

Procedimentos não-narrativos na obra de Dziga Vertov

Orientador: João Carlos Machado (professor assistente/UFPEL)

Pesquisadores: Adalberto Geovani Corrêa (graduando do curso de bacharelado em artes visuais/UFPEL), Gilson José Fagundes Junior (graduando do curso de bacharelado em cinema e audiovisual/UFPEL), e Tiago Brandão Weiler (graduando do curso de bacharelado em artes visuais/UFPEL).

Resumo:

Este trabalho é fruto dos estudos realizados na Pesquisa *Navegação e duração: no interior do fluxo da obra*. Nele analisamos alguns aspectos da produção do cineasta russo Dziga Vertov, buscando algumas dos seus procedimentos não-narrativos presentes em sua obra. Dziga Vertov foi um dos pioneiros no cinema documentário e na formulação de teorias como os princípios de *intervalo melódico* e de *intervalo harmônico*.

Palavras-chave: vídeo, não-narrativo, intervalo

A pesquisa à qual este texto se vincula, intitulada *Navegação e duração: no interior do fluxo da obra*, partiu de questões surgidas em realizações poéticas plásticas envolvendo objetos cinéticos e vídeos. Na investigação sobre parâmetros possíveis que se fazem presentes no interior do fluxo do fazer de uma obra, gerando-a de dentro para fora, a partir de suas partes, a pesquisa buscou processos de instauração e criação que não partem de uma estrutura ou de uma narrativa prévia, e que não se ancoram na possibilidade de apreensão simultânea do todo que usualmente se faz presente nas obras de arte visuais. Atualmente, a sua proposição maior é de investigar e realizar experimentações com pressupostos e lógicas não-narrativas para a realização de obras em vídeo.

É a partir destas questões que apresentamos aqui algumas abordagens não-narrativas de Dziga Vertov, notadamente seu conceito de *intervalo*.

Dziga Vertov

Denis Arkadievitch Kaufman ou Dziga Vertov, pseudônimo que foi escolhido pelo próprio cineasta logo no início de sua carreira, nasceu em Bialysto (Polônia). Foi um dos principais cineastas soviéticos atuantes nos anos 20. Diferentemente daqueles que buscavam desenvolver a linguagem cinematográfica através de filmes narrativos, como por exemplo, Sergei Eisenstein, Vertov buscava soluções não-narrativas em seus filmes.

Incorporando a estética formalista das vanguardas russas por um lado, e o realismo soviético por outro, Vertov considerava que o cinema é um instrumento de “mostração”¹ do mundo, preferindo mostrá-lo ao invés de representá-lo.

Segundo Mascarello: “No plano artístico, o “cine-olho” de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais.” (2008: 134). Portanto, para não representar (imitar) a realidade, Vertov lança mão de recursos formais como o *intervalo*, que procuram revelar os meios utilizados para a representação, provocando uma apreensão anti-ilusionista do filme.

Uma definição do intervalo de Vertov é dada por Jacques Aumont: “O intervalo é assim concebido como pura diferença, produzida de um movimento a outro movimento”. (2003: 298). Vertov utilizava este conceito colocando em relação seqüencial dois ou mais planos que apresentavam diferenças e semelhanças tanto na sua visual como na direção e no sentido do movimento.

Intervalo e percepção

A exploração de diferenças e semelhanças entre os diversos planos de um filme, as seqüência e o ordenamento das partes a partir deste princípio são lógicas que também estão presentes nas práticas compositivas da música, no tratamento dado às sonoridades. Na sua análise da percepção na expressão musical, com profundas analogias com a concepção da percepção do tempo presente na obra de Henri Bergson, Rudolph Arnheim aponta a importância da “dinâmica criada pelo desvio ou divergência de uma base padrão” (1989: 229), um quadro de referência como o centro estabelecido pela pelas notas tônicas na música ocidental tonal.

A comparação com a percepção e a articulação de sentido na música também é mencionada por Jacques Aumont. Para ele, além do sentido criado pela acumulação de planos sucessivos, os intervalos entre cada plano da montagem chamam a atenção para “outro modo de relações temporais na imagem”, o *salto* (2007: 237). Para este autor, o salto que diferencia dois

¹ Cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus: 2003. p. 297.

planos sucessivos é mais importante do que aquilo que os une. Esta diferença entre eles é denominada de *intervalo*.

Em musicologia, um intervalo é a distância entre duas notas, mensurável pela relação de suas freqüências; o ouvido um pouco treinado consegue facilmente reconhecer e apreciar essas distâncias, e a música funciona assim, concreta e positivamente, com base no que em si é apenas uma relação abstrata². (idem: 238)

É considerando esta lógica da distância entre duas imagens de um filme que Aumont menciona as teorias e o trabalho de Dziga Vertov, que, segundo ele:

[...] propôs fazer dela o fundamento de um tipo de cinematografia deliberadamente não-narrativa e até não-ficcional, na qual a significação e a emoção nasceriam da combinação de tais relações abstratas (entre formas, durações, enquadramentos, etc.) (2003: 298)

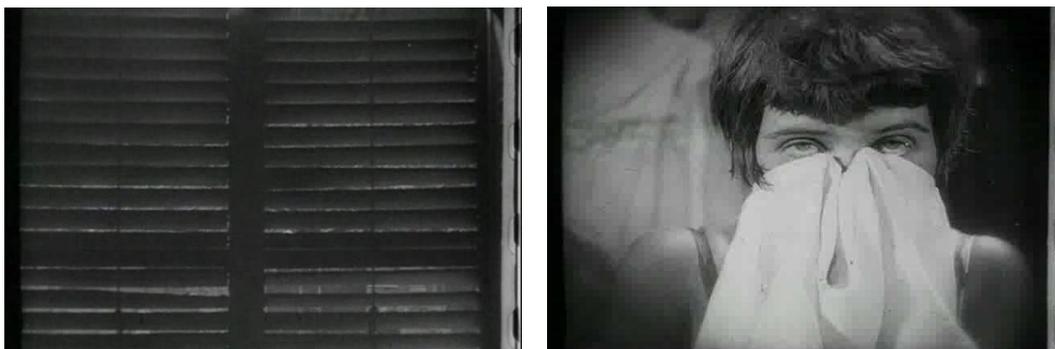
Assim, os recursos formais tornados evidentes pelos procedimentos de Vertov constituem componentes integrantes da construção de sentido de seus filmes.

Quanto ao funcionamento dos intervalos em relação à percepção, considerando-se que esta se apóia grandemente em sistemas de referência que, por sua vez, operam por comparações de similaridade e de contraste (diferença), podemos perceber estas relações tanto entre os elementos de cada plano como também entre os diversos planos. Desta forma, os saltos dos intervalos de Vertov podem ser *melódicos* (de planos sucessivos) ou *harmônicos* (em imagens simultâneas).



Quadros do filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. 1929.

² No caso do vídeo e do filme com imagens de figuras reconhecíveis esta é uma operação que se soma à associação que fazemos entre estas figuras. Mesmo que as figuras distraiam nossa atenção da pura forma visual que lhe dá reconhecimento, a percepção da forma age aí de modo similar à percepção da música.



Os quadros dos planos retirados do filme de Vertov colocados acima correspondem a intervalos melódicos, uma vez que estão colocados de forma sucessiva, com intervalos de tempo variáveis. Na medida em que o tempo de exposição de cada plano fica mais rápido, em frações de segundo, nossa percepção funde as duas imagens em nosso sistema de visão, criando um intervalo harmônico. O efeito do intervalo harmônico se sobrepõe ao significado explícito das imagens, dado pelas associações entre a janela e o olhar da figura feminina, entre o ato de abrir e fechar a janela e os olhos, por exemplo.

Vertov obtém igualmente este efeito de intervalo harmônico através da fusão das imagens provocadas na própria película, mesclando-as e sobrepondo-as, conforme exemplos abaixo.



Quadros do filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. 1929.



A intercalação de planos promovida por Vertov constitui algo similar ao que em música é denominado de arpejo. Um arpejo, a princípio, é a execução consecutiva, não-simultânea e intercalada das notas de um acorde. Pode-se executar um arpejo também em cima de uma escala cromática, com formatos geométricos aplicados na disposição das notas de um instrumento musical. Os arpejos do filme de Vertov entrelaçavam os planos colocados em seqüência, renunciando as seqüências de imagens vindouras. Uma estrutura de arpejo presente em algumas das seqüências de seu filme pode ser representada pela seguinte estrutura mais ou menos simétrica: plano A, plano B, plano A', plano B', plano AB, plano B; tendo A' como uma duração menor do que A, B' como uma duração menor do que B, e AB como o plano com fusão das imagens presentes em A e B.

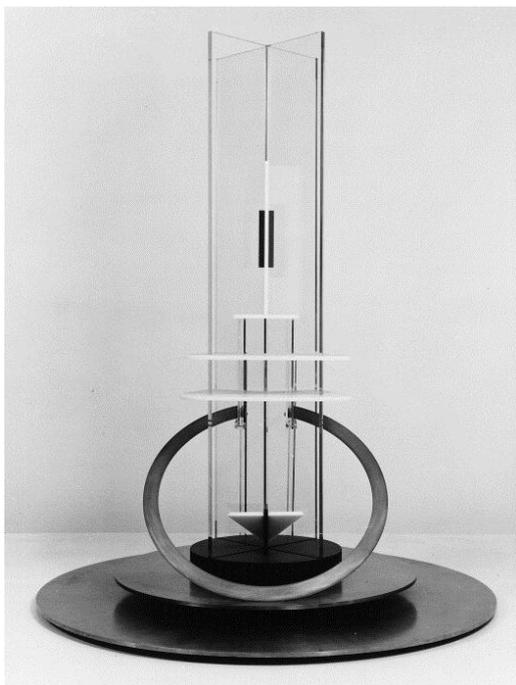
Construtivismo e realismo

A relação matemática e geométrica entre os elementos de uma obra é um raciocínio praticado por artistas ligados ao construtivismo, movimento artístico que era contemporâneo ao cineasta russo. Parte do sentido proposto pelos trabalhos destes artistas³, entre eles Alexander Rodchenko, com quem Vertov desenvolveu algumas colaborações, era calcada na lógica relacional interna de uma obra, estruturada por relações matemáticas e geométricas entre as partes e as partes e o todo, como se pode perceber em trabalhos de Naum Gabo e Vladimir Tatlin.



Cartaz do Filme Homem com uma câmera criado por Alexander Rodchenko.

³ Outra parte, igualmente importante, era a utilização dos materiais brutos, com suas qualidades e características específicas.



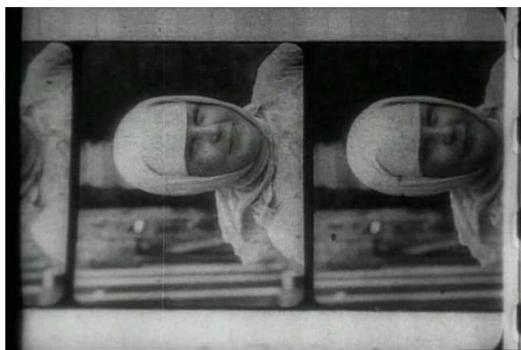
Naum Gabo. 1923. *Coluna*.



Vladimir Tatlin. 1919-1920.
Monumento a terceira internacional.

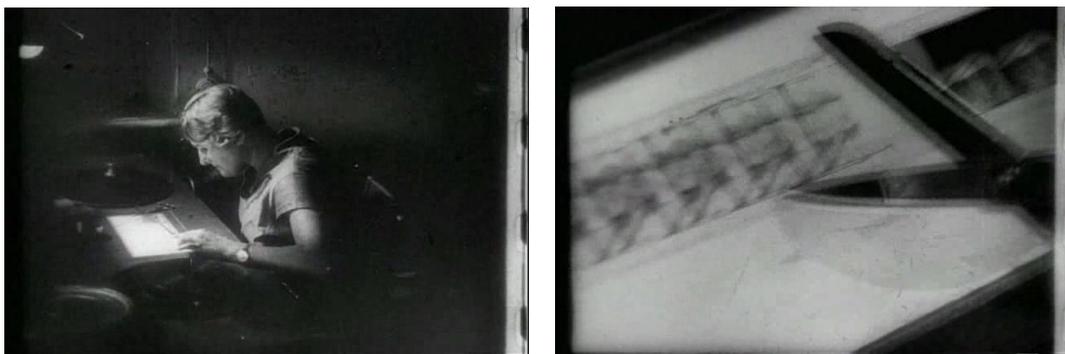
Já o conteúdo realista no filme de Vertov ficava a cargo das imagens da vida cotidiana, do trabalho e da própria elaboração do filme, onde a figura do operador de câmera é uma presença bastante recorrente.

Em “O homem com uma câmera”, o realismo das imagens do trabalho, do esporte e do dia-a-dia das pessoas, é ‘desrealizado’⁴ pelos procedimentos formais adotados pelo diretor, que também se utiliza também de imagens do processo da feitura do próprio filme com este mesmo propósito.



Quadros do filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. 1929.

⁴ Cf. MASCARELLO. Op. cit. p. 137.



Quadros do filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov. 1929.

É desta forma que Vertov entrelaçava duas demandas estéticas importantes da arte soviética da época, o realismo do conteúdo por um lado e o formalismo construtivista por outro. A posição anti-ilusionista assumida por este cineasta entrava também em consonância com a postura não-imitativa dada pela exploração das características dos materiais puros por parte dos construtivistas. Não iludir, apresentar os materiais como eles mesmos eram preceitos importantes de foram seguidos por todos aqueles artistas que trabalharam numa lógica concretista⁵. Esta espécie de realismo nas artes era aceita dentro dos preceitos da revolução socialista soviética do início do século XX. Cabe lembrar, entretanto, que as vanguardas e o construtivismo estiveram ao lado do socialismo russo nos seus primeiros anos e que, a partir do stalinismo ditatorial estas tendências foram rejeitadas pelo regime em função da sua preferência pelo assim chamado *realismo socialista*.

Finalizando, ressaltamos que a noção de intervalo tomada de Dziga Vertov é apresentada aqui é apenas uma das ferramentas conceituais possíveis ligadas à criação de obras não-narrativas em vídeo sobre as quais nos debruçamos. Dentro de nossa pesquisa estamos trabalhando também com outras noções, como a criação de ritmos a partir da variação da direção e do sentido do movimento visual, o procedimento de *cut-up* conforme praticado por William Burroughs, a utilização da sonoridade como guia para a composição do vídeo, entre outras.

⁵ Para a música concreta, por exemplo, este conceito se manifesta através do uso de ruídos e de sons retirados no meio natural. De forma similar, este é um preceito importante para a poesia concreta. Assumir a artificialidade e a materialidade dos elementos, com fins anti-ilusionistas também é um preceito que se aproxima do Suprematismo de Malevitch.

Referências Bibliográficas

- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2007.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus: 2003.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História mundial do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2008.
- READ, Herbert. *Escultura moderna. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.