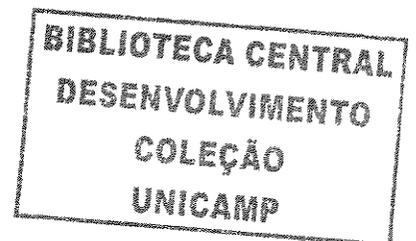


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov**

Michelle Agnes Magalhães

Campinas 2005



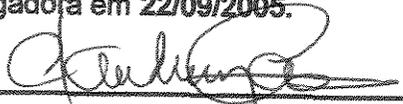
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em música

**Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov**

Michelle Agnes Magalhães

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Michelle Agnes Magalhães e aprovada pela Comissão Julgadora em 22/09/2005.



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco  
- Orientador -

Campinas - 2005

UNIVERSIDADE / BC  
CHAMADA  
T/UNICAMP  
M 27 m v  
EX  
MBO BCI 67511  
OC. 16. 123-06  
C  D   
ECO 21.00  
TA 2013/06

48 ID: 376070

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**  
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8 / 6244

M27m Magalhães, Michelle Agnes.  
Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov. /  
Michelle Agnes Magalhães. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Futurismo(Arte). 3. Instrumentos musicais.  
4. Música de cinema. 5. Dziga Vertov. 6. Cinema. I. Carrasco,  
Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "Music, futurism and Vertov's sound track"

Palavras-chave em inglês (Keywords): music – futurism(art) – musical  
instruments -film music – Dziga Vertov - film

Titulação: Mestrado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Mendes

Prof..Dr. José Roberto Zan

Data da defesa: 22 de Setembro de 2005

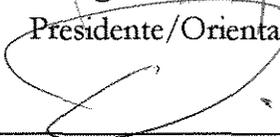
\* . . .

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pela  
Mestrando(a) **Michelle Agnes Magalhães** - RA 971307, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



**Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco - DM/IA - UNICAMP**  
Presidente/Orientador



**Prof. Dr. Eduardo Santos Mendes - ECA/USP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. José Roberto Zan - DM/UNICAMP**  
Membro Titular

Doc 605876

*Para Pedro*

## Agradecimentos

A Ney Carrasco pela paciência, Maurício Ozaki pela ajuda, a Joel Pizzini e Jorge de Almeida por tantas informações e materiais valiosos, a Livio Tragtenberg pelas reflexões de valor inestimável, Marco Vale pelas discussões que me intrigaram, Edu Santos Mendes pelas idéias luminosas, Michel Fano pela conversa acalorada sobre suas pesquisas sonoras no cinema, a Tuca, Luciana, Maria Thereza e Paulo Fragelli pelo apoio, e especialmente a Pedro Fragelli que, com seu constante entusiasmo e estímulo foi fundamental para que eu pudesse realizar esse trabalho.

## Resumo

Este trabalho tem como propósito a apresentação de um pequeno panorama do movimento futurista italiano e russo no que tange ao aspecto musical, bem como uma análise dos elementos futuristas encontrados na música do filme “Entusiasmo, Sinfonia do Donbass” de Dziga Vertov realizado em 1930.

## Abstract

The present dissertation has the purpose of presenting a resumed panorama of the Italian and Russian futurist movements focused on its musical aspects, as well an analysis of the futurist elements found in the film music of “Enthusiasm, Symphony of Donbass” produced in 1930 by Dziga Vertov.

# Sumário

<b>Apresentação</b>	01
<b>1. O futurismo italiano</b>	
1.1 Preliminares	05
1.2 Panorama do movimento	09
1.3 O projeto musical futurista	15
<b>2. O futurismo russo</b>	
2.1 O cubo-futurismo	51
2.2 O futurismo na música	59
2.3 Dziga Vertov: cineasta futurista	69
<b>3. “Entusiasmo” – Sinfonia futurista</b>	
3.1 “Entusiasmo” como superação	81
3.2 Rumo à industrialização	87
3.3 O som como protagonista	91
3.4 A música como encantamento no cinema clássico de ficção	101
3.5 Sinfonia proletária – a música desencantada	107
<b>4. Considerações finais</b>	127
<b>5. Apêndice</b>	
Uma experiência de composição de música para documentário	131
<b>6. Referências bibliográficas</b>	137
<b>7. Material em Anexo</b>	143

*“Organizado adequadamente no filme, o mundo sonoro é musical em sua essência  
– e é essa a verdadeira música do cinema”. (A. Tarkovski, Esculpir o tempo)*

## Apresentação

Este trabalho busca traçar um paralelo entre o projeto musical do futurismo italiano, a música de alguns compositores russos com traços futuristas e a trilha sonora do filme “Entusiasmo” do cineasta russo Dziga Vertov.

O movimento futurista italiano que teve como marco o primeiro manifesto escrito por Marinetti em 1909, inaugurou uma época em que eclodiram as vanguardas européias, movimentos que questionavam o papel da arte na sociedade burguesa e que propunham uma nova arte, que pudesse refletir as transformações ocorridas nas metrópoles e as recentes descobertas e invenções.

Na Itália, grande museu a céu aberto, o movimento futurista clamava pela destruição de seus museus e bibliotecas, para que o país pudesse virar as costas ao seu passado corroído e decadente. A Guerra, “única higiene do mundo”, daria à Itália triunfante condições para que ela pudesse assumir a liderança do continente europeu. O representante mais importante da música futurista foi o pintor e músico Luigi Russolo. Ele foi o responsável por uma das primeiras tentativas de incorporação dos ruídos no repertório dos sons musicais. Seus ouvidos atentos foram tocados pelos sons da cidade moderna com suas máquinas e automóveis. Posteriormente, John Cage, Edgar Varèse e Pierre Schaeffer levaram adiante diferentes pesquisas no campo da composição, seja ampliando o universo sonoro musical, seja compondo obras apenas com ruídos.

Na Rússia, o futurismo estava associado a uma renovação formal, e ao aniquilamento da antiga arte ligada aos czares. Seus artistas tiveram um

importante envolvimento com a revolução de 1917, e sua arte refletia as transformações ocorridas deste então. Os sons das máquinas que modernizaram a antiga Rússia e o apito da fábrica, casa do proletariado, formavam a paisagem sonora inspiradora da música nesse período. Foram organizados grandes espetáculos coletivos para um público ávido por manifestações de rua. Nessas “sinfonias industriais”, o espaço urbano se opunha às salas de concertos, os solistas eram as sirenes e apitos das fábricas. O compositor Arseni Avraamov chegou a projetar para essas apresentações uma grande máquina de apitos a vapor para a execução de “A Internacional”.

O cinema, arte futurista por excelência, uma arte que acabara de nascer, portanto desprovida de passado e liberta das tradições, também sofreu a influência desse movimento. Nesse contexto, abordaremos nesse trabalho a trilha sonora do primeiro filme sonoro de Dziga Vertov (“Entusiasmo”, 1930), um grande admirador da poesia do poeta cubo-futurista Vladimir Maiakovski.

Desde os anos 20 o ritmo da vida urbana e da mecanização era uma constante fonte de inspiração para muitos cineastas como Fritz Lang (“Metrópolis”, Alemanha, 1927), Ferdinand Legér e Dudley Murphy (“Ballé Mecanique”, França, 1924), Walter Ruttmann (“Berlin, Sinfonia de uma metrópole”, Alemanha, 1927), Alberto Cavalcanti (“Rien que les heures”, França, 1926) e Jean Vigo (À propos de Nice, França, 1930). Com o cinema sonoro, essa geração de cineastas manifestou também o desejo de recriar todos os sons da modernidade. Esses anseios foram concretizados em filmes como “Melodie der Welt” (W. Ruttmann, Alemanha, 1929) e “Wochenende” (W. Ruttmann, Alemanha, 1930), um filme sem imagens e composto unicamente com sons, “Love me tonight” (Rouben Mamoulian, E.U.A.,

1932), ou ainda no filme de Mark Sandrich "Shall we dance" (E.U.A., 1937), quando os sons das máquinas acompanham Fred Astaire cantando o número "Slap that Bass". "Entusiasmo" buscará a musicalidade dos ruídos industriais para enaltecer os trabalhadores de choque, responsáveis pelo desenvolvimento da indústria pesada da URSS.

Dziga Vertov, que estudara piano e violino quando jovem, antes de iniciar sua experiência no cinema fazia gravações de sons com um gramofone. Seu fascínio pelos ruídos o levou à montagem de palavras, com descrições destes sons estimulando sua imaginação a criar combinações abstratas. "Entusiasmo", um dos primeiros filmes sonoros russos foi a tão aguardada oportunidade de colocar suas idéias em prática. Além disso, o filme é uma apaixonada declaração em defesa do cinema documental e da gravação de sons documentais, refutando a idéia defendida na época de que os sons deveriam ser impreterivelmente gravados apenas em estúdio e pós-sincronizados.

Num período em que ainda não havia regras fixas para o uso dos ruídos, e que as convenções de uma escrita musical para o cinema clássico de ficção começavam a ser formuladas, "Entusiasmo" propõe soluções próprias para a música e o som do cinema documental. Vertov dá aos ruídos um papel metafórico, que representa valores como a revolução, o ópio do povo, o poder religioso. A música, a mais abstrata das artes, é mostrada veiculada à realidade e à sua realização, de modo a revelar seus intérpretes e o momento de sua gravação. Na segunda parte do filme, aquela que enaltece os trabalhadores, os ruídos são tratados como música e todos os sons configuram a "Sinfonia do Donbass", a

grande sinfonia da industrialização acelerada da URSS que celebra o futuro da revolução e da libertação do homem pela máquina.

No capítulo 5, há uma breve descrição de procedimentos inspirados por aqueles usados por Vertov, no processo de composição da música para o documentário “Memória sem visão” de Marco Vale.

# Capítulo 1: O Futurismo Italiano

## 1.1 Preliminares

Se os movimentos de vanguarda na Europa podem ser compreendidos como um ataque ao papel da arte na sociedade burguesa e à sua autonomia e dissociação da práxis da vida do homem<sup>1</sup>, o movimento futurista encontra-se vigorosamente alinhado à vanguarda, por vários motivos. Além da reiterada disposição de abolir as fronteiras entre vida e arte, o Manifesto Futurista do Traje Masculino, o Manifesto Futurista da Luxúria e o Manifesto do Partido Político Futurista, fazem parte um amplo projeto, que pretendia influenciar os vários setores da atividade humana.

O pensamento de Marinetti (principal porta-voz do movimento futurista) que ganhou vulto nas dezenas de manifestos que publicou, teve como fonte as idéias de intelectuais de sua época que criticavam o comportamento político da Itália no início do século. A linguagem violenta de seus manifestos era a mesma dos grupos anarquistas e do jornal *La Demolizione*, cujos leitores eram em sua maioria operários. O movimento futurista eclodiu como a nova forma artística da era industrial, da grande cidade que se levanta, do novo projeto político esboçado pelos intelectuais. Para compreendermos melhor as condições que levaram Marinetti à sua concepção, faz-se necessária uma breve reflexão sobre o conturbado quadro político e social da Itália no início do século XX.

---

<sup>1</sup> Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984, p.49.

O novo estado italiano, proclamado em 1861, abrigava ao mesmo tempo o êxito da recente revolução industrial, bastante atrasada em relação aos outros países europeus, e a profunda crise fermentada pelo choque de classes que se tornava ainda mais acirrada pelo diferente nível de desenvolvimento das regiões norte e sul. Francesco Crispi, o autoritário e corrupto primeiro ministro que extinguiu o Partido Socialista, empreendeu uma política imperialista, que via na expansão colonial na África uma solução para a crise (a colonização dilatava os mercados da economia doméstica em fase de crescimento). O que seria necessário, visto que a Itália não tinha meios para se sobressair no mercado internacional, não podendo competir com a Alemanha, França e Inglaterra.

Posteriormente, a política de Giovanni Giolitti, diferentemente da praticada por Crispi, teve um caráter progressista e liberal buscando conciliar e domesticar os trabalhadores, comprando apoio político, mudando de posição e negociando, concedendo, evitando confrontos. Entretanto, a atmosfera de insatisfação persistiu, e os grupos anarquistas, socialistas, imperialistas e nacionalistas extremados clamavam por um estado nacionalista, expansionista e corporativista.<sup>2</sup>

Na medida em que investimentos foram deslocados do campo para a indústria, os camponeses migraram para as cidades compondo a classe proletária. O convívio com novas condições de vida e trabalho caracterizados pelos baixos salários e longas jornadas de trabalho juntamente com as idéias de Marx, motivou o proletariado a organizar o movimento sindical e fundar o Partido

---

<sup>2</sup> Hobsbawn, Eric J. *A Era dos Impérios 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 259.

Socialista Italiano (1896). Neste período, os operários fomentaram greves, que em sua maioria foram reprimidas de maneira violenta.

Tanto os intelectuais imperialistas quanto a burguesia, viam no proletariado o principal inimigo do desenvolvimento. O primeiro grupo disseminava idéias de cunho nacionalista, defendendo a tese de que a burguesia deveria militarizar-se, buscando novos territórios para a expansão comercial, e ainda dirigir os fluxos migratórios provocados pelo desemprego decorrente do excessivo crescimento migratório. Porém, uma vez que a burguesia não demonstrava qualidades para encabeçar esta campanha, os intelectuais imperialistas fizeram uma campanha anti-burguesa, direcionada ao segmento da classe burguesa com pretensões de assumir o Estado. Suas críticas dirigiam-se ao setor burguês aliado à política de Giolitti, incapaz de deter o avanço do movimento operário, afinando-se com o movimento socialista. Assim esses intelectuais acumulavam tendências anti-burguesas e anti-socialistas simultaneamente, por uma burguesia mais agressiva e expansionista.<sup>3</sup>

Anti-burguesa seria também a tendência do *combattentismo*, movimento formado por antigos combatentes cuja ala mais extremista era composta pelos *arditi*, soldados de infantaria reagrupados no corpo de elite e que gozavam de liberdades disciplinares pelo seu estatuto. Apesar da sua heterogeneidade, nutriam idéias de revolução social, nacionalismo, anti-parlamentarismo e

---

<sup>3</sup> Para um panorama completo das idéias políticas que circulavam na Itália no período que antecede a fundação do manifesto futurista ver: **Fabris, A.** *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1987, pp. 13-35.

individualismo anarquista. Os *arditi* seriam o modelo não reconhecido do homem da nova Itália que Marinetti esboçara em suas teorias políticas de 1919<sup>4</sup>.

Vale a pena salientar que a mística e a estetização da guerra pairavam sobre a Itália do pós-*risorgimento* carregada de ideais patrióticos, e influenciou até mesmo os movimentos de esquerda. Em 1904, Corradini desenvolveu o conceito de guerra como um espetáculo pirotécnico, e uma visão de guerra e vida moderna como sinônimos. Segundo o ensaísta Morasso, a guerra além de ampliar os mercados ainda efetuará uma operação malthusiana, reduzindo em termos demográficos o setor menos privilegiado da sociedade.

No que concerne às relações entre fascismo e futurismo, é preciso primeiramente não aderir a generalizações, visto que muitas das opiniões proferidas como futuristas dizem respeito apenas a Marinetti.<sup>5</sup> O líder futurista manipulava idéias coletivas e provavelmente controlava o conteúdo dos manifestos de modo a neles imprimir sua ideologia<sup>6</sup>. Em segundo lugar, o movimento futurista é anterior ao fascismo, sendo que sua fase mais inventiva situa-se dos anos 1909 a 1920. Politicamente falando, não eram poucas as contradições e discordâncias que coexistiam no interior do movimento. Boccioni e os outros pintores eram contra a associação do movimento aos grupos anarco-

---

<sup>4</sup> Lista, G. "Marinetti et le futurisme politique" In Lista, G. (org.) *Marinetti et le futurisme: études, documents et iconographie réunis et présentés par Giovanni Lista*. Lausanne : L'âge d'homme, 1977, p.14.

<sup>5</sup> Para Giovanni Lista, um dos maiores estudiosos do futurismo italiano, afirmar que "a guerra, única higiene do mundo" é uma idéia representativa do futurismo italiano é uma mera simplificação, pois apenas Marinetti compartilhava desta opinião. Além disso, essa idéia foi repetida milhares de vezes pela Itália florentina desde o início do século. (Lista, G., *Op. Cit.*, p.12).

<sup>6</sup> Giovanni Lista demonstra essa tese citando o manuscrito do Manifesto Futurista do Traje Masculino, e compara o original escrito pelo pintor Giacomo Balla e o manifesto tal como foi publicado, revisto e modificado por Marinetti. (*Op. Cit.*, p.11).

sindicalistas, Russolo, pintor e um dos pais da música futurista, manteve-se na posição antifascista, emigrando para a França em 1926.

O percurso pelo qual o futurismo político foi conduzido por Marinetti pode ser dividido em três períodos. O primeiro, que compreende os anos de 1910 a 1914, é caracterizado pela aliança com a esquerda e o anarco-sindicalismo. Ele se diz partidário de uma aliança entre o proletário da cultura e o do trabalho, e ministra conferências aos operários. A seguir, nos anos 1919 e 1920 conhecidos como fase revolucionária, ele funda um verdadeiro partido que se associou ao Fascismo, assim como o grupo dos *arditi*. Finalmente, após a marcha sobre Roma, Marinetti se alia oficialmente ao fascismo, mas lutará, entretanto, contra a restauração acadêmica e classicista empreendida pelo regime, atuando apenas no campo da vanguarda artística (renunciando às suas pretensões globalizantes).

## 1.2 Panorama do movimento

Em fevereiro de 1909, o poeta Filippo Tomaso Marinetti, italiano nascido no Egito e educado em Paris, publicou a certidão nascimento de um novo movimento artístico: Fundação e Manifesto do Futurismo. A primeira parte, permeada de imagens de grande efeito do mundo industrializado - “fornos infernais dos grandes navios”, “locomotivas atiradas a uma louca corrida”, “enormes bondes de dois andares” - narra em primeira pessoa, numa linguagem

próxima à do simbolismo, o episódio de fundação do movimento.<sup>7</sup> O eu-lírico, numa noite, após discutir com seus amigos “diante dos limites extremos da lógica e enegrecendo muito papel com escritos frenéticos”, é atraído para fora pelo barulho de um carro e decide partir, uma vez que “a mitologia e o ideal místico estão superados”. A relação entre o carro, símbolo maior da industrialização travestido de fera e amante, e o eu-lírico demonstra o que se tornou um princípio essencial do futurismo: a renovação da sensibilidade humana pelas máquinas e descobertas científicas<sup>8</sup>. Ele então, entra em seu automóvel, corre e desafia a morte até que dois ciclistas “titubeando como dois raciocínios” vêm ao seu encontro, de maneira que ele acaba jogando-se num fosso “materno” e de “água barrenta”. Ao final, os pescadores recuperam “o grande tubarão encalhado”, e o eu-lírico “com o rosto coberto da boa lama das oficinas, mistura de escórias metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes” dita “suas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra”, inicia-se então o manifesto do Futurismo. Suas palavras de ordem são o amor ao perigo, a coragem, a audácia e a rebelião, o movimento febril, a nova beleza da velocidade e a violência (Ver *Definizione di Futurismo* – capítulo 01 do DVD em anexo). A guerra é glorificada como “a única higiene do mundo”, e são exaltados

---

<sup>7</sup> O Manifesto de Marinetti foi publicado juntamente com outros escritos significativos do movimento em português, ver: **Bernardini, A. F. (org.)** *O futurismo italiano : manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

<sup>8</sup> Num texto posterior ao manifesto de fundação, Marinetti enumera alguns dos aspectos que mudaram na vida moderna, influenciados pelas recentes descobertas e invenções, e que se tornaram o mote do movimento futurista: a aceleração da vida, o horror do velho e do conhecido, o amor ao perigo, a multiplicação e desenvolvimento ilimitado das ambições e desejos humanos, a modificação do patriotismo, que se tornou hoje a idealização heróica da solidariedade comercial, industrial e artística de um povo. Desta maneira o futurismo é colocado por Marinetti como uma consequência da vida moderna. Ver **Marinetti, G. T.** “L’imagination sans fils et les mots em liberté”, In **Lista, G. (org.)**. *Op. Cit.*, sem numeração de páginas.

ainda o militarismo, o patriotismo e o desprezo pela mulher. Os museus são comparados a cemitérios, “pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem”. Marinetti clama pela libertação da Itália de seu passadismo, da sua cultura de antiquário. Os livros e bibliotecas devem ser queimados e os museus inundados.

O Manifesto Futurista marca a apropriação para o campo da arte de um veículo tradicionalmente usado para declarações políticas. Seu preâmbulo em forma de poema em prosa, segundo Marjorie Perloff, efetua sua transição do discurso político para o poético<sup>9</sup>. Publicado primeiramente em Paris no jornal *Le Figaro* e posteriormente no *La Demolizione*, periódico italiano esquerdista de Ottavio Dinale, o Manifesto fez de Marinetti uma figura pública.

Os anos em que Marinetti viveu em Paris influenciaram-no profundamente na concepção do movimento, tanto no que diz respeito às suas idéias artísticas - pois ele acompanhava na capital francesa os debates sobre o verso livre e uma nova expressão artística que refletisse toda a transformação social e cultural provocada pela industrialização<sup>10</sup> - quanto no que diz respeito à sua ideologia, pois Marinetti teria acompanhado algumas aulas do filósofo francês Henri Bergson no *Collège de France*<sup>11</sup>. Outras influências centrais do pensamento de

---

<sup>9</sup> Perloff, M. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993, p.155.

<sup>10</sup> “A construção do objeto artístico dentro dos novos parâmetros seria a superação de um abismo que os artistas de vanguarda viam existir entre a arte vigente e as condições efetivas de vida criadas pelo desenvolvimento industrial e urbano. Havia a convicção de se estar diante de um prodigioso presente, tanto mais admirável aos olhos dos artistas, quanto mais eles se detinham na observação do espetáculo cotidiano presidido pelo binômio técnica/energia. Neste contexto, caberia ao artista, dentro do terreno consagrado das belas artes, produzir objetos compatíveis com o novo *habitat* elétrico e metálico, dando conta do dinamismo próprio às novas experiências postas à disposição dos homens”. Xavier, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 32.

<sup>11</sup> Humphreys, R. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 18.

Marinetti foram Nietzsche, Papini, Sorel e especialmente Morasso, que em seus escritos já deixara explícito a estetização da guerra, o amor pelo perigo e a beleza da velocidade.<sup>12</sup> A tese número 4 do manifesto futurista, amplamente citada por seu caráter emblemático: “um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha é mais bonito que a Vitória da Samotrácia” derivou de uma comparação feita por Morasso em seu livro “La nuova arma” de 1905.<sup>13</sup>

A adesão dos pintores se deu por meio de Boccioni, que provavelmente conheceu o futurismo em Paris, e foi a uma das *soireés* futuristas em que Marinetti declamava poemas em verso livre, além de manifestos. Ele teria comentado a Russolo: “É algo semelhante ao que nós precisamos na pintura!”. Em 1910, Boccioni, Russolo e Carrà redigiram o “*Manifesto dei Pittori futuristi*”. Era uma forma violenta de afirmar a necessidade de socorro da arte italiana.<sup>14</sup> Para a elaboração da música futurista, Marinetti escolheu o músico Francesco Balilla Pratella, que havia ganhado um prêmio pela composição de “*La Sina d’Vargöun*”. Para tal, o compositor recebeu o equivalente a um ano de salário, publicando em 1911 o Manifesto dos Músicos Futuristas.

Para Aurora F. Bernardini, os pilares do futurismo são o verso livre, o maquinismo e a anarquia.<sup>15</sup> O verso livre tinha um papel muito expressivo no movimento, uma vez que recusava a forma fechada como afirmação da liberdade individual, sendo por isso superior à arte do passado. Ou seja, por meio de uma revolução formal, a própria arte buscaria instaurar uma ética do

---

<sup>12</sup> Fabris, A. *Op. Cit.*, p.34.

<sup>13</sup> Lista, G. *Op. Cit.*, p.15.

<sup>14</sup> Lista, G. *Le futurisme*. Paris: Fernand Hazan, 1985, p.15.

<sup>15</sup> Bernardini, A. F. (org.) *Op. Cit.*, p. 10.

progresso<sup>16</sup>. Segundo a análise do movimento feita por Giovanni Lista, o contato dos pintores futuristas com a pintura cubista os levou à superação da estética inicial da velocidade e marcou um estágio “mais material” nas artes compreendidas pelo futurismo: as artes plásticas buscam todas as equivalências sensoriais possíveis como mostra o texto “A pintura de sons, ruídos e odores” de Carrà. Na literatura o verso livre se transforma em “palavras em liberdade” (que influenciou posteriormente os dadaístas), e a música passa das idéias expostas por Balilla Pratella de polifonia harmônica (fusão da harmonia e contraponto) ao ruidismo de Russolo. Marinetti, em seu Manifesto técnico da literatura futurista (1912), propõe a libertação das palavras pela supressão da pontuação e abolição da sintaxe, alinhando a poesia ao alogismo emocional da pintura<sup>17</sup>. O poeta reivindica também a introdução do ruído onomatopéico, fragmento real da matéria sonora, assim como a inserção do peso e do cheiro: “após o verso livre, eis as palavras em liberdade”. Seu conteúdo, povoado por usinas, automóveis e aviões, deve emancipar a poesia de todo o tradicionalismo.

A tônica do movimento foi a destruição do culto à arte do passado. Com essa máxima, no artigo “O futurismo Mundial”, Marinetti pede a todos os artistas que se unam e cita uma longa lista de artistas que são na realidade futuristas sem saberem: Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Soupault, Aragon, Breton, Tzara, Picasso, Léger, Picabia, Stravinsky, Schoenberg, Satie, Malevitch, etc... O dadaísmo de Tristan Tzara descende diretamente do futurismo, mantendo alguns conceitos do movimento de Marinetti como simultaneidade, ruidismo ou

---

<sup>16</sup> Lista, G. *Le futurisme. Op. Cit.*, p.12.

<sup>17</sup> *Idem*, p.38.

música de ruídos. Por fim, Ezra Pound teria reconhecido a importância de Marinetti e do futurismo como um grande impulso à literatura européia e teria afirmado: “o movimento que Eliot, Joyce, eu e outros começamos em Londres não teria existido sem o futurismo”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>Apud **Lista, G.** (org.) *Marinetti et le futurisme: études, documents et iconographie réunis et présentés par Giovanni Lista. Op. Cit.*, p. 54.

### 1.3 O projeto musical futurista

*“Nós precisamos quebrar este círculo limitado de sons e conquistar a variedade infinita de ruídos”* (Russolo, *A arte dos ruídos*).

No momento em que o futurismo começou a se ampliar, recebendo a adesão dos pintores, Marinetti convidou Francesco Balilla Pratella (1876-1955), compositor formado pelo *Liceo Musicale de Pesaro* e discípulo de Mascagni para estabelecer as bases de uma música futurista. Na época o compositor tinha vinte e nove anos e duas óperas escritas e encenadas, *“Lilia”* e *“La Sina d’Vargöun”*, ambas inspiradas nas tradições da Romanha (região onde o compositor nascera). A última lhe valera um importante prêmio e certa notoriedade, e recorria ao folclore da região e a canções populares. O que parece ter atraído o compositor ao movimento foram antes as idéias de libertação da arte, do que a estética futurista propriamente dita.

Na época da escrita do “Manifesto dos músicos futuristas” (1911) pelo compositor, O “Manifesto do Futurismo” bem como os dois primeiros manifestos da pintura futurista já eram conhecidos. Balilla Pratella, tendo como modelo o primeiro manifesto de Marinetti, encontra o equivalente dos museus e bibliotecas nos “conservatórios e academias vegetativas que agem como víboras atacando a arte jovem”. O passadismo musical é relacionado ao marasmo dos clichês românticos e operísticos de Puccini e Giordano que povoavam a produção italiana. A música italiana é considerada bastante atrasada comparada às inovações de Claude Debussy na França, Richard Strauss na Alemanha, Elgar na Inglaterra, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov na Rússia e Sibelius na Finlândia.

A responsabilidade do trágico retrato italiano descrito pelo compositor estaria nas mãos dos editores, que adulando o gosto do público sustentavam o melodrama italiano, impedindo a sua superação. Contra a cultura morta e o tradicionalismo e voltando-se aos jovens, o compositor enuncia 11 objetivos (o mesmo número de teses do primeiro manifesto de Marinetti), preceitos que dizem respeito ao comportamento dos jovens músicos face às instituições artísticas: abandonar os conservatórios, desprezar os críticos, permanecer longe dos estabelecimentos comerciais, libertar-se da influência do passado, provocar a hostilidade do público e combater as canções napolitanas e a música sacra. Finalmente, alinhando-se a Marinetti, Balilla Pratella defende a substituição do libretto pelo poema dramático ou trágico escrito em verso livre, e que, como no caso de *“La Sina d’Vargöun”*, deve ser necessariamente escrito pelo próprio compositor.<sup>19</sup>

Suas propostas teóricas apareceram dois meses depois no “Manifesto técnico da música futurista”.<sup>20</sup> A grande preocupação do compositor era alcançar a polifonia harmônica - a fusão do contraponto e da harmonia - evitando desta forma que o músico tivesse que se desdobrar entre duas culturas: a cultura ultrapassada do contraponto e a contemporânea da harmonia. Desta última derivará a melodia futurista “a síntese da harmonia semelhante à linha ideal formada pelo incessante florescer de mil ondas marinhas de cristas desiguais”. Balilla Pratella defende ainda o modo cromático atonal, já que todas as escalas

---

<sup>19</sup> Balilla Pratella, F. “Manifesto dos musicistas futuristas”. in Bernardini, A. F. (org.), *Op. Cit.*, pp.49-50.

<sup>20</sup> Balilla Pratella, F. “A Música futurista – Manifesto Técnico”. In Bernardini, A. F. (org.), *Op. Cit.*, pp.57-62.

dos antigos modos às escalas de tons inteiros são apenas simples particularidades da escala cromática. Os valores consonância e dissonância são negados e a conquista do modo *inharmônico*, que abrangeria as mínimas divisões de tom, é proclamada por oferecer “à nossa sensibilidade renovada o número máximo dos sons determináveis e combináveis”, permitindo assim novas relações de acordes e timbres. No que toca à questão rítmica, o ritmo de dança deveria ser substituído pela polirritmia e a quadratura deveria ser desprezada em favor da liberdade rítmica. Assim o libreto em verso livre seria, segundo Pratella, o único meio para atingir a liberdade polirrítmica na ópera. O verso livre era considerado indispensável, por não subordinar a música a esquemas métricos monótonos e restritos, de onde advém a necessidade de que o compositor seja também o autor do texto, portador da sua “fonte de inspiração”, estética e do elemento rítmico de suas melodias. Daniele Lobardi, pesquisador do futurismo e intérprete de muitas das suas obras para piano, acredita que as bases dessas idéias foram lançadas por Ferruccio Busoni em seu “Esboço de uma nova estética da arte do som” (1907), e que na época dedicava-se intensamente às pesquisas microtonais.<sup>21</sup>

Pequenas contradições nos revelam como a identificação de Balilla Pratella não se dá de maneira plena com o movimento. Um parágrafo parece destoar da rígida ideologia iconoclasta de ascendência maquinista marinettiana:

*“Para o homem, a verdade absoluta está naquilo que ele sente humanamente. O artista, ao interpretar virginalmente a natureza, humaniza-a tornando-a verdadeira”.*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Lombardi, D. “Futurism and musical notes” In *Artforum*, Jan. 1983, p.43.

<sup>22</sup> Balilla Pratella, F. “A Música futurista – Manifesto Técnico”. In Bernardini, A. F. (org.), *Op. Cit.*, p.59.

E a opção pelos microtons, justificada pela artificialidade do sistema temperado, nos revela a faceta folclorista do compositor:

*“Nós futuristas amamos, desde há muito, estes intervalos inarmônicos que encontramos somente nas desafinações de orquestra, quando os instrumentos soam em implantes diversos, e nos acentos espontâneos do povo, quando são entoados sem preocupação artística”.*<sup>23</sup>

Apesar de declarar o fim do primado do cantor e o monopólio da melodia e do *bel canto*, as formas máximas da sinfonia futurista parecem evitar a música pura (desprovida de texto): o poema sinfônico, orquestral e vocal, e a ópera teatral:

*“A voz humana sendo o maior meio de expressão, porque é nossa e provém de nós será espalhada ao redor pela orquestra, atmosfera sonora, repleta de todas as vozes da natureza, representadas através da arte.”*<sup>24</sup>

Por fim, o último parágrafo parece ter sido acrescentado por Marinetti para legitimar seu status futurista:

*“Transmitir a alma musical das multidões, das grandes obras industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos automóveis e dos aeroplanos. Acrescentar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reino vitorioso da eletricidade”.*<sup>25</sup>

As propostas de Balilla Pratella (enharmonia ou microtonalismo, atonalismo, polirritmia, negação dos valores dissonância / consonância) eram bastante ousadas para 1911, o mesmo ano em que Schoenberg escreveu a seguinte frase sobre a dissonância em seu Tratado de Harmonia (*Harmonielehre*): “Tudo depende apenas da faculdade crescente do ouvido

---

<sup>23</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>24</sup> *Idem*, p.60.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.62. Essa hipótese se mostra verdadeira num trecho da autobiografia de Balilla Pratella em que este se queixa de idéias que foram adicionadas por Marinetti pouco antes da publicação do manifesto. O compositor ressalta que sua música busca “recriar o mundo humanamente e nunca ir contra a humanidade e a natureza” e afirma que a referência sobre a relação entre máquina e música presentes no manifesto foi adicionada sem sua autorização por Marinetti. *Apud Payton, R. J.* “The music of futurism: concerts and Polemics” In *The musical Quarterly*, Jan.1976, LXII n°.1, p. 32.

analítico de se familiarizar com os sons dos harmônicos distantes”.<sup>26</sup> No ano seguinte o compositor compôs o ciclo “*Pierrot Lunaire*”, obra em que emprega o atonalismo livre e técnicas de organização por meio de células motivicas que o levaram ao dodecafonismo posteriormente. O ano de 1911 é também o período da composição de “*Petrouchka*” pelo russo Igor Stravinski, em que são exploradas as sobreposições de modos e ritmos prenunciando a “Sagração da Primavera” (1913).



O último manifesto de Balilla Pratella, “A destruição da quadratura” (1912), é uma adaptação das idéias literárias de Marinetti e um paralelo musical à sua destruição da sintaxe - “Deve-se criar uma nova ordem da desordem destruindo a quadratura centenária”.<sup>27</sup> Apesar de suas idéias revolucionárias, a música de Balilla Pratella soava conservadora e suas composições escritas na época como “*Inno alla vita, musica futurista per orchestra*”, ou “*La guerra*” (Três danças), não representam efetivamente uma aplicação dos preceitos defendidos em seus manifestos. No capítulo 02 do DVD em anexo, podemos ouvir uma versão para piano de “*L’aspettazione*”, uma das danças de “*La guerra*”, que apesar de esbanjar escalas de tons inteiros, traz melodias diatônicas e ingênuas acompanhadas por figuras rítmicas militares. O escritor Francesco Cangiullo fez a seguinte observação: “*quinze anos atrás, até*

<sup>26</sup> Schoenberg, A. *Armonia*. Madrid: Real Musical, 1990, p. 17.

<sup>27</sup> Maffina, F. “Musica” In Hulten, P. (org) *Futurismo e Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986, p.527.

teria sentido, mas após a música de Schoenberg, a de Pratella soa absolutamente passéist”.<sup>28</sup>

O projeto musical verdadeiramente revolucionário do futurismo italiano foi encabeçado por Luigi Russolo (1885-1947) que seguindo o exemplo das “palavras em liberdade” de Marinetti, que pretendiam incorporar o ruído por meio de onomatopéias, propunha a apropriação dos ruídos pela música. Nascido numa família de tradição musical, seu pai Domenico, era organista da catedral de Portogruaro e diretor da Schola Cantorum di Latisana. Seu avô era igualmente organista embora, como o pai de Russolo, fosse relojoeiro de profissão. Seus dois irmãos, Giovanni e Antonio formaram-se no conservatório Verdi de Milão. Apesar de não ter se diplomado músico, Russolo estudou piano e violino até os 16 anos, quando resolveu dedicar-se exclusivamente à pintura.

Seu contato com o futurismo deu-se através de Boccioni, que havia conhecido em 1909 na mostra anual na *Famiglia Artística di Milano*, e com quem se identificava, principalmente no que diz respeito à temática da mãe e da paisagem industrial<sup>29</sup>. Russolo fazia parte do grupo de pintores que incluía Boccioni, Russolo e Carrà, e que em fevereiro de 1910, publicou o “Manifesto dos pintores futuristas” e o “Manifesto técnico da Pintura Futurista”. Neste período suas pesquisas voltavam-se para as relações entre cores e sons, sinestesia e por vezes tinham como tema o universo sonoro (como na tela “A música”) <sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Apud Tisdall, C.;Bozzola, A. *Futurism*. Londres: Thames and Hudson, 1977, p.113.

<sup>29</sup> Maffina, F. “Luigi Russolo” In Pontus Hulten (org.) *Op. Cit.*, p. 564.

<sup>30</sup> Giovanni Lista no prefácio à edição francesa de “A Arte dos Ruídos” intitulado “*Russolo, Peinture et bruitisme*” expõe ricamente a influência da música em suas pinturas.

Sua intervenção na cena musical teve início com o manifesto “A arte dos ruídos”, publicado em 1913 e redigido astuciosamente em forma de carta aberta a Balilla Pratella com o propósito de facilitar sua aceitação. Assim, o texto inicia-se por elogiá-lo e descrever uma idéia que lhe teria vindo à mente durante seu concerto em Roma. Para introduzir sua nova música, Russolo insere a “arte dos ruídos” no contexto histórico da música, fazendo sua apologia desde o seu nascimento com a invenção e multiplicação das máquinas a partir do século XIX. Este fato teria operado uma transformação na sensibilidade do homem, que não mais satisfeito com o repertório tradicional de sons teria empreendido uma busca por novas e maiores “emoções acústicas” e um novo tipo de prazer sensorial.

A História da música é descrita por ele como um sistema evolutivo que começa com os tetracordes da teoria grega, passando pelo seu enriquecimento com o canto gregoriano e canções medievais, chegando à complexa polifonia dos compositores flamengos. Em seguida, os acordes foram desenvolvidos e gradualmente ampliados chegando às complexas dissonâncias que caracterizam a música contemporânea. O próximo estágio do desenvolvimento dos timbres e cores instrumentais e da “sonoridade dissonante” seria a adição ou substituição dos sons “musicais” ou regulares por ruídos.

Do desejo futurista de associar profundamente vida e arte, nasceu a seguinte justificativa: a música dos instrumentos tradicionais representa um mundo fantástico, considerado sagrado pelos sacerdotes, divino pelos primitivos, diverso e independente da vida; os ruídos, porém, nos soam familiares,

---

(Ver **Russolo, L.** *L'art des Bruits: Textes établis et presentes par Giovanni Lista*. Lausanne: L'âge d'homme, 2001, pp.9 - 30).

revelando e evocando a vida, que em todas as suas manifestações são acompanhadas destes sons. Russolo mostra ainda a limitação do som dos instrumentos musicais frente aos ruídos, visto que a mais complexa orquestra poderia ser reduzida a quatro ou cinco naipes enquanto os ruídos possuem uma variedade infinita.

A arte de Russolo, assim como aquela praticada pelos pintores no mesmo período guarda uma estreita relação com as "palavras em liberdade" (*parole in libertà*) de Marinetti. Na "Arte dos Ruídos" ele cita um trecho de uma carta de Marinetti, na qual este descreve os sons da guerra nas trincheiras de Adrianópolis. Rico em alusões sonoras e onomatopéias, a carta seria uma demonstração do ruído na poesia (Capítulo 03 - DVD):



*" Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo TAM-TUUUMB ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito Nel centro di quei TAM-TUUUB spaccicati ampiezza 50 chilometri quadrati balzare scoppi tagli pugni batterie a tiro rapido Violenza ferocia regolarità questo basso grave scandere gli strani folli agitatissimi acuti della battaglia Furia affanno orecchie occhi narici aperti! Attenti! Forza! Che gioia vedere udire fiutare tutto tutto taratatata*

*delle mitragliatrici strillare a perdifiato sotto morsi schiafi traak-traak frustate pic-pac-pum-tumb bizzarrie salti altezza 200 metri della fucileria Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing zing sciaaack ilari nitriti iiii... (...)"<sup>31</sup>*

<sup>31</sup> A versão original em italiano do manifesto foi publicada em: Hulthen, Pontus, *Op. Cit.*, pp. 265-267.

Para alcançar as “palavras em liberdade”, descritas primeiramente no “Manifesto Técnico da Literatura Futurista” (1912) Marinetti afirma: é preciso destruir a sintaxe, eliminar a conjugação do verbo, além do adjetivo, advérbio e a pontuação, por uma poesia que quer ter ruído, peso e cheiro. A pintura seguiu a mesma inspiração como mostra o pintor Carrà em seu texto “A pintura dos sons, Rumores e Odores” (1913), ao relacionar em todas as artes os desdobramentos das palavras em liberdade:

*“A IMAGINAÇÃO SEM FIOS, AS PALAVRAS EM LIBERDADE, O USO SISTEMÁTICO DAS ONOMATOPÉIAS, A MÚSICA ANTIGRACIOSA SEM QUADRATURA RÍTMICA E A ARTE DOS RUÍDOS jorraram da mesma sensibilidade que gerou a pintura dos sons, dos ruídos e dos odores”.*<sup>32</sup>

A “Arte dos ruídos”, segundo seu criador, não deve se limitar a uma função imitativa, apenas lembrando a brutalidade da vida real, mas deve ser uma arte autônoma, que permita a combinação e justaposição dos ruídos nas suas mais variadas formas. Para tal, Russolo organizou seis famílias de ruídos que constituíram a base de suas invenções posteriores:

- 1) *Rombi*: estrondos, trovões, explosões;
- 2) *Fischi*: apitos, assobios, sopros;
- 3) *Bisbigli*: sussurros, murmúrios, resmungos, gorgolejos;
- 4) *Stridori*: rangidos, rugidos, zumbidos, estampidos, fricções;

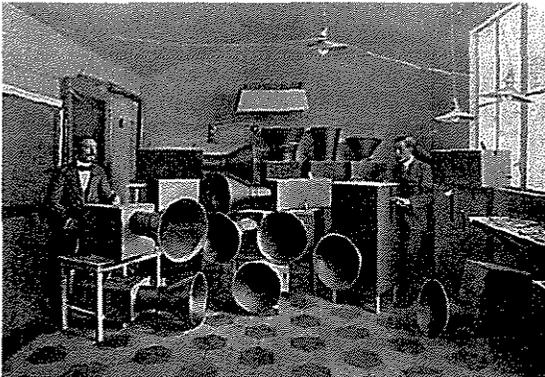
---

<sup>32</sup> C. Carrà. “A pintura dos sons, Rumores e Odores” In **Bernardini, A.** (org) *Op. Cit.*, p. 102. O texto termina por aproximar ao gosto futurista vida e arte, exprimindo-se da seguinte forma: “Saibam, portanto! Para obter essa pintura total, que exige a cooperação ativa de todos os sentidos, pintura – estado de ânimo plástico do universal, é necessário pintar como os bêbados cantam e vomitam, sons, rumores e odores!”.

- 5) *Rumori ottenuti a percussioni*: ruídos obtidos pela percussão em metais, madeiras, peles, pedras, cerâmica, etc...;
- 6) *Voci di animali e di uomini*: vozes de animais e pessoas, exclamações, risos, gemidos, vaias, berros, algazarra, soluços.<sup>33</sup>

O pintor italiano anseia por controlar a altura dos ruídos, regulá-los harmonica e ritmicamente. O que não significa para ele, contudo, privá-los de sua irregularidade, mas - uma vez que “todo ruído contém um tom predominante nas suas vibrações irregulares” – possibilitar que eles soem numa variedade de tons, semitons e quarto de tom diferentes, aumentando a sua extensão.<sup>34</sup> Para alcançar esse objetivo, Russolo empreende juntamente com o pintor Ugo Piatti a construção de instrumentos que permitam a emissão de ruídos, sua manipulação e parametrização, os *intonarumori* ou entoarruídos.

Em suas demonstrações, ele se esforça para que seus inventos sejam



considerados instrumentos musicais, e argumenta que, embora, seu *scoppiatore* (explodidor) reproduza o som de um motor de automóvel, ele pode variar a sua altura, produzindo-o numa tessitura de duas oitavas,

diferenciando-se desta maneira do motor e potencializando seu uso na música. Assim, estes dispositivos deixam de ser máquinas e passam a ser instrumentos musicais na medida em que produzem ruídos passíveis de organização e

---

<sup>33</sup> Russolo, L. “*L’art des bruits : Manifeste futuriste*” In *L’art des Bruits, Op. Cit*, pp. 40-41.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 41.

manipulação. Trata-se da primeira tentativa de parametrização de ruídos e do primeiro instrumento acústico que se aproxima do que concebemos hoje como sintetizador.

Para vários musicólogos, a tentativa de Russolo o coloca entre o principal precursor da música concreta. Seu fundador, o compositor Pierre Schaeffer, bastante preocupado com uma forma de listar e classificar os sons desenvolveu nos anos 60 um sistema de tipo-morfologia bastante complexo com o intuito de identificar, classificar e descrever o som antes da realização sonora<sup>35</sup>. No caso da música concreta, uma arte dos sons gravados, o registro dos ruídos é a grande ferramenta para a composição musical, o que não tinha sido cogitado por Russolo.

Para que a estetização dos ruídos ocorresse, seria necessária uma nova forma de escuta do fenômeno sonoro, como está expresso no seguinte trecho da carta-manifesto:

*“Percorramos uma grande capital moderna com nossos ouvidos mais atentos que os olhos e teremos o prazer de distinguir a contracorrente da água, do ar e do gás nas tubulações de metal, o rumor que pulsa e respira com indisputável animalidade, o palpar das válvulas, o vaivém dos pistões, o uivar das serras mecânicas, o balançar de um bonde nos trilhos, o chiar das correias nas polias, o vibrar das cortinas e das bandeiras”.*<sup>36</sup>

A comparação do texto de Russolo com “O Futuro da Musica: Credo” do compositor americano John Cage (proferido como palestra em 1937), nos dá uma idéia da atualidade de sua concepção e seu alcance. Primeiramente,

---

<sup>35</sup> Pierre Schaeffer (1910-1998) partindo de experiências na Radio France para sonoplastia de peças radiofônicas criou uma arte dos sons gravados, primeiramente usando o gramofone e em seguida o gravador de fita magnética, que denominou música concreta. Seu sistema morfo-tipológico do som é descrito detalhadamente em seu *Traité des Objets Musicaux*.

<sup>36</sup> Russolo, L. *L'art des bruits : Manifeste futuriste*, Op. Cit., p. 38.

compartilham do mesmo fascínio pelos ruídos que nos circundam (“*Onde quer que nós estejamos o que mais ouvimos é ruído. Quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando o ouvimos, ele nos fascina*”)<sup>37</sup>. Cage cita o som do caminhão, a estática do rádio entre as estações, a chuva e manifesta um desejo de capturá-los, de controlá-los e usá-los não como meros efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Em segundo lugar, assim como Russolo, ele quer controlar sua frequência e seu ritmo, mas desta vez, usando o gramofone: “Com quatro gramofones podemos compor e executar um quarteto para motor à explosão, vento, batidas de coração e desabamento”. O Credo de Cage: “eu acredito que o uso do ruído para fazer música continuará e se ampliará até alcançarmos a música produzida por meio do auxílio dos instrumentos eletrônicos”<sup>38</sup>, muito se aproxima da profissão de fé de Russolo.

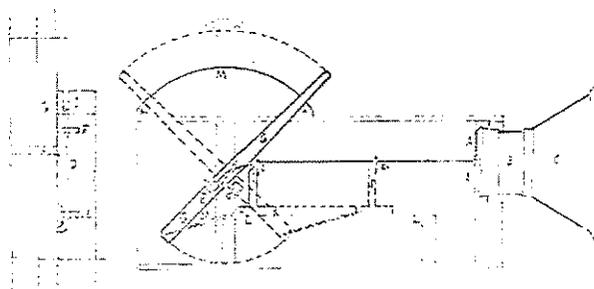
O músico-pintor italiano também acreditava na criação de novos instrumentos embora não dispusesse dos meios adequados para a construção de instrumentos eletrônicos na época. Em alguns dos instrumentos inventados por ele a produção do som se dava com o auxílio de uma corrente elétrica de 4-5 volts. Os *intonarumori* possuíam um mecanismo semelhante à *vielle* francesa ou viola de roda, que por sua vez, lembram o funcionamento dos instrumentos de corda, com seguinte diferença: arco é substituído pelo aro de uma roda que fricciona a corda quando uma manivela é girada. Como a pressão da roda sobre a corda era mais intensa que a dos instrumentos de arco, o som produzido pelos instrumentos era mais surdo e ruidoso. Na maioria dos instrumentos a corda

---

<sup>37</sup> Cage, J. *Silence*. Londres: Marion Boyars, 1961, p.3.

friccionada pela roda, era conectada a um diafragma, uma espécie de pele de percussão. Por fim um cone na parte anterior do instrumento coletava e amplificava o ruído produzido. Externamente os instrumentos tinham a forma de caixa, eram geralmente pintados em cores fortes e possuíam base retangular. Na parte posterior localizava-se a manivela que colocava a roda em movimento ou um botão no caso dos instrumentos elétricos. Acima da caixa, existia uma alavanca com graduações que reduzia ou aumentava a tensão da corda, e com a qual era possível controlar a altura do ruído, sendo produzido dessa forma um inevitável *portamento* ou *glissando* entre uma altura e outra<sup>39</sup>.

O desenho seguinte ilustra o funcionamento da alavanca bem como parte de seu mecanismo interno:



Para produzir as diferentes famílias de instrumentos, Russolo e Piatti variavam os materiais: as cordas poderiam ser de aço ou tripa, a roda poderia ser em metal, madeira, revestida por uma resina ou ainda possuir pequenos dentes para produzir uma sonoridade *pizzicato*. As peles ou diafragmas eram banhadas em diversas soluções químicas. Tocar o instrumento compreendia

---

<sup>39</sup> **Russolo, L.** “Les Bruiteurs” In *L’art des bruits. Op. Cit.*, pp.92-98. Nuccio Fiorda descrevendo seu primeiro contato com os *intonarumori* observa: “Os sons tinham uma única oitava e eram emitidos quase sempre com leves *glissandos*. Era mais difícil obter notas secas nos saltos”. “Temoignages Recueillis” In **Russolo, L. Op. Cit.** p. 134.

controlar sua altura segurando a alavanca com a mão esquerda e girar a manivela ou apertar o botão com a mão direita, produzindo ritmos por meio da interrupção do som. Para auxiliar a devida afinação do instrumento, a alavanca possuía graduações em tons, semitons e microtons. Movendo a manivela menos ou mais rapidamente era possível controlar sua intensidade. Alguns instrumentos também possuíam alavancas adicionais que funcionavam como um registro, alterando seu timbre. A tessitura dos instrumentos era variável, sendo que os sons graves e médios eram mais facilmente obtidos (Russolo fala dos graves belos e intensos), enquanto que os sons agudos eram extremamente difíceis de serem produzidos.<sup>40</sup>

Infelizmente todos os *intonarumori* foram destruídos durante a segunda guerra. Porém, desde os anos 70, várias tentativas de reconstruções têm sido feitas, baseando-se em patentes dos instrumentos que foram descobertas, fotos, e memórias de infância do sobrinho de Russolo, Bruno Boccato que presenciou a construção de alguns dos instrumentos<sup>41</sup>. O Musicólogo Barclay Brown reconstruiu quatro *intonarumori* e segundo as descrições de suas qualidades sonoras formulou algumas hipóteses em relação à sua construção<sup>42</sup>. Segue abaixo uma breve descrição dos *intonarumori*<sup>43</sup>:

---

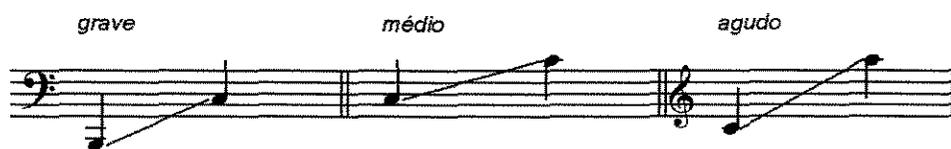
<sup>40</sup> **Russolo, L.** "Les Bruiteurs" In *L'art des bruits. Op. Cit.*, p.92-98

<sup>41</sup> **Waterhouse, J.C.G.** "Russolo, Luigi" In **Sadie, S. (org)** *The new grove dictionary of musical instruments*. Londres: MacMillan, 1984, p.279.

<sup>42</sup> **Brown, B.** "The Noise Instruments of Luigi Russolo". In *Perspectives of new music*, n. 20/1-2 Fall-Winter 1981, p.31-48.

<sup>43</sup> Luigi Russolo descreveu os sons dos instrumentos de sua orquestra em dois escritos, o capítulo "Os Entoadores de Ruídos" de seu livro "A arte dos Ruídos", e numa carta a Pratella, publicada como apêndice a seu livro na edição francesa. **Russolo, L.** *L'art des Bruits. Op. Cit.*, pp. 92-98, pp.109 -112.

1) *Ululatori* (Uivadores): Foram construídos três (grave, médio e agudo). Foi considerado por seu criador o mais “musical” dos *intonarumori*, provavelmente por lembrar os instrumentos tradicionais de cordas, podendo substituí-los (o de tessitura grave pode substituir o contrabaixo, o médio pode ser usado no lugar do violoncelo e o agudo no caso do violino). Os *ululatori* possuíam uma vantagem em relação às cordas tradicionais, eram capazes de manter uma nota soando indeterminadamente pelo tempo desejado sem que houvesse uma retomada de arco. Eram “misteriosos”, evocavam a voz humana e eram muito expressivos nas passagens enarmônicas (microtonais) – podendo também realizar *glissandos* como o violino. Capazes de cantar bem as passagens *legato*, eram “doces” e “delicados”, mas poderiam soar em algumas situações, no caso do instrumento agudo, como uma sirene. Brown acredita que nos *Ululatori* os sons eram produzidos por uma roda de madeira de superfície plana (sem ranhuras), porém áspera. O capítulo 04 do DVD em anexo traz o som do instrumento reconstruído para a Bienal de Veneza de 1977 e tocado por Daniele Lombardi. Suas tessituras eram as seguintes:



2) *Rombatori* (Rugidores): construído em três versões (grave, médio e agudo), produziam um ruído “redondo” e rico em harmônicos. A versão grave lembrava o distante estrondo do trovão. Especialmente na versão aguda, uma frequência formante situada uma sexta acima da fundamental era bastante audível. Possuíam a mesma tessitura dos *Ululatori*. Para Brown, essas qualidades

sonoras eram provavelmente conseguidas por meio de ranhuras na superfície da roda que friccionava a corda.

3) *Crepitatori* (Crepitadores): Foram construídos quatro deles (grave, médio agudo e agudíssimo). Produziam um estalo metálico, bastante intenso e rico em harmônicos, que podia lembrar um pouco o bandolim, porém com intensidade mais forte. Ofereciam muitos recursos especialmente variando a intensidade. O crepitador agudo podia produzir sons agudos como um grunhido de porco, como também um tinido suave, staccato. O grave, por sua vez, produzia um efeito parecido com choques entre metais, que poderiam vibrar de maneira desordenada, ou de forma nítida e seca, como um verdadeiro crepitar. Este último deveria ser evitado com uma orquestra reduzida, pois era muito rude e forte. Russolo recomenda o *crepitatore* agudo para a realização de solos, pelo seu grande virtuosismo. Para Pratella, ele aconselha em especial o agudo e o médio por entoarem as notas de maneira perfeitamente determinada e pelos belos crescendos (do grave ao agudo). Podiam ainda produzir efeitos diversos conforme a maneira que a manivela era girada (contínuo e forte ou notas claras e nítidas “como pérolas”). Prestavam-se bem do *legato* ao *staccato* e ao canto. Pela sua força e presença, possuíam uma função análoga à do trompete na orquestra tradicional. A versão aguda do instrumento usava finas cordas de aço que poderiam por vezes se quebrar (como a corda mi do violino). Os *crepitatori*, *stroppiciatori* e *ronzatore* eram em sua maior parte ativados pela corrente elétrica e não manualmente. Provavelmente porque para manter a continuidade do som era necessário que a manivela fosse girada muito rapidamente. Brown

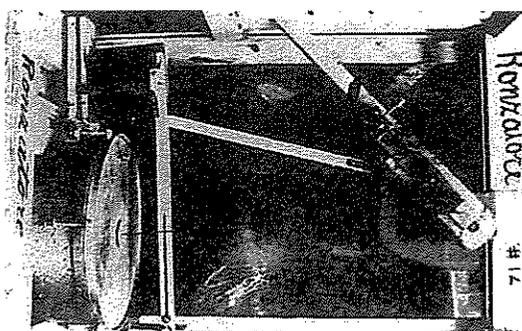
acredita que os *crepitori* tinham sua roda confeccionada em metal e que a superfície que tocava as cordas tinha pequenos dentes, de maneira similar a um serrote. O capítulo 05 do DVD mostra o timbre do instrumento reconstruído para a Bienal de Veneza. Suas tessituras eram as seguintes:



4) *Stropicciatori* (Friccionadores): Foram feitos três (grave, médio e agudo). Tinham um timbre que se assemelhava à fricção ou raspagem metálica. Menos potentes e virtuosísticos que os *crepitori*, eram os instrumentos mais doces da orquestra de ruídos. Russolo observa que estes instrumentos representam o *trait d'union* entre os *crepitori* e os *rombatori*, sendo muito ricos quando combinado com outros instrumentos. Tinham o timbre do barulho feito pela seda, sendo, entretanto, suficientemente audíveis nas passagens *piano*. Não se podia fazê-los cantar pela leveza de seu timbre que “sussurrava”. No caso dos *crepitori* e *stropicciatori*, descobriu-se que uma segunda corda era fixada em ângulo reto à corda principal, de modo que a corda friccionada pela roda era diferente daquela que era presa ao diafragma<sup>44</sup>. Segundo Brown, a produção do som neste instrumento provavelmente se dava por meio de uma roda de metal com rasuras superficiais. Possuíam as mesmas tessituras dos *crepitori* grave, médio e agudo.

<sup>44</sup> Davies, H. “The sound world, instruments and music of Luigi Russolo”, In *Resonance* vol.2 n.2, 1994. O Mesmo artigo encontra-se disponível na internet no site: <http://www.l-m-c.org.uk/texts/russolo.html>

5) *Scoppiatori* (Explodidores): Foram construídos quatro, divididos em duas famílias de dois instrumentos (grave e médio). O primeiro tipo produzia um som parecido com o da quebra de objetos (pratos e porcelanas), o segundo lembrava um motor de automóvel - cujo efeito de aceleração ou desaceleração da velocidade poderia, inclusive, ser reproduzido com a manivela. É interessante notar que este último, que reproduzia o som do carro, foi justamente o primeiro dos instrumentos inventados por Russolo. O automóvel, amplamente citado nos escritos futuristas, nos remete ao Manifesto e Fundação do futurismo de Marinetti, mais precisamente quando o rugido de um carro o atrai para fora. A fera bufante de tórridos peitos era também protagonista da aventura que precede os 11 pontos do primeiro manifesto. Os *scoppiatori* Tinham as seguintes tessituras:



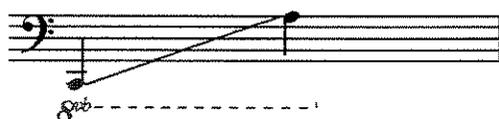
06) *Ronzadore* (Zumbidor): Instrumento grave, tinha o som “doce e harmonioso” de um motor elétrico ou dos dínamos de uma usina elétrica. Seu timbre incluía harmônicos como o de quinta, oitava e

terça sobre a fundamental (Russolo considera como a fundamental de um ruído a sua frequência mais grave). O mecanismo deste instrumento diferia um pouco dos demais, pois como mostra uma foto de seu interior, ao invés de possuir uma

roda que friccionava a corda, ele possuía uma esfera que vibrava contra a pele com o auxílio de um motor elétrico<sup>45</sup>. Assim, é provável que ele tivesse um som mais próximo de uma percussão do que de um instrumento de cordas. Esse instrumento foi também reconstruído para a Bienal de Veneza e pode ser ouvido no capítulo 06 do DVD. Sua tessitura compreendia a seguinte região:



