

## **Dziga Vertov: didatismo em cena**

Resenha de: PERNISA JUNIOR, Carlos (org.).

**Vertov:** o homem e sua câmera.

Rio de Janeiro: Muad X, 2009. 128 p.

RENAN PAIVA CHAVES

■ 156

Possui graduação em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Pesquisa atualmente a poética musical do cinema mudo sob financiamento da FAPESP.

O cinema documentário, ao largo de sua história, lidou com o fardo de uma perene crise, fosse ela estética, ética, financeira, ideológica ou ontológica. Todavia sua atual crescente e importante posição no *mainstream* e seu potencial de intervenção em diversas esferas sociais, tanto na academia quanto no cenário midiático e no “mundo real”, põe em segundo plano a visão contingente de sua trajetória e renova sua historicidade, transformando as maneiras sob as quais o documentário é revisitado à sombra de antigos textos, conceitos, práticas e instituições (WAUGH, 2007: 2).

Nesse sentido, é possível reconhecer, mais do que qualquer outro, o lugar do cineasta e teórico soviético Dziga Vertov na prática e na reflexão do documentário contemporâneo, principalmente pela contribuição, por meio de sua filmografia, de seus escritos e de sua ação política, ao entendimento da ainda atual e central tensão conflituosa na esfera audiovisual não-ficcional entre paradigmas de construção da realidade, ética documentária e criação de argumento e engajamento político (ANEMONE, 2008: 319). Philip Rosen (2007) e Seth Feldman (2007), importantes pesquisadores do cinema documentário, por exemplo, em artigos referências, o situam em relação a valências contemporâneas de sua obra às teorias modernista e pós-modernista da mídia analógica e digital. Luis Pato (2007), em outro exemplo, faz uma reflexão acerca do documentário, e de sua produção, no ciberespaço, pautada nas teorias de montagem de Vertov.

O pesquisador MacKay (2005), por outro lado, identificou, não apenas a título de curiosidade, três ondas de interesse em relação à obra de Vertov: pontuá-las nos ajuda a entender e elucidar os períodos nos quais a narrativa e a análise cinematográfica se voltam à produção teórica e filmica de Vertov, facilitando a compreensão da esfera de influência decorrente desses momentos. A primeira está ligada à própria participação de Vertov na “idade de ouro” do cinema soviético, aproximadamente entre 1922 e 1934, quando seus filmes e provocativas teorias começaram a chamar atenção na imprensa soviética e mundial. A segunda onda foi pós-1954 (após sua morte), quando Vertov causou enorme ressonância nos trabalhos de cineastas (como Jean Rouch e Jean-Luc Godard), teóricos (como Gilles Deleuze e Annette Michelson) e historiadores do cinema (como Seth Feldman); no ocidente essa onda culminou com as publicações de diversos livros, que até hoje são referenciais em pesquisas, como *kino-eye: the writings of Dziga vertov* (1984) de Michelson e O’Brian (traduções de textos originais de Vertov) e *Constructivism in film: The man with the movie camera* (1987) de Thomas Cooper (a mais detalhada obra acerca do filme *The man with the movie camera* de 1929 de Vertov). A terceira onda, a qual ainda nos é contemporânea, teve início com o centenário de seu nascimento (1996), quando suas obras começaram a ser digitalizadas (a mais ressonante foi a edição do DVD de *The man with the movie camera* em 1996), musicadas por diversas orquestras (como *Alloy Orchestra Band* e *Cinematic Orchestra*) e exibidas em vários festivais e eventos (o mais saliente deles foi em outubro de 2004 em Sicília, Itália); em termos de produção bibliográfica os mais relevantes são os livros *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties* (2004) de Yuri Tsivian (que traça os contextos de sua biografia e de experimentos que tornaram possíveis muitos de seus trabalhos) e mais recentemente, *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum* (2006) de Thomas Tode e Barbara Wurm (valioso catálogo contendo materiais de arquivo de Vertov), *Dziga Vertov: defining documentary film* (2007) de Jeremy Hicks (que integra Vertov dentro da história do documentário, não como renegado, mas como uma das figuras

fundadoras da estética do documentário) e *October 121: new Vertov studies* (2007) de Malcolm Turvey e Annette Michelson (que explora os variados, e por vezes contraditórios, modelos, conceitos e contextos que informam sobre a obra de Vertov).

