado”.⁵ O cineasta aconselhou Kudínov com conhecimento de causa: assíduo diarista, ele mesmo acabara de produzir um conjunto de notas que talvez possamos tomar como um modelo daquilo que Viértov esperava de seus colegas.

Neste artigo, apresento um exercício de análise de um documento em particular da seção “Cadernos e cadernetas” (“Tetrádi i zapisnyé knijki”) do fundo de Viértov no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI) que exemplifica as potenciais contribuições desses materiais, publicados até hoje de maneira apenas fragmentária, para o estudo da prática criativa do cineasta: um diário produzido na Crimeia em agosto de 1925.⁶

Baseado em Simferôpol, centro administrativo da região, Viértov realizou uma viagem de três dias ao distrito de Bakhtchissarái, também na península. Durante a própria expedição, algumas observações sintéticas foram anotadas em um caderno quadriculado,⁷ mas foi ao retornar ao centro que Viértov parece ter encontrado tempo para organizar suas impressões: doze páginas do caderno foram preenchidas de uma só vez com um relato repleto de informações sobre os locais visitados, pessoas encontradas e possíveis atividades a serem filmadas. Assim, esse valioso “diário da Crimeia” nos permite acompanhar uma etapa da produção de seus filmes que nem sempre nos é dada a ver: as notas tomadas após uma visita preliminar, ainda antes das filmagens.

5 KUDÍNNOV, 1976, p.116-117.

6 RGALI, f. 2091, op. 2, ed. khr. 235, l.60–l.67.

7 Ibid., l.60-61ob.

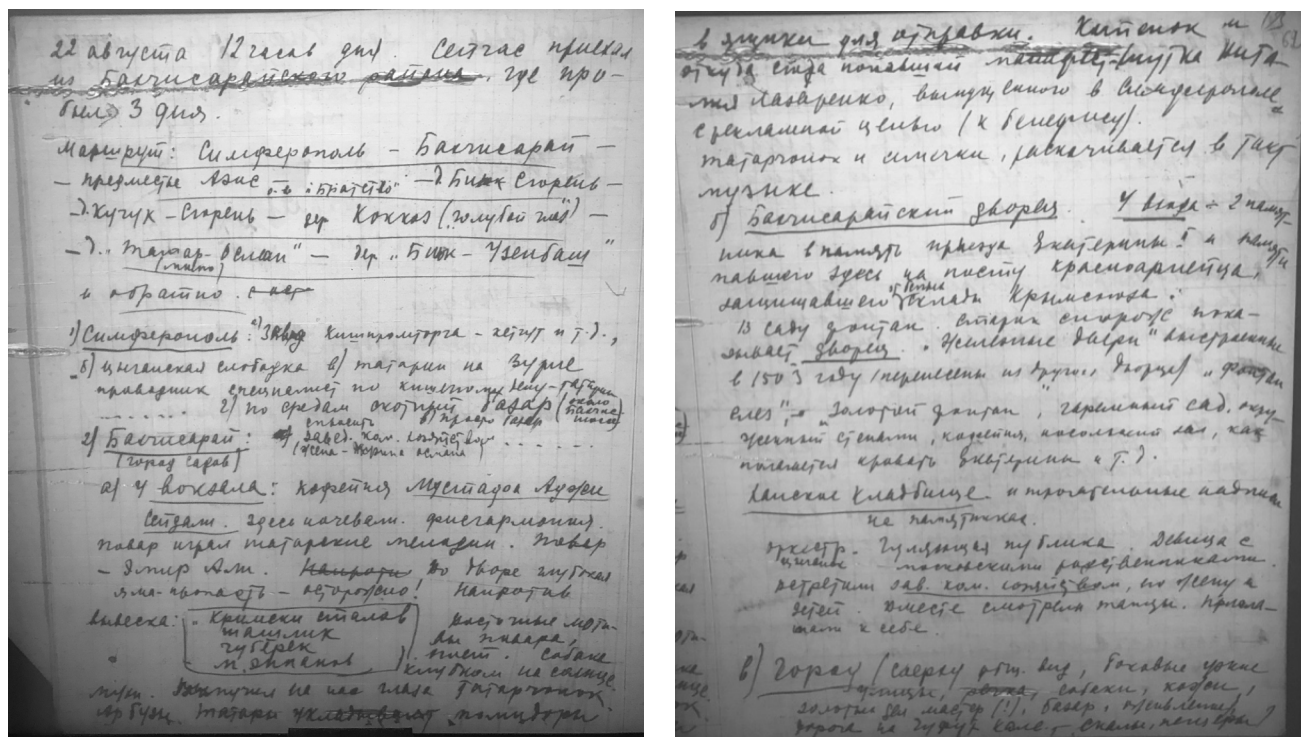


Figura 2: Duas páginas do “diário da Crimeia”. (RGALI, 2091-2-235, l.61ob., l.62)

2. Viértov em Bakhtchissarái: entre comércio estatal e costumes locais

No artigo programático “Cine-Olho”, também escrito em 1925, Viértov expõe sua concepção de montagem cinematográfica como “a organização do mundo visível”, um processo contínuo iniciado já no momento de escolha do tema de um filme. Seis etapas são estabelecidas: 1) montagem durante a observação 2) após a observação 3) durante a filmagem 4) após a filmagem 5) “golpe de vista (caça por fragmentos de montagem)” e 6) montagem definitiva.⁸ O “diário da Crimeia” nos fornece um raro exemplo concreto do segundo ponto desse processo, a “montagem após a observação”, definida como uma “organização mental do que foi visto a partir de certas características”. Trata-se de um registro que busca sintetizar impressões ainda frescas, e cuja finalidade seria auxiliar Viértov a planejar

8 VIÉRTOV, 2022a, p.172.

as filmagens a serem realizadas em conjunto com Mikhail Kaufman. Curiosamente, o texto é pouco explícito na previsão de técnicas cinematográficas a serem utilizadas, sem listas de decupagem, sugestões de tamanhos de plano ('próximo', 'geral', etc.) ou de procedimentos específicos (fusões, câmera lenta, acelerada, etc.) que por vezes encontramos nos planejamentos do cineasta. Assim, mais do que a chance de identificarmos passagens que parecem ter inspirado diretamente os pouco numerosos planos da Crimeia que vemos em *A sexta parte do mundo*, o documento nos permite apreender, em seu frescor e incompletude, algo sobre seu método de trabalho: o que lhe pareceu importante de ser anotado? Que ideias de situações a serem registradas com a câmera foram suscitadas pela viagem? Quais possibilidades de expressão cinematográfica nos são *sugeridas* pelo texto?

