

O Cinema e Teatro: A Estética do Cinema Vertoviano¹

Rafaela Ricardo Santos Marcolino²

Resumo: Este artigo realiza uma discussão teórico-histórica do cinema vislumbrado por Dziga Vertov (Rússia, 1896 - 1954) na década de 20, um cinema independente como arte. Este novo cinema tem em suas raízes fugir dos planos gerais, muito utilizados na época, e negar que as artes cênicas seriam parte da cinematográfica. A luz dos fatos documentados e confrontando Vertov com teóricos das artes cênicas contemporâneos dele como Bertold Brecht (1898 – 1956) e Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) fomenta-se a discussão levantada há cerca de 90 anos: teatro e cinema seriam dissociáveis? Essa separação entre as artes faz com elas se desenvolvam independentemente, mas, viu-se que apropriar-se do que já foi feito é estar um passo a frente para novas descobertas.

Palavras-chave: cinema; teatro; Dziga Vertov.

Abstract: This article provides a theoretical and historical discussion of envisioned cinema by Dziga Vertov (Russian , 1896-1954) in the 20s, an independent cinema as art . This new cinema has origin in do not use general plans, much used at the time, and deny that the performing theatre were part of the cinema. Based in documented facts and confronting Vertov with theorists of contemporary theatre as it Bertold Brecht (1898 - 1956) and Vsevolod Meyerhold Emilevich (1874-1940) raised to foster discussion for about 90 years : theatre and cinema would be dissociated ? This separation between the arts causes them to develop independently but was seen to take ownership of what has been done is a step forward to be new discoveries.

Keywords: Cinema; theatre; Dziga Vertov.

Introdução

O cinema da década de vinte teve importantes acontecimentos e muita diversidade da indústria cinematográfica que culminaram para muitas reflexões e manifestos acerca do cinema enquanto arte. Discutia-se a autonomia e independência da sétima arte. Cineastas buscavam um novo método e transformaram esse período num poço de descobertas, porém não se pode ignorar que a arte também está constantemente

¹ Trabalho apresentado no GT 3- Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI

² Mestranda em comunicação e linguagens, da linha de pesquisa de cinema e audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná. Contato: rafinhasantos@uol.com.br

se reinventando e pode antecipar as descobertas da tecnologia. Assim, é relevante uma discussão da relevância e da influência de outras artes no cinema, confrontando a postura de cineastas que reflitam sobre ela.

O teatro, por exemplo, pode ser considerado um dos antecessores do costume de assistir a alguma coisa como o cinema ou a telenovela foi duramente negado pelo cineasta Dziga Vertov.

Talvez a característica mais marcante dessa época foi o início do cinema falado. Segundo Chambel (2010, p.única) “Os filmes sonoros foram um sucesso imediato e por volta do final da década, perto de metade das salas de cinema americanas estavam preparadas para exibir filmes sonoros.”

Embora, fosse muito comum um pianista tocando durante a exibição dos filmes, o cinema sonoro causou uma mudança na maneira de ver e fazer cinema. Muitos atores foram excluídos das produções por não terem expressão vocal condizente com a nova forma. Exemplo disso foi o norte-americano John Gilbert, que no cinema mudo foi um ator de grande sucesso, porém com a chegada do cinema falado viu sua carreira entrar em declínio até perecer.

Nesta época os Estados Unidos merecem destaque com os estúdios de Hollywood que consolidaram a indústria cinematográfica americana e apresentaram suas estrelas em vários gêneros como o western, policial, mas principalmente na comédia, como o conhecido Charles Chaplin.

As diversidades do cinema na década de vinte não foram poucas, com um período de muita produção, reflexo de muitas experiências européias, americanas e soviéticas.

Algumas dessas produções geraram influência no cinema atual e foram alvo de muitas contestações por serem extremamente inflexíveis, como o “cinema olho” que será mais discutido na sequência.

Assim, entender a relação que se pode fazer com o teatro e o cinema nesse período é relevante para conhecer o cinema de da década de vinte e especificamente de Vertov refletindo sobre a questão: O cinema se beneficia do teatro e vice-versa?

O cinema “vertoviano”

Sabe-se que o cinema registrava, em seu início, apenas um plano, sempre com o mesmo enquadramento, o que se assemelhava muito com o teatro. Era comum a filmagem de peças de teatro e de pequenos documentários. Entretanto, em 1902, George Méliès apresenta um trabalho cheio de truques, onde o real dava espaço ao mágico e o cinema se transformava num espetáculo completo. Gardnier (2005, p. única) escreve que: “Pessoas apareciam do nada, sumiam, cresciam assustadoramente aos nossos olhos, sempre em plano fixo. Os filmes eram extenuadamente montados, mas ainda assim davam a impressão de um único plano.”

Diante da dificuldade de se estabelecer uma continuidade, Edwin Porter e D. W. Griffith começaram a pensar em técnicas para dar sequência às passagens de tempo, e, começaram a usar das mudanças de enquadramento, como closes, ângulos e distâncias diferentes. Experiência que rendeu a Griffith reconhecimento como diretor de filmes de grande espetáculo.

Muito se bebia na fonte do teatro para promover os truques no cinema fazendo com que muitas vezes os filmes fossem muito parecidos com um espetáculo teatral. Entretanto, contrariando esse cinema como espetáculo teatral, mas aproveitando-se das técnicas criadas anteriormente e desenvolvendo-as sobre uma nova ótica, surge na antiga União Soviética uma figura que viria a debater com questões ideológicas buscando transformar o cinema numa arte autônoma e negando o teatro, a literatura e as outras artes. Dziga Vertov, pseudônimo de Denis Arkadievitch Kaufman (1896- 1954), viria a ser um revolucionário da década de vinte quando propõe seu manifesto “cinema-olho”.

Dziga, (do ucraniano, roda que gira sem cessar) que segundo o próprio é o som da manivela de uma câmera, Vertov (do russo vertet que significa rodar), foi um dos principais cineastas soviéticos de sua época, e sofreu com a censura de críticos e produtores quando desenvolveu seus projetos experimentais ousados até mesmo para hoje.

Vertov adotou na obra uma estética diferente da tradicionalmente aplicada no cinema, à época, partindo para uma mistura com a linguagem presente na pintura contemporânea. Além disso, a proposta de montar imagens dentro de outras imagens proporcionou à obra uma pluralidade de discursos na mesma seqüência, fato inusitado para a época. (GOÇALVES, RENÓ, 2009, p.9).

Este cineasta dedicou-se fervorosamente com os Kinoks, um grupo composto por ele, sua esposa e seu irmão, que publicava manifestos e teorias em sua grande maioria rejeitando as outras manifestações artísticas incluídas no cinema.

No manifesto teórico “cine-olho” de 1923, os Kinoks propõem que a montagem é essencial e as manipulações são permitidas. O “cinema olho” é uma forma de registrar a vida no improvisado, sem nenhuma direção, onde as imagens são obtidas da realidade e existe um terceiro olho em ação, que não é o da câmera nem o humano.

Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço tem doze paredes que eu registrei em diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço. Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos. Eu sou o cine-olho. Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (FRANCO, 2011, p. única)

Esse cinema que recorre ao movimento que não é subordinado a consciência, ao ritmo interior de cada coisa, e ao intervalo, que é tratado simplesmente como a passagem de movimento, propõem uma noção de semiótica. Aumont e Marie (2003, p.298) confiam essa significação como “(...) a asserção de uma circulação infinita dos elementos, que só se definem como potência de troca.”

Dziga Vertov tinha o objetivo de tornar o cinema uma arte autônoma, que não precisava recorrer às outras artes. Buscava fazer com que a emoção através da expressão corporal fosse do cinema e não teatral. A brincadeira com a associação de imagens fazia de seus documentários uma exposição inusitada que buscava a relação entre olho, câmera, realidade e montagem. Segundo Franco (2007, p. única), “Todos os

seus experimentos cinematográficos baseiam-se no exercício exaustivo de construção da expressão através da articulação desses quatro elementos.”

Essas articulações devem-se ao fato de Vertov acreditar que o olho humano não podia ser perfeito e que jamais poderia compor os mesmos movimentos que uma câmera poderia fazer. A teoria criada por ele recusava o cinema que tentava imitar a visão humana e repudiava que isso seria o melhor cinema. Somar o olho mecânico da câmera ao olhar humano captava da realidade um prisma que nunca havia sido demonstrado por outra arte.