Em português, os trabalhos publicados dedicados a Vertov se resumem a poucos escritos em jornais (como *O homem da câmera-limite* de 1995 de Carlos Adriano), a poucos capítulos (como o contido no livro *Espelho Partido* de 2004 de Silvio Da-Rin), a escassos artigos (como *Dziga Vertov: do cinema verdade à arte da passagem entre as imagens* de 1996 de Henri Gervaiseau) e ao, até então, único livro inteiro dedicado a Vertov, o *Dziga Vertov* (1981), escrito pelo português Vasco Granja.

É aí, nessa terceira onda e entre as obras em português, que o livro *Vertov: o homem e sua câmera* (2010), uma coletânea de artigos de diferentes autores, que vem acompanhado de um valioso DVD, organizado pelo pesquisador Carlos Pernisa Júnior (professor da Universidade Federal de Juiz de Fora) e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), toma relevo. Sob o argumento da extrema potencialidade didática, para ensino e reflexão sobre cinema, inerente à obra de Vertov e em especial ao filme *The man with the movie camera* (1929), o livro e seu DVD expõem e debatem de maneira concisa e objetiva eventos cruciais da produção do cineasta soviético.

■ 158

### Textos, DVD e temas

No princípio do livro, em texto introdutório<sup>1</sup>, somos instigados a pensar a importância e atualidade do legado de Vertov, que segundo os autores não está somente ligado ao suporte (película), mas também à atitude com que encarava a matéria-prima do cinema. Temas esses que são desenvolvidos ao longo dos textos seguintes.

No segundo artigo<sup>2</sup>, no qual Vertov é encarado como um revolucionário e sofisticado experimentalista, devido ao seu engajamento na revolução russa e suas inovadoras teorias de montagem fílmica, começamos a desvendar, a partir de sua biografia, os estudos, produções, manifestos e postura política que vão permear sua obra. Somos introduzidos às principais expressões que rodeiam a literatura que o tem como objeto, como “Cine-olho” (sua teoria mais debatida, na qual estão expressos os princípios de sua montagem e a idéia do poder superior do “olho da câmera” em relação ao olho humano em revelar a verdade), “Kino-pravda” (uma série de documentários, ou melhor, de atualidades produzidas na URSS entre 1922 e 1925, sob as quais Vertov começou a dar vazão ao seu experimentalismo), “Kinoks” (grupo formado por Vertov, que escreveu importantes manifestos como o “Nós: variações do manifesto” de 1919 e “Kinoks: uma revolução” de 1922) e “Vida de improviso” (expressão que sintetiza a idéia de não se usar atores, cenário e nem roteiro predefinido para um filme, em busca de uma separação entre narrativa teatral e literária e cinematográfica).

<sup>1</sup> Escrito por Carlos Pernisa e Nilson Alvarenga.

<sup>2</sup> Escrito por Rafael Ligani.

No terceiro texto<sup>3</sup>, é projetada uma interseção entre política e cinema na URSS dos anos 1920. A partir do engajamento político leninista de Vertov, somos levados a inferir sobre o papel estratégico que seu cinema desempenhou enquanto ferramenta e arma ideológica: para Lenin o cinema era arte de maior importância, devido a sua popularidade crescente e à potencialidade de alcance entre a população de camponeses e analfabetos (que no decênio de 1920 eram três a cada cinco pessoas), e deveria ser usado como meio de educação e propaganda bolchevique, viés pelo qual se pode localizar quase totalidade da obra de Vertov.

Ainda nesse artigo, entre dialógicos debates estéticos e políticos, que eram inúmeros no período pós-revolução, destaca-se as relações feitas pelos autores entre o construtivismo e Vertov. Vale lembrar, para a compreensão dessa temática, que teóricos do construtivismo, como Bagdanov (1873 - 1928), consideravam a atividade artística como instância capaz de sistematizar a realidade. O artista é visto, assim, como um engenheiro social, que compreende a base material de seu trabalho e o impacto de sua obra, não permitindo que a estrutura da composição de sua obra falsifique os fatos históricos. Dessa idéia se desdobrou a noção de que a criação artística deveria ter o hábito de explicar o que fazia, ou seja, teria que ser acompanhada de trabalhos teórico-analíticos e de manifestos e deveria construir-se em uma estrutura que permeasse a nitidez do método, podendo-se assim compreender a elaboração do argumento e atingir o objetivo da educação e da propaganda ideológica. Vertov, segundo os autores, com suas práticas de montagem e seus escritos manteve próxima relação com esse princípio construtivista, sob a qual a maioria dos estudos sobre sua obra se debruça.

Ao fim desse artigo, nos permanece a idéia de que as contribuições de Vertov foram essenciais para abrir possibilidades de (re)inventar o cinema como portador de múltiplas potencialidades estéticas e ideológicas, a serviço do sonho de construir, aos conceitos da revolução russa, o “homem-novo” e uma sociedade melhor.

No quarto texto<sup>4</sup>, são debatidos dois aspectos principais, o valor ideológico e a relevância estética da obra: estabelecem-se importantes relações entre valores ideológicos e a montagem do filme *The man with the movie camera*, de forma a elucidar a estrutura e a construção dessa ligação. Segundo os autores, para os intelectuais bolcheviques comprometidos com o socialismo, o compromisso com a revelação da consciência de classe era central. Devia-se, então, por consequência, desvelar a realidade oculta, iluminá-la artificialmente para que saísse, de fato, das sombras. Vertov encontrou na construção metalingüística de *The man with the movie camera*, ao mostrar como o próprio filme era montado, a maneira de explicitar o artifício da montagem, que, para ele, era mais capaz de dar conta da realidade do que simplesmente a experiência do viver, já que com o rearranjo dos acontecimentos em fragmentos, derivados da montagem, o cineasta poderia construir novas impressões e sensações, que por vezes são reveladoras de uma realidade impossível a “olho-nu”. Explica-se também, ao longo do artigo, a famosa “teoria dos intervalos”, uma das bases de sua montagem, sob a qual se pode gerar um raciocínio e um deslocamento do modo como o percebemos na projeção, em um trabalho pautado em resoluções cinéticas de motivos rítmicos e harmônicos dos movimentos filmados entre os planos

<sup>3</sup> Escrito por Paulo Leal e Laura Pequeno.

<sup>4</sup> Escrito por Carlos Pernisa, Paulo Leal e Nilson Alvarenga.

(não necessariamente numa resolução discursiva lógica), nos deixando claro que a montagem, se bem explorada, não apenas cria novos significados a partir de símbolos e conflitos (como faziam Kuleshov, Pudovkin e Eisentein), mas também novas percepções sobre o mundo histórico.

No artigo posterior<sup>5</sup>, a obra de Dziga Vertov é inserida e comparada às concepções artísticas de movimentos das vanguardas européias, especialmente ao construtivismo russo, futurismo italiano e impressionismo francês, expondo-se mútuas influências e diálogos. Assim como o futurismo, o construtivismo tentava absorver na arte as novas formas de percepção do mundo moderno, seu ritmo e sua rapidez de uma maneira que a arte abandonasse a característica representativa e assumisse uma função transformadora, propondo o engajamento do artista na construção da nova sociedade. Longe de expressar impressões subjetivas, a arte construtivista, assim como a futurista, deveria trabalhar com o rearranjo de elementos da realidade social e material. E é nesse nível que os autores começam a “classificar” a obra de Vertov. Um diálogo interessante entre construtivismo e impressionismo francês também é notado, sobretudo por serem correntes que buscaram uma renovação da linguagem cinematográfica através de experimentações estilísticas, com efeitos visuais de distorções, sobreposições e *closes*, aliadas a uma montagem descontínua, valorizando os enquadramentos e seu ritmo, elementos esses que foram obstinadamente explorados por Vertov.

■ 160

No texto que segue<sup>6</sup> são traduzidos três escritos de Vertov, “Da história dos Kínoks”, “Um homem com uma câmera (uma sinfonia visual)” e “Apoteose visual” (um pequeno parágrafo), que são importantes para entender, respectivamente, a teoria do “cine-olho”, a construção do filme *The man with the movie camera* e uma visão de Vertov sobre edição de filme. Para fechar o livro há uma pequena reflexão sobre o filme, na qual Fernando Fábio Fiorese Furtado nos convida a entendê-lo de uma maneira poética, citando poetas e fazendo poesia.

Apesar de *Vertov: o homem e sua câmera* (2010) ser um livro que discute importantes conceitos, não o faz com tanta destreza e profundidade como o livro *Lines of resistance: Dziga Vertov and the twenties* (2004) de Yuri Tsivian o faz ao tratar de política e estética, ou *Constructivism in film: The man with the movie camera* (1987) de Thomas Cooper ao destrinçar *The man with the movie camera* (1929) ou ainda *Dziga Vertov: defining documentary film* (2007) de Jeremy Hicks ao tratar Vertov dentro da ótica das teorias documentárias. Entretanto, por abordar de forma didática os principais temas que permeiam a fortuna crítica corrente e por ser uma obra em português, ganha relevância no sentido da divulgação dos estudos, das teorias e da filmografia de Vertov no Brasil, onde a literatura vertoviana ainda é escassa.

Ademais, acredito que parte valiosa dessa publicação é o DVD que a acompanha. Nele vemos, de forma prática e pontual, onde se encontra o potencial didático do filme *The man with the movie camera* para ensino e reflexão do cinema, que defende Carlos Pernisa, organizador do livro. O DVD pode ser dividido sinteticamente em quatro partes: menu “Sobre Dziga Vertov”, no qual encontramos uma pequena biografia cronológica e filmografia de Vertov; menu “Contexto Histórico”, no qual encontramos textos que discutem o contexto histórico do filme *The man with the movie*

<sup>5</sup> Escrito por Nilson Alvarenga e Pedro Conceição.

<sup>6</sup> Escrito por Rafael Ligani.

*camera*; menu “Kinoks”, no qual há alguns textos que explicam sinteticamente o movimento Kinoks; e finalmente o menu “Um Homem com uma Câmera” (tradução de *The man with the movie camera*), o mais importante.

Nesse último menu somos apresentados a um excelente material sobre o filme *The man with the movie camera*. Em um dos sub-menus encontramos a seleção visual de vários planos do filme explicados e elencados em: plano geral, de meio-conjunto, médio italiano, americano, meio-médio, próximo, primeiro plano e primeiríssimo plano. Em outro sub-menu encontramos, agora, vários ângulos de filmagem divididos em: ângulo normal, *plongee*, contra *plongee*, ângulo inclinado, campo contra-campo e profundidade de campo. O mesmo esquema se repete para variedades de movimentos de câmera contidos no filme, no qual encontramos selecionados *travelling* para frente, *travelling* para trás, *travelling* lateral, *travelling* de acompanhamento e panorâmica. Encontramos também uma excelente seleção de pontuações (passagem entre planos), com a seguinte divisão: corte, cortina/tesoura, *fade-in*, *fade-out*, fusão, fotograma fixo e *insert*. Ainda encontramos uma seleção de efeitos especiais (todos explicados): câmera lenta, câmera rápida, inversão de ordem, máscara, miniaturas, superposição, tela transparente e tomada interrompida. E por último, uma valiosa seleção que elucida a famosa “teoria dos intervalos”.

Todo esse material, extremamente didático, serve principalmente aos professores e alunos que se deparam com a necessidade de estudar teoria do cinema, documentário e a obra de Vertov; mas cabe também aos pesquisadores e aficionados por Vertov e pelo filme *The man with the movie camera* visitá-lo.

161 ■

## Referências

ANEMONE, Anthony. [Review]. **Slavic and East European Journal**, Lexington, v. 52, n. 2, summer. 2008.

FELDMAN, Seth. Vertov after Manovich. **Canadian Journal of Film Studies**, Montreal, v. 16, n. 2, p. 39-50. spring. 2007.

MACKAY, John. The spinning top takes another turn: Vertov Today. **KinoKultura**, Bristol, n. 8, april. 2005.

PATO, Luis Miguel. Vertov's database e the compilation of digital documentaries on the cyberspace. **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**, 2007.

ROSEN, Philip. Now and then: conceptual problems in historicizing documentary imaging. **Canadian Journal of Film Studies**, Montreal, v. 16, n. 1, p. 39-50, spring. 2007.

WAUGH, Thomas. The old and the new: updating documentary historiographies. **Canadian Journal of Film Studies**, Montreal, v. 6, n. 1, p. 2, spring. 2007.