Do ponto de vista da história de produção de *A sexta parte do mundo*, este conjunto sintetiza ainda as fronteiras fluidas existentes entre os dois projetos que deram origem ao longa, revelando como estavam entrelaçados, na prática, a apresentação da rede comercial gerida pelo Estado e o interesse dos *kinocs* por retratar costumes dos diferentes povos constituintes da URSS. E essa variedade de interesses aparece já no início do texto, com a exposição do itinerário da viagem:

22 de agosto 12 horas do dia. Cheguei agora do distrito de Bakhtchissarái, onde passei três dias.

Rota: Simferôpol – Bakhtchissarái – subúrbio Azis – associação "Irmandade" – aldeia Biuk-Siuren – aldeia Kutchuk-Siuren – aldeia Kokkoz ("Olho Azul") – aldeia Tatar-Oslan (passamos reto) – aldeia "Biuk-Uzenbach" e de volta

1) Simferôpol: a) fábrica do Kichpromtorg – categute e etc.,

b) vila cigana c) um tártaro tocando *zurna*

um guia especialista em embutidos – o tártaro..... 2) às quartas-feiras, há uma feira de gado (perto da estrada de Bakhtchiss.)

perguntar c) apenas feira

2) Bakhtchissarái: d) chefe da administração municipal.

(cidade dos jardins)

(esposa: Irina Osmana)

a) próximo à estação: o café de Mustafá Adji Seidam. Pernoitamos aqui. Um harmônio. O cozinheiro tocou melodias tártaras. O cozinheiro: Epir Am. Diante No pátio, há um fosso-abismo – cuidado! Do outro lado, uma placa:

Motivos orientais do cozinheiro, canta. Cachorro enrodilhado ao sol. Moscas. Um tartarozinho arregalou os olhos para nós. Melanciais. Tártaros empilhando tomates em caixas para serem enviadas.⁹

O primeiro item da visita a Simferôpol está diretamente ligado aos interesses do contratante do filme: o Escritório Principal de Produtos Entéricos do Gostorg havia recentemente iniciado na cidade a produção de categute, fibra feita de intestino animal utilizada em cirurgias,¹⁰ e a possibilidade de registrar esse braço da estatal já havia sido indicado em um dos primeiros planos temáticos elaborados para “o filme do Gostorg”.¹¹ Viértov também busca informações sobre uma feira de gado e, já em Bakhtchissarái, nota os tártaros “empilhando tomates em caixas para serem enviadas”. Em *A sexta parte do mundo*, não veremos tomates, mas sim peras que, de fato, se acomodam em uma pilha de caixas estampadas com o selo “Gostorg de Crimée”, sequência realizada por meio de

9 RGALI, 2091-2-235, l.61-61ob. A não ser quando indicado, todas as traduções são de minha autoria. Reproduzo abaixo o fragmento no original:

22 августа 12 часов дня. Сейчас приехал из Бахчисарайского района, где пробыл 3 дня.

Маршрут: Симферополь – Бахчисарай – предместье Азис – т-в. «Братство» – д. Бюк-Сюрень – д. Кучук-Сюрень – дер. Коккоз («Голубой Глаз») – д. Татар-Ослан (Мимо) – дер. «Бюк-Узенбаш» и обратно с ист.

1) Симферополь: а) завод Кишпромторга – кетгут и т.д.,

б) цыганская слободка в) татарин на Зурне

проводник специалист по кишечному делу – татарин 2) по средам скотный базар (около Бахчис. шоссе)

спросить в) просто базар

2) Бахчисарай: 1) завед. ком. хозяйством.....

(город садов) (жена – Ирина Османа)

а) у вокзала: кофейня Мустафа Аджи Сейдам. Здесь ночевали. Фисгармония. Повар играл татарские мелодии. Повар – Эпир Ам. Напроти Во дворе глубокая яма-пропасть – осторожно! Напротив вывеска: “Кримски столов шашлик чуберек М. Эппанов”

Восточные мотивы повара, поет. Собака клубком на солнце. Мухи. Выпучил на нас глаза татарчонок. Арбузы. Татары укладывают помидоры”.

10 SEMACHKÓ, 1930, p.645.

11 VIÉRTOV, 2004a.



Figura 3:
Música e danças na Crimeia em *A sexta parte do mundo* (1926)
(Fonte: Gosfilmofond)

uma animação quadro-a-quadro. O cineasta menciona ainda o contato com o chefe da administração municipal, com quem mais tarde se encontraria para assistir a uma apresentação de danças ciganas.¹² A julgar por outros nomes mencionados ao longo do relato, como “um armênio, Topálov Arkádi Martínovitch, funcionário do Gostorg”, e Ossan (ou Osman – a grafia varia ao longo das páginas) Abeltar, “agente de controle do Gostorg”,¹³ funcionários da administração local e representantes da estatal parecem ter sido seus principais contatos na região, guiando sua visita, auxiliando na interlocução e fornecendo hospedagem.

Entretanto, a produção de alimentos e demais bens ocupa um espaço bastante reduzido no relato. Para além dos “tomates em caixas para serem enviadas” e dos embutidos de Simferôpol, há apenas referências pontuais a plantações de tabaco e pomares da região. A maior parte do diário se concentra, por um lado, na descrição de espaços e construções históricas e, por outro, em comentários sobre encontros com moradores e notas sobre costumes da população. A desproporção sugere que a rota comercial seria, enfim, sobretudo um meio de chegada à observação do cotidiano local. Assim, é possível perceber, por exemplo, o interesse de Viértov pelas tradições musicais da península, mencionadas repetidas vezes: “um tártaro tocando *zurna*”, um harmônio no qual o “cozinheiro tocou melodias tártaras”, cantando “motivos orientais” com um menino “balançando-se ao ritmo da música”, “uma orquestra cigana”, uma vila cigana onde, “ao som de uma canção, Osman e um cigano corcunda dançaram” e “a aldeia ‘Conservatório’, onde ‘*tchalistas*’ [membros dos *tcháli*, conjuntos de música típica da região] eram instruídos”.¹⁴ Não por acaso, será incluída em *A sexta parte do mundo* uma sequência que mostra um conjunto musical tártaro rodeado pela população que dança “ao som da *zurna* e do tambor” [Figura 3].

Igualmente relevante era a culinária local, e encontramos

¹² RGALI, 2091-2-235, l.62.

¹³ Ibid, l.63.

¹⁴ Ibid, l.62-62ob.

abaixo o relato de um curioso episódio que abriu ao cineasta as portas de algumas tradições tártaras:

Parar aqui no jardim de Ossan Abeltar, próximo à casa de chás onde eu comprava cigarros e torradas e onde fui premiado com um papel de jornal ao ter uma diarreia por conta das frutas.

Aliás, nenhum remédio me ajudou, apenas alho – a cura tártara para diarreias.

Se nas farmácias de Moscou lhes vendessem alho com a receita de um médico, o que vocês não fariam...

Aqui eu vi a preparação de “bekmes” (meio como um mel ou uma compota) de maçãs impróprias para a venda (procedimento manual quase manual), a secagem de frutas e a operação de transformação de um carneiro vivo em carne. Lembre-se do *chachlik*, e demais pratos nacionais tártaros. Indicação para o cotidiano.¹⁵

Também ligada ao caso pitoresco é a descrição feita, um pouco mais adiante, de um “saboroso prato tártaro, não me lembro do nome, mas do gosto, sim, algo entre sopa e um segundo prato” que lhe foi oferecido na casa de uma família, “pescando de uma grande sopeira ora carne, ora feijão, ora tomate, ora alho, ora toucinho. O alho realça todos os demais sabores e, como dizem, abre o apetite”. Tendo sido assegurado de que “é assim que se pode curar uma diarreia no mais curto prazo”, Viértov conta ter ficado “curando seu estômago” por meia hora “com esse saboroso remédio”, admitindo ser preciso aceitar, “sem objeções, a afirmação de Osman de que o alho venceu” seu desarranjo intestinal.¹⁶ A situação pode ser inusitada, mas é um indicativo da atenção à culinária da região visitada, algo

15 Ibid., l. 64:

“Здесь остановиться в саду Осана Абельтара, недалеко от чайной, где я покупал папиросы и сухари и получил в премию газетную бумагу по случаю фруктового поноса.

Кстати, ни одно лекарство мне не помогло, помог только чеснок – татарское средство от поноса.

Если бы по рецепту врача в Московских аптеках продавали бы Вам чеснок, Вы бы...
Здесь я видел приготовление «бекмеса» (вроде меда или варения) из негодных к продаже яблок (способ ручной почти ручной), сушку фруктов и операцию с превращением живого барана в баранину. Вспомните шашлык,
и проч. нац. татарские блюда. Стрелка к быту.”

16 Ibid., l.66-66ob.

que parece ter sido uma constante nas expedições dos *kino-cs*. Apesar de não ter sido incluída em *A sexta parte do mundo*, uma sequência mostrando a preparação de uma refeição por uma mulher da etnia evenque, registrada na Sibéria, acabou sendo utilizada no curta-metragem etnográfico *Os tungús* (*Tungússi*, 1927), realizado por Elizaviêta Svílova a partir do mesmo material bruto coletado para o longa-metragem. Assim, se não sabemos se a culinária tártara chegou a ser filmada por Viértov e Kaufman, a intenção de fazê-lo estava de acordo com a prática do grupo em suas viagens, e poderíamos imaginar um conjunto de imagens articuladas de maneira não muito distante do que vemos no filme de Svílova.

Na cidade de Bakhtchissarái, Viértov fez também uma excursão a uma série de pontos turísticos, como o histórico palácio da cidade, o complexo arqueológico Salatchik e a madraça Zindjirli. O relato da visita, mediada por um guia local, é bastante descritivo. Se buscarmos encará-lo como uma preparação para um possível registro cinematográfico, a forma fílmica que mais se aproximaria deste “pré-roteiro” provavelmente seria um tradicional “filme de vistas” (*vidovói film*), talvez similar ao segmento “O Cáucaso e seus balneários”, do cinejornal *Kino-Pravda* N°4 (1º de julho de 1922, dir. Dziga Viértov), com sua série de panorâmicas da “Antiga fortaleza em *Lazariévka*”. Não é preciso muito esforço para imaginar o texto abaixo transposto para uma sequência de intertítulos a serem inseridos antes de planos de cada uma das construções:

b) Palácio de Bakhtchissarái. Na entrada: 2 monumentos em homenagem à vinda de Iecaterina II e em homenagem a um soldado do Exército Vermelho que tombou aqui em seu posto, defendendo dos brancos os depósitos do Krimsoiúz.

No jardim, há uma fonte. Um antigo vigia mostra o palácio. As “portas de ferro” construídas em 1503 (trazidas de outro palácio), a “Fonte das lágrimas”, a “Fonte de ouro”, o jardim do harém cercado por muralhas. O café, o salão do cônsul, a cama de Iecaterina II, como era de se esperar, e etc.

O cemitério do *Khan* e inscrições tocantes nos monumentos.

[...]

b) A madraça Zindjirli é uma antiga escola superior muçulmana. Uma pesada corrente na entrada, para que se curvem.

e) “Ermida de Uspiénski” e igrejas escavadas na rocha

e) “Tchufut-Kale” e (Vigia caraíta pode até mesmo pernoitar cuidado)

e

a antiga fortaleza hebraica.