Por usar imagens retiradas da realidade, Dziga Vertov foi conhecido por ser documentarista, defendia o puro cinema, onde a transformação da sociedade se fazia presente.

Em 1.930, a “rádio-orelha” foi acrescida ao “cine-olho” de Vertov. A teoria do “eu vejo” agora contava com “eu escuto”. Os sons deveriam ser captados em estúdios isolados não sendo a sonoplastia dispensável na formação da cena, mas tratando-se do interior real do ambiente.

Durante toda sua vida, Vertov protestou contra a mistura das artes. Segundo ele mesmo:

Protestamos contra a mistura das artes que muitos qualificam de síntese. A mistura de más cores, mesmo quando escolhidas idealmente nos elementos do espectro, nunca dará o branco, mas apenas sujidade. Chegaremos à síntese do zênite dos êxitos de cada arte e não antes. (KINOKS,1922, p.36)

O uso do teatro dentro da perspectiva cinematográfica era especialmente negado por Vertov. Ele descrevia que o teatro falsificava a vida e era contra que a filmagem de peças teatrais e roteiros teatrais fossem considerados como uma produção de cinema. Considerava que no cinema as imagens são imediatas e a verdade da percepção natural é mais evidente. A presença na imagem cinematográfica é muito maior do que no teatro, mesmo com a presença física do ator dentro do espaço.

Diante dessas discussões, torna-se relevante uma análise do teatro nesse contexto, para que torne possível relacionar as motivações de Dziga Vertov em contestar as artes cênicas.

O teatro e o cinema

A história do teatro em vários momentos acompanha a história da humanidade. Coincidentemente ou não, a extinta União Soviética na década de vinte sugeriu, assim como no cinema de Vertov, o emprego do teatro como meio de propaganda. Todavia, nessa mesma época o teatro americano passa a ter reconhecimento pelo mundo com suas características reflexivas psicológicas e sociais. Vários autores propõem peças que falam de relacionamentos humanos, psicológico dos personagens, destino e crítica social.

Uma das características mais importantes das artes cênicas na década de vinte foi o predomínio do diretor e a fartura de teóricos das artes cênicas. Porém, diante de muitas produções não houve um único padrão de encenação. O teatro da década de vinte quer romper com padrões estabelecidos, buscando uma autonomia da arte com uma variedade de estilos, que buscam uma mudança no fazer teatral.

Na Europa, mais precisamente na Alemanha, diante de toda a mudança política surge uma dessas novas teorias que reforçam as novas formas dramáticas. Bertold Brecht (1898 – 1956) buscava por um teatro que tinha comprometimento político e que causasse a reflexão crítica, como propõe em todas as suas peças. Para ele, a emoção castra a razão por isso o ator não deve despertar a emoção no espectador que está constantemente sendo lembrado que a encenação é teatro e nada tem haver com o real. Sobre o artista teatral de Brecht, (REIS 2006, p. 3) diz: “A este caberia o compromisso, ou a missão, de explicitar as contradições sociais, no intento de que o espectador possa, a partir do que lhe seja mostrado, reagir e interferir no estado das coisas.” Assim, o teatro épico de Brecht propõe a quebra da parede invisível que separa o ator da plateia, causando um distanciamento da ilusão teatral.

Brecht colaborou com produções cinematográficas com texto, argumento e até direção de filmagem. Por isso, ele era a favor e se permitia usar recursos cinematográficos e projeções de documentos e textos explicativos nas suas peças de teatro.

O cinema para Brecht também foi contrário a algumas tendências da época e se assemelhou a Vertov e Sergei Eiseinstein. Para Ramos:

Brecht contribuiu para a crítica das narrativas hollywoodianas, ao afirmar que o cinema era “uma arte por natureza estática e que deveria ser tratada como uma sucessão de quadros”. Ou seja, as cenas não seguiriam uma trajetória ascendente, movidas por uma identificação emotiva que, ao final, resolver-se-ia de maneira explosiva. Ao contrário, as cenas deveriam basear-se num princípio dialético-reflexivo. (RAMOS, 2006 p. 16)

Nesse contexto, Brecht se torna um dos teóricos mais influente do teatro contemporâneo.