A cidade foi escavada na rocha. A rua foi escav[ada]. na rocha [...] O Mausoléu Diurbe é dedicado à filha de Toquetamis, que se atirou de um rochedo um penhasco. Uma caverna para criminosos que atentaram contra o governo.¹⁷

Para além das informações sobre os pontos de interesse, Viértov também descreve a disposição geral de ruas e aldeias, possivelmente buscando enquadramentos e avaliando a viabilidade do traslado da equipe de filmagem para os locais: “[...] Vista geral de cima, estreitas ruas laterais, um riacho, cachorros, peles [...]”; “Uma disposição muito original da aldeia [...]”, “[...] é impossível chegar lá. É preciso viajar 3 ou 4 horas a pé por uma vereda. Pode-se ir de burro”. Mas são sobretudo os moradores da região que concentram suas atenções. Viértov anota nomes e endereços de pessoas que poderiam ser registradas, e por motivos variados: na Associação “Irmandade”, há russos que “querem ser filmados trabalhando”, bem como tártaros e tártaras; em Biuk-Siuren, há o caso de um funcionário

17 Ibid, l.62-62ob:

“б) Бахчисарайский дворец. У входа – 2 памятника в память приезда Екатерины II и памяти павшего

здесь на посту красноармейца, защищавшего от белых склады Крымсоюза.

В саду фонтан. Старик сторож показывает дворец. «Железные двери» выстроенные в 1503 году (перенесены из другого дворца) «Фонтан слез», «Золотой фонтан», гаремный сад, окруженный стенами. кофейня, посольский зал, как полагается кровать Екатерины и т.д.

Ханское кладбище и трогательные надписи на памятниках.

[...]

в) Зынджирлы-Медрессе – древняя высшая мусульманская школа. Тяжелая цепь у входа, чтоб нагибаться.

ж) «Успенский скит» и церкви вырубленные в скале

ж) «Чуфут-Кале» и (Сторож караим можно и ночевать осторожно)

и

древняя иудейская крепость.

Город вырублен в скале. Улица выруб. в скале. Пещеры – женщина сообщающиеся между собой. Мавзолей Дюрбе – посвященный дочери Тохтамыша, бросившейся со скалы с обрыва. Пещера для госуд. преступников.”

do Gostorg cuja esposa deu à luz trigêmeas de nomes Vera, Nadiêjda e Liubóv – respectivamente, “fé”, “esperança” e “amor” em russo –, tendo Liubóv falecido e sido “sepultada em Simferôpol, no cemitério armênio”. Talvez motivado pelo simbolismo da trinca, Viértov anota que o local exato da sepultura de Liubóv “pode ser indicado pelo velho Ichkhánov Aristafór Saviélitch (o sogro de Topálovaia), Gógolevskaia, N°19”.¹⁸

3. “Desvelamentos performativos” e religiões “lentamente desaparecendo”

O interesse etnográfico do cineasta é evidente também em seus comentários sobre os costumes religiosos dos tártaros da Crimeia. Em *A sexta parte do mundo*, as religiões praticadas no território soviético – de crenças cristãs, muçulmanas e budistas a rituais pagãos – serão igualadas “horizontalmente” em uma listagem poética que a um só tempo as aproxima, buscando esfacelar diferenças e hierarquias entre elas, e as contrapõem ao “progresso” soviético, atribuindo à religião um papel vestigial, como parte dos velhos tempos que “lentamente estão desaparecendo”, como dito em uma das cartelas. Trata-se de um momento que guarda alguma proximidade conceitual com a famosa “sequência dos deuses” de *Outubro* (*Oktiábr*, 1928, dir. Serguei Eisenstein e Grigóri Aleksándrov), havendo até uma significativa coincidência entre elas: o “catálogo de crenças” de Viértov se encerra com um plano dos “pequenos deuses de madeira” dos povos tungúsicos,¹⁹ que aparecem contrapostos às figuras de Cristo e Buda. Da mesma forma, em *Outubro*, a sucessão de imagens religiosas irá avançar de um Cristo barroco até uma estátua de madeira de uma divindade pagã.

Em suas notas sobre a Crimeia, Viértov destaca a possibilidade de registrar o ritual de lavagem do corpo para as preces muçulmanas, notando que seu anfitrião “lava as mãos, pernas etc. sempre que possível. Isso está ligado às preces frequentes

¹⁸ Ibid, I.63–I.67.

¹⁹ VIÉRTOV, 2004b, p.112-113.

(cinco vezes ao dia)” e ao fato de que “o ritual da lavagem é interessante para as filmagens e pode ser filmado aqui [em Kutchuk-Siuren] ou em Kokkoz”. As mulheres tártaras, por sua vez, ocupam um espaço especial no relato, interessando-o tanto para o registro de costumes domésticos como, principalmente, para produzir imagens que sugiram um progressivo abandono das tradições religiosas por meio de um gesto significativo – o ato de erguer o véu e exibir o rosto para a câmera:

5) Kutchuk-Siuren. Osan Abeltar é agente de controle do Gostorg. Tártaro. A esposa é tímida. Uma empregada russa. A irmã da esposa se esconde, como todas as mulheres tártaras.

[...]

Ao lado da casa de Osman vivem duas bonitas tártaras. Muito boas para serem filmadas em trajes típicos. Erguer o véu e mostrar o rosto. (É preciso obter do marido permissão para a filmagem, com o auxílio de Osman)

[...]

Liôman Tanr vive perto de Ossan. Me acompanhou até Makhbube – uma mulher que ficou cega há pouco tempo e que perdeu o marido, com duas crianças no colo. Uma mocinha jovem cuida da casa inteira, da horta, do jardim.

A mulher com a criança – da mulher de Seit-Tabli Tchketich – também pode ser filmada

[...]

2) Ablá-Eferendi (uma casa pequena, uma varanda tártara pintada com uma tinta amarela, cadeiras etc., mas a esposa ou a filha cobre o rosto com o véu e não se mostra para as visitas.²⁰

O ritual de “desvelamento voluntário” de mulheres

20 RGALI, 2091-2-235, l.63-l.66ob.:

“5) Кучук-Сюрень: Осан Абельтар – контр. агент Госторга. Татарин. Жена застенчивая. Прислуга русская. Сестра жены прячется, как и все татарки.

[...] Рядом с домом Османа живут 2 красивые татарки. Очень хороши для съемки в национальных костюмах. Поднять чадру и показать лицо. (Надо у мужа получить разрешение на съемку с помощью Османа)

[...] Лёман Танр живет около Осана. Средне. Проводил меня к Махбубэ – женщине ослепшей недавно и потерявшей мужа с 2-мя детьми на руках. Младшая девчонка все делает по дом. хозяйству, по огороду, по саду.

Женщина с ребенком – жены Seit-Таблы Чкетыш – тоже может быть снята.

2) Абла-Эференды (дом татарский веранда выкрашена желтой краской, стулья и прочь., но жена или дочь закрывает лицо чадрой и не показывается гостям.”

muçulmanas como resultado da chegada do poder soviético é motivo recorrente no cinema de Viértov, tendo importância central em *Três cantos sobre Lênin (Tri piésni o Liênine, 1934, dir. Dziga Viértov)*²¹ e também no início de *Canção de ninar (Kolybiél'naia, 1937, dir. Dziga Viértov)*. Mas podemos identificar um embrião do tratamento do tema já em uma sequência de *Kino-Pravda* N°21 (1925) [Figura 4]. Inicialmente, vemos um rapaz circundado por duas mulheres, uma delas com o rosto oculto por um *parandjá*. O rapaz parece se comunicar com alguém posicionado além da câmera e, talvez em resposta a um pedido do cinegrafista, aponta para a mulher, faz um gesto que parece indicar a vestimenta sendo erguida e coloca sua mão na ponta do véu, como se fosse levantá-lo. No momento em que o véu seria erguido, há um corte para um plano geral de uma rua movimentada, mas logo o plano anterior é retomado. Agora, porém, a mulher sob o *parandjá* começa a erguer a vestimenta por conta própria, exibindo seu rosto por um instante e o cobrindo logo em seguida. Pouco depois, vemos um plano de outro “desvelamento”, mas de tom mais espontâneo: uma jovem coberta por um véu, filmada sozinha no quadro, se vira lentamente para a câmera até erguer os braços e deixar cair o tecido, tudo em meio a um largo sorriso.

Viértov não estava sozinho em seu interesse pelo registro desse gesto. Oksana Sarkisova aponta que “diversos *kulturfilms* e cinejornais soviéticos exibiam desvelamentos performativos”²² de mulheres “do Leste”, encaradas como “um ‘proletariado substituto’ necessitado de uma profunda transformação”, com suas vestimentas “sendo um dos principais marcadores da emancipação feminina” e imagens de mulheres sob um véu sendo usadas “para depor o discurso romantizador e apresentar uma prática cultural ‘moribunda’, eventualmente abandonada com o auxílio de uma força cultural civilizatória”.²³

No cânone visual orientalista, mulheres veladas detinham

21 SARKISOVA, 2017, p.188-198.

22 2017, p.260.

23 2017, p.188-189.



Figura 4:

À esquerda: mulheres erguendo seus véus em *Kino-Pravda N°21* (1925) (Fonte: Österreichisches Filmmuseum).

À direita: manifestação em Bucara em *A sexta parte do mundo* (1926)

A mulher de boina, à direita no primeiro plano, pode ser vista depois atrás da mulher vestindo o parandjá ao centro do quadro, fazendo-lhe um sinal no ombro para que tire o véu do rosto

um lugar especial de atração e contenção, naturalizando “a mitologia do erotismo oriental”. A representação do (des)velamento por artistas ocidentais apresentava uma ambiguidade inerente, combinando a retórica da emancipação com o desejo de possuir e dominar. O discurso soviético denunciava as convenções coloniais de representação, mas perpetuava a tensão entre a retórica de “libertação” e de “dominação” em nome da ideologia comunista e dos valores modernos.²⁴

O primeiro plano mencionado acima é exemplar dessa ambiguidade inerente: a ação é duplamente mediada, primeiro pela equipe de filmagem que se comunica não com a mulher, mas com o rapaz em quadro e, depois, pelo próprio rapaz que transmite o pedido à mulher e por muito pouco não realiza ele próprio o ato de erguer o véu. O gesto de “libertação” é, portanto, negociado e previamente acordado, e, não por acaso, Viértov escreve em seu diário que “é preciso obter do marido a permissão para a filmagem” da esposa erguendo o véu, sendo necessário ainda o auxílio de seu contato na região, o representante do Gostorg. O cineasta, aliás, não foi o único realizador forasteiro a descrever as mulheres tártaras de Bakhtchissarái como “tímidas”: o crítico Khrisanf Kherssónski esteve na região alguns meses antes dos *kinocs* como roteirista da ficção *Canção na pedra* (*Piésn na kamnié*, 1925, dir. Leo Mur), e os relatos publicados por ele revelam a mesma dificuldade de interação com as mulheres locais. Como afirma em um artigo, apesar da intenção da equipe de “abrir uma fresta no véu, revelar a vida” da população local, “o modo de vida conservador das mulheres tártaras as trancou a chave para nós”.²⁵

Significativamente, os planos de *A sexta parte do mundo* que de fato mostram mulheres abandonando seus véus não foram registrados na Crimeia, e sim em Bukhara, no Uzbequistão.²⁶ E também ali se trata de um gesto mediado, tal como sugerido, aliás, pelo texto das cartelas, que afirma que os operários teriam aberto para os “povos oprimidos do país” um “caminho para uma nova vida”: nas imagens, é possível notar uma

24 2017, *ibid.*

25 KHERSSÓNSKI, 1925, p.29.

26 SARKISOVA, 2017, p.189.

agitadora proletária guiando uma fileira de mulheres vestidas com o *parandjá* e, depois, no fundo da imagem, indicando a uma delas o momento de erguer seu véu. Uma vez mais, um ritual marcado pela tensão entre emancipação e dominação.

4. Viértov e “o amor pelo homem vivo”: Selimé e Tefidé

Ainda em torno do interesse de Viértov pela questão da condição feminina na URSS, há um último episódio interessante anotado em seu caderno. Trata-se da descrição de um breve encontro com uma menina de cinco anos chamada Selimé e com sua mãe Tefidé, de quem o cineasta traçou um retrato sucinto, mas que consiste na mais detida descrição de suas interações com os moradores da região:

Selimé é uma menina tártara de 5 anos, arisca e carinhosa, tem medo, é tímida e muito audaciosa. Ela veio até mim extraordinariamente suja e extraordinariamente bonita e, em silêncio, me entregou 2 pequenas peras, e ficou com mais 2 para ela. Eu a agradei, mas ela não compreendeu, ficou confusa e se afastou em direção à mesquita. Ei-la olhando através do portão da mesquita para os tártaros que rezam. Eis o muezim repetindo aquilo que há pouco gritava da mesquita, virando-se para todos os lados, os tártaros rezando e os exercícios físicos (filmar a comparação).

Osman se aproximou e, a meu pedido, dirigiu-se a Selimé. Selimé novamente se afastou, carrancuda. Osman foi atrás dela, ela saiu correndo, caiu, pôs-se a chorar alto e com vontade, depois se levantou e correu para longe. Eu fui atrás dela e vi que ela estava lav enxaguando as mãos sujas de areia em um riacho. Depois de alguns minutos, Selimé decidiu ela mesma novamente partir para o ataque, se exibindo ora por detrás de uma cerca, ora de uma parede, ora por detrás do canto da mesquita.

Chegou sua mãe, uma tártara ainda jovem, mas cansada, e a paz mútua foi temporariamente negociada. A mãe de Selimé é viúva, trabalha por dia nas plantações de tabaco e nos jardins de frutas, e frequentemente fica sem trabalho e passa muita necessidade. Um policial rural tártaro se

aproximou com um livro grande no qual ele nos mostrou o sobrenome dessa viúva, inscrito em uma lista daqueles que necessitam urgentemente de subvenção.

O sobrenome O nome da viúva: “Tefidé”²⁷.

A prática de descrição de encontros com figuras que despertam seu interesse não é incomum nas notas de trabalho de Viértov. Em termos criativos, me parece possível estabelecermos uma relação entre esse hábito e a presença constante de personagens fugazes em seus filmes: pessoas que, “apanhadas de surpresa” pela câmera ou registradas de maneira consentida, aparecem em um, dois ou em um punhado de planos. Tais vislumbres da vida de cidadãos comuns da URSS podem ser encarados como amostras daquilo que Viértov chamaria de seu “amor pelo homem vivo”, expressão utilizada no título de um artigo de 1940.²⁸ Ainda que grande parte dessas personagens faça aparições bastante breves, na maior parte das vezes sem nem mesmo serem nomeadas, isso não significa que o cineasta as escolhesse de forma aleatória. Pelo contrário, seus cadernos revelam que, para determinadas situações, havia, sim, um trabalho prévio análogo ao que poderíamos chamar contemporaneamente de “pesquisa de personagens”. É o que parece ocorrer nesse caso: Viértov certamente não esperava

27 RGALI, 2091-2-235, l.64ob. –l.65ob:

“Селимэ – девочка татарка 5 лет, дикарка и ласковая, боится, стесняется и очень смелая. Она подошла ко мне необыкновенно грязная и необыкновенно красивая и молча протянула мне 2 маленькие груши, а другие 2 оставила себе. Я поблагодарил ее, но она не понимала, вдруг сконфузилась и отошла в сторону к мечети. Вот она смотрит сквозь решетку мечети на молящихся татар. Вот муэдзин повторяет то, что он недавно кричал с мечети, поворачивался в разные стороны, молящиеся татары и физкультура (сравнение заснять).

Подошел Осман и, по моей просьбе, обратился к Селимэ. Селимэ опять отошла, нахмурившись. Осман пошел за ней, она побежала, упала, заплакала громко и искренне, потом поднялась и побежала прочь. Я пошел вслед за ней и увидел, что она у ручья мое ополаскивает запачканные песком руки. Через несколько минут Селимэ перешла снова сама в наступление, показываясь, то из-забора, то со стены, то из-за угла мечети.

Пришла ее мать, еще молодая, но усталая татарка и общий мир был временно заключен. Мать Селимэ вдова, работает поденно на табачных плантациях и во фруктовых садах, и очень часто без работы и очень нуждается. Подошел сельский милиционер-татарин с какой-то большой книгой, в к-рой он показал нам фамилию этой вдовы, вписанной в список нуждающихся в немедленном пособии.

Фамилия Имя вдовы: «Тэфидэ».

28 VIÉRTOV, 2022b, p.551-562.

recriar diante das câmeras a dinâmica específica do encontro com Selimé e Tefidé, mas fez questão de anotar não apenas o nome da mãe como também do policial que a identificou, ressaltando que ele estaria novamente “perto de Kokkoz” no dia 15 de setembro, indicativo de sua vontade de retomar o contato.

Se pensarmos no cinema documentário contemporâneo, ou mesmo no jornalismo televisivo, o texto de Viértov não soaria deslocado como um *off* de um repórter narrando o encontro com a menina no preâmbulo de uma matéria que desembocaria em um comentário sobre as condições de vida das trabalhadoras nas lavouras da região. Mas se seria radicalmente anacrônico supormos que algo similar pudesse estar entre as intenções do cineasta, há um momento específico de *A sexta parte do mundo* que pode ser comentado à luz desse curto parágrafo sobre a mãe da menina.

Pelo caderno de Viértov, ficamos sabendo que a jovem viúva trabalha recebendo por dia “nas plantações de tabaco e nos jardins de frutas”, dois dos principais produtos exportados pela região – o que, por sua vez, a conecta à rede de ação do Gostorg. No texto, porém, o foco do cineasta parece recair sobre as condições de vida da criança e de sua mãe, que “frequentemente fica sem trabalho e passa muita necessidade”, tendo seu nome inscrito por um policial em uma lista “daquelas que necessitam urgentemente de subvenção”. Já no filme, haverá uma inversão de perspectiva em relação ao que vemos no diário: os cinco planos da colheita de tabaco em *A sexta parte do mundo* [Fig. 5] têm por principal interesse o produto e seu transporte, da plantação aos cestos carregados nas costas pelas colhedoras. Tefidé poderia ser uma das seis mulheres que vemos na lavoura, mas a lógica de construção do filme não abre espaço para considerações a respeito de sua personalidade ou das condições em que o trabalho mostrado é realizado – informações aliás, que talvez não agradassem ao contratante Gostorg. Em *A sexta parte do mundo*, são os bens produzidos e recebidos que nos franqueiam acesso aos “instantes etnográficos” das diferentes nacionalidades retratadas, e não o contrário; essas nacionalidades, por sua vez, também foram selecionadas a partir da relação comercial que estabelecem com o

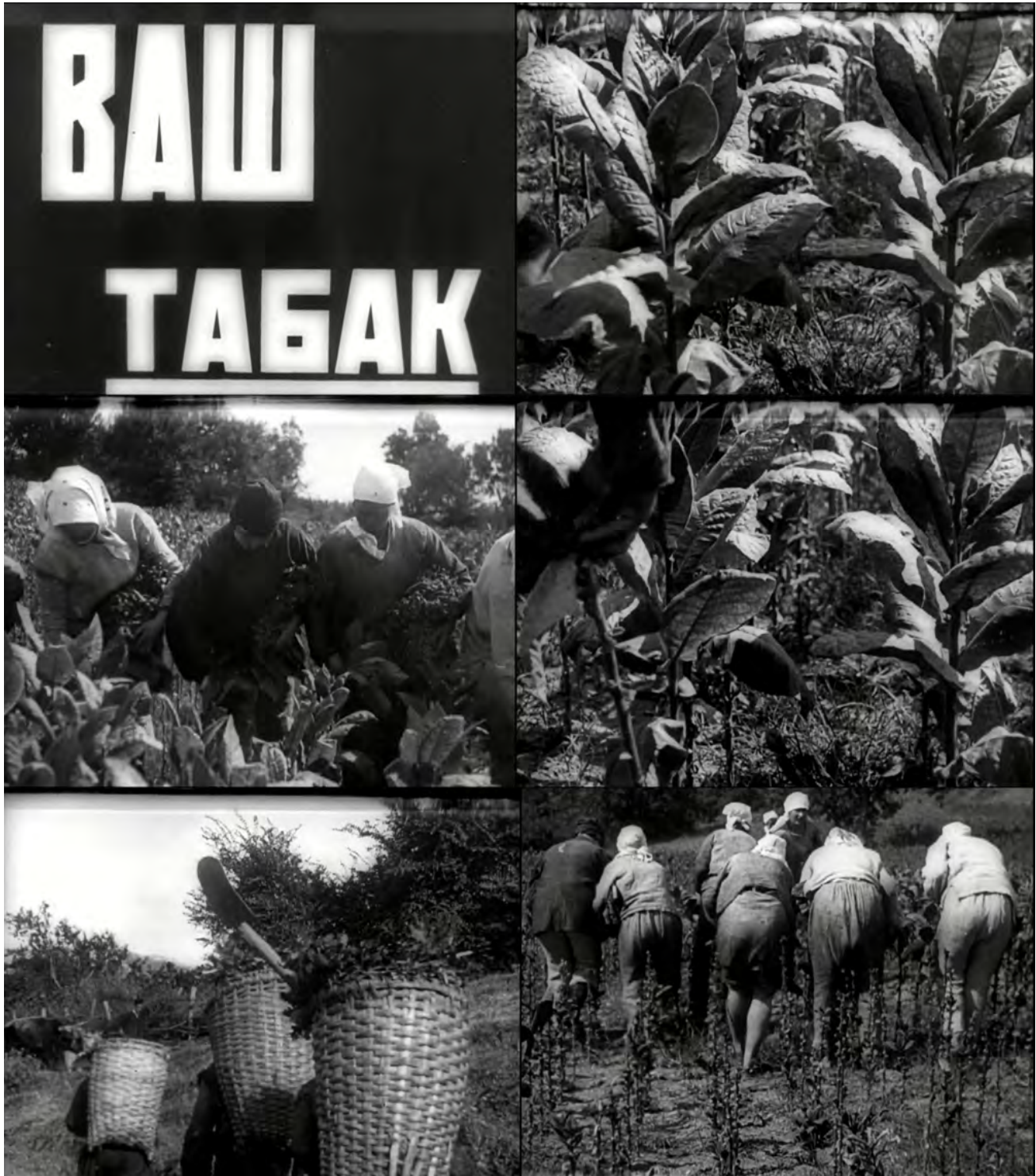


Figura 5: Colheita de tabaco em *A sexta parte do mundo* (1926)

Estado e são apresentadas através do prisma dos produtos que partem de suas mãos ou chegam a elas.

Nesse sentido, é significativa uma alteração realizada no título de uma grande tabela feita por Viértov em seu caderno.²⁹ Inventário de imagens coletadas, divididas em categorias como “vegetação”, “animais”, “aves” e “frutas”, ela fora inicialmente intitulada “Em suas mãos, a sétima parte do mundo” (e não a sexta, aliás). No entanto, o cineasta alterou a frase para “De suas mãos para a sétima parte do mundo”, uma mudança sutil, mas que desloca sua ênfase: ao invés de jogar luz sobre as mãos de um indivíduo possuidor da “sétima parte do mundo”, temos o *movimento* dos bens no centro de nossa atenção, em sua partida das ditas mãos para um amplo espaço ao qual serão lançados.

A partir da década de 1930, Viértov manifestaria a intenção de passar “da produção de filmes poéticos do tipo panorâmico ao trabalho em filmes sobre o comportamento do homem fora do estúdio, em condições naturais”,³⁰ propondo projetos centrados em personagens “com nome e sobrenome”. Em certo sentido, me parece que o relato de seu encontro com Selimé e Tefidé, com seu tratamento particularizado da figura de uma criança explorando os arredores e das condições de vida de uma trabalhadora das lavouras, pertence à trajetória de reflexão criativa que levaria o cineasta, uma década mais tarde, a articular o interesse por essa mudança formal. Assim, a comparação entre a breve presença das colhedoras de tabaco em *A sexta parte do mundo* e as cenas de mãe e filha descritas em seu caderno é um bom exemplo do contraponto entre uma abordagem “panorâmica” (as trabalhadoras apresentadas em conjunto, em poucos planos, em meio a um extenso rol de nacionalidades e cultivos) e o retrato individualizado almejado na década seguinte, centrado em personagens cujo comportamento “fora do estúdio, em condições naturais” (Selimé brincando, Tefidé no trabalho e com a filha) seria privilegiado.

29 RGALI, 2091-2-235, l.71ob.

30 VIÉRTOV, 2022c, p.460.

5. Conclusão

O “diário da Crimeia” condensa em poucas páginas algumas das principais características da prática dos *kinocs* no ciclo de expedições do período. Patrocinada pelo aparato estatal, a viagem tem seu itinerário estabelecido a partir dos interesses do contratante, mas o olhar do cineasta se mantém atento para outros temas ligados à vida da população local, sugerindo reenquadramentos que nos permitem imaginar tanto um “filme de vistas” quanto pequenos retratos etnográficos temáticos. Assim, o documento espelha a prática viertoviana de ampla coleta de materiais que poderiam ser aproveitados também em configurações distintas do plano de montagem originalmente previsto.

E, de fato, essa estratégia seria colocada em prática pelos *kinocs*. Após *A sexta parte do mundo*, o material captado deu origem a uma série de filmes de curta duração centrados nas regiões visitadas e nos bens cuja produção fora registrada, um conjunto extenso cuja relação completa é ainda algo incerta.³¹ E aqui há um detalhe importante: no início de 1927, em meio a uma disputa com o estúdio Sovkinó em torno dos custos de produção de *A sexta parte do mundo*,³² o cineasta escreveria cartas à imprensa elencando alguns dos outros filmes de média e curta metragem que estariam sendo produzidos e que justificariam o montante gasto na produção. Dentre os curtas de cunho etnográfico mencionados, que “já estariam prontos para a montagem”, há justamente a menção a um filme sobre a Crimeia.³³

A julgar pelas informações disponíveis, o curta não chegou a ser realizado. Obviamente, não podemos interpretar o relato de Viértov sobre sua viagem como uma indicação precisa do conteúdo das tomadas efetivamente filmadas na região por

31 Para uma relação preliminar, ver: VIÉRTOV, Dziga. “[Sobre minha demissão]” in: *Cine-Olho*, p.259, nota de rodapé nº22.

32 Ibid., p.254-261.

33 Id. “Pismó v redáktsiu [jurnála *Kino-Front*]”. In: **Iz Nasliédia. Tom 2. Statí i vystupliénia**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2008, p.126-127. Texto datado de 16 de fevereiro de 1927.

Kaufman, nem exatamente como um “pré-roteiro” desse possível filme etnográfico. Mas, para além de rico testemunho da “organização mental do que foi visto” operada pelo cineasta em seu trabalho criativo, o “diário da Crimeia” talvez possa ser encarado como um documento que aponta para um *possível* caminho que poderia ter sido seguido por Viértov nesse pequeno filme não-realizado. Em suma, uma amostra compacta e eloquente da metodologia de trabalho e da amplitude dos interesses dos *kinocs* em uma de suas mais ambiciosas empreitadas cinematográficas.

Referências bibliográficas

- GORIATCHÓK, Kirill. **Jízn vrasplôkh: istória sozdánia filma “Tcheloviék s kino-apparátom”**. Moscou: Kinoartel 1895, 2025
- KAUFMAN, Mikhail. S aparátom v stiép (Iz dnevníká operátora). Soviétski Ekrán, nº23, 1º de setembro de 1925.
- KHERSSÓNSKI, Khrisanf. Siômka v Krimú (‘Piésn na kámnie’). Kino-Jurnal A.R.K, 1925, nº6-7, p.29.
- KUDÍNOV, Borís. Posviaschénie v kinorazviédchtchiki. In: VIÉRTOVA-SVÍLOVA, E. I. e VINOGRÁDOVA, A. L. (orgs.). **Dziga Viértov v vospominániakh sovremiénnikov** (Moscou: Iskússtvo, 1976), p.112-121.
- LABAKI, Luis Felipe. *O homem com a câmara* (1929) como um filme diário. **Galáxia** (São Paulo, *online*). Nº46, 2021
- SARKISOVA, Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. Londres: I. B. Tauris, 2017.
- SEMACHKÓ, N. A. **Bolcháia meditsínskaia entsiklopédia. Tom 12**. Moscou: Aktsioniérnoe Óbschestvo Soviétskoe Entsiklopédia, 1930.
- VIÉRTOV, Dziga. Predvarítelnaia skhiêma rabót po kartíne Gostorg. In: VIÉRTOV, Dziga; DERIÁBIN, Aleksándr (org.). **Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópyty**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2004, p.103-107.

VIÉRTOV, Dziga. *Chestáia tchast míra. Výpusk piérví. "Ot kráia do kráia* [Títrovi list]. In: op. cit., p.107-114.

VIÉRTOV, Dziga. Pismó v redáktsiu [jurnála *Kino-Front*]. In: VIÉRTOV, Dziga; KRUIJKÔVA, Dária (org.). **Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i vystupliênia**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2008, p.126-127.

VIÉRTOV, Dziga. Cine-Olho. In: VIÉRTOV, Dziga; LABAKI, Luis Felipe. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. Editora 34, 2022, p.157-181.

VIÉRTOV, Dziga. [Sobre minha demissão]. In: op. cit., p.254-261.

VIÉRTOV, Dziga. Sobre a organização de um laboratório criativo – proposta do autor-diretor D. Viértov. In: op. cit., 459-466.

VIÉRTOV, Dziga. Sobre meu amor pelo homem vivo. In: op. cit., p.551-562.

VIÉRTOV, Dziga. *A canção da tratorista*. In: op. cit., p.606-607.

VIÉRTOV, Dziga. Galeria de retratos. In: op. cit., p.608-610.

VIÉRTOV, Dziga. *Pequena Ánia* (cine-retrato). In: op. cit., p.615-618.