Por outro lado, Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) também é um nome significativo na década de vinte sendo o diretor que foi mais longe com a corrente “teatro estilizado”. Sua prática denominada biomecânica é muito famosa e experimentada até hoje. O palco italiano, onde a disposição da plateia está à frente do palco, passa a ser substituído por espaços cada vez mais alternativos, fazendo com que o espectador interaja com os atores e torne-se por vezes um ator dentro do espetáculo.

Meyerhold vislumbrou um teatro no estilo da *commedia Dell’arte* e, por isso, seus atores eram treinados para fazer acrobacias e malabarismos. O texto de Meyerhold não era fator essencial no espetáculo, os gestos e os movimentos eram mais reveladores do que as palavras. O movimento era decomposto e o corpo do ator era cheio de habilidades físicas e, artificial como uma marionete para dar mais clareza a expressividade. O espetáculo pode ser descontínuo e não acabar porque não tem apego ao realismo. Meyerhold também utiliza como recurso teatral o cinema com projeção de filmes de jazz, seus figurinos são uniformes de trabalho, o cenário com andaimes, estruturas de metal e os movimentos amplos sempre iguais lembrando uma máquina.

Todavia, Gonçalves (2010, p. 79) acredita que o palco é uma limitação do teatro, e o cinema não tem limitações por não ter ordem hierárquica nos seus elementos.

O teatro e o cinema sempre podem ser artes complementares e por sua semelhança são tão contestadas. Xavier (1996, p. 247) lembra: “O cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, evolve *mise-en-scène*.”

Inclusive a própria história mostra o intercâmbio cinema e teatro com artistas que atuavam nos dois campos com já exemplificado aqui. Sobre essas linguagens, ainda Magaldi (1986, p.1) compara: “Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. O cinema já subentende a imagem, substituindo a figura humana real.”

Essa é a concepção comum que temos de teatro e cinema, porém quando o teatro se apropria do cinema, a figura humana passa a não ser real, mas continua sendo teatro e como expressou Dziga Vertov teatro filmado não era cinema. Esse paradoxo é enunciado por muitos autores, mas Vertov é sempre categórico quando nega o teatro no cinema. Gonçalves cita que na opinião de Vertov:

(...) são as imagens do cinema (mais depressa do que aquilo que vemos no teatro onde tudo é supostamente “presente”, do corpo do actor ao cenário e ao espaço) as que conseguem ser imediatas negando, liminarmente, a própria noção de mimesis(...) uma categoria que se esforça por criar presença, o que, só por isso, prova que o não é). São as imagens cinemáticas que põem em causa a “verdade” perceptiva ‘natural’. (GONÇALVES, 2010, p. 73)

Vertov atribui ao teatro ser uma instituição burguesa alienante e formula que Stanislavski³ (VERTOV, 1956, p. 52)“(...) tentou obter com meios completamente diferentes um comportamento natural do homem no palco.”

À luz dessas combinações, parece que a própria estética de Dziga Vertov com seus documentários e montagens com ângulos até então inéditos que buscavam a verdade como fim fazendo de seus filmes como meio, condenou o teatro a ser expulso do cinema. O documentário realmente não se enquadrava na proposta de verdade cênica e na construção psicológica de Stanislavski, porém no trabalho mais fragmentado de Meyerhold e Brecht poderia ser interessante.

Vertov foi enérgico quando falou do teatro desses diretores:

“Alguns mestres do teatro destruíram o teatro interior, quebrando as velhas fórmulas e proclamando novas palavras de ordem para o trabalho teatral; foram chamados para ajudar a biomecânica (que só por si é uma excelente ocupação), cinema (honra e glória para ele), os literatos (gente razoável), as construções (por vezes boas), os automóveis (como não respeitá-los?) e a

³ Contantin Stanislavski (1863 – 1938), primeiro a teorizar um método para o ator e precursor do realismo no teatro

fuzilaria (truque perigoso e impressionante) mas, no total, nada sai, nem em geral nem em particular.” (RODCHENKO, p.46, 1923)

Porém, mais tarde o próprio reconheceu o trabalho da biomecânica de Meyerhold como sublinha o texto:

(...) lembro-me como Vertov, frequentando os espetáculos do Teatro de Meyerhold com grande interesse, dizia muito bem deles, comentando-os no intervalo da peça (isto passou-se em 1927 ou em 1928)(...) Desse modo, esta negação estava longe de ser absoluta. E, mais tarde, Vertov renunciou contra seus ataques as outras artes e ao cinema artístico. Ele compreendia que para estabelecer e defender nas discussões a sua tendência de criação artística não era absolutamente necessário subverter as outras.” (FEVRALSKI, 1965, p. 67)

Quando Vertov reconhece a qualidade das artes cênicas dos anos vinte, como exemplifica a citação acima, mostra que a arte contemporânea se beneficia e evolui cada vez mais quando admite e abre espaço para a multiplicidade cultural.

Conclusão

A história da arte segue paralela a história mundial. Os movimentos artísticos refletem as aspirações da sociedade no seu contexto.

Portanto, permite-se concluir que a sociedade e os artistas do início do século XX estavam insatisfeitos com a tradição e buscavam a renovação cultural com a quebra de paradigmas em todo o mundo e em todas as áreas artísticas e assim surgiu essa infinidade de contestações que fizeram a arte contemporânea.

Parece que Dziga Vertov negando todas as outras artes, contribuiu para a evolução do cinema enquanto expressão artística. A contestação das outras artes exigiu de Vertov muita perspicácia para preencher as ausências criadas pelas contestações, ele teve que investir em criações inovadoras, montar planos, sequências e ritmo diferentes que são usados e estudados até hoje.

Vertov propôs um extremo, uma ruptura, que colaborou para a linguagem cinematográfica mais autônoma. Hoje, essa linguagem apropria-se do teatro de uma forma nivelada e não mais subordinada, sendo assim os espetáculos teatrais uma fonte de enriquecimento das criações cinematográficas, cada qual tendo que se reinventar a nova tendência das sociedades que estão vinculados.

A autonomia parece ser uma busca de todas as linguagens artísticas da década de vinte, e apropriar-se das técnicas existentes de outros meios é significativo para que a tecnologia a arte se desenvolvam.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; Campinas: Papyrus, 2003.

CHAMBEL, Rui. História do cinema - 1.920-1.929. A era do sonoro. Disponível em: <http://www.chambel.net> Acesso: 19/10/2014

FEVRALSKI, A. Dziga Vertov. N°12. Iskusstvo Art Kino, 1965

FRANCO, Marília. Bilmografia Dziga Vertov. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda> Acesso: 19/10/2014

GARDNIER, Ruy. Breve histórico das concepções da montagem no cinema. Disponível em: <http://www.heco.com.br> Acesso: 19/10/2014

GONÇALVES, Elizabeth Moraes. RENÓ, Denis Porto. A Intertextualidade no cinema: uma opção de hibridismo de linguagem. LATEC/UFRJ. Disponível em: <http://www.portalcomunicacion.com> Acesso: 19/10/2014

GONÇALVES, Maria Madalena. Modos de representação no teatro e no cinema. O teatro mostra (e depois conta) e o cinema conta (e depois mostra). Ou é o contrário. Cadernos PAR. N°3, 2010. Instituto Politecnico de Leiria. Leiria –Portugal, 2010

KINOKS. Nós. Revista Kinofor, 1922.

MAGALDI, Sábado. Iniciação ao teatro. 3 ed. São Paulo: Ática, 1986

RAMOS, Alcides Freire. Bertold Brecht e o cinema alemão dos anos 1920. Revista de história e estudos culturais. Vol 3, ano 3, Uberlandia: 2006.

REIS, Luis Augusto. Piscator, Brecht, Boal e Artaud - considerações sobre o 'teatro político. Disponível em: <http://www.ccba.com.br> Acesso: 25/03/2011

RODCHENKO. Koniks revolução. Revista Lef, 1923

VERTOV, Dziga. O amor pelo homem vivo. Iskusstvo. Kino. 1958

XAVIER, Ismael. Cinema no século. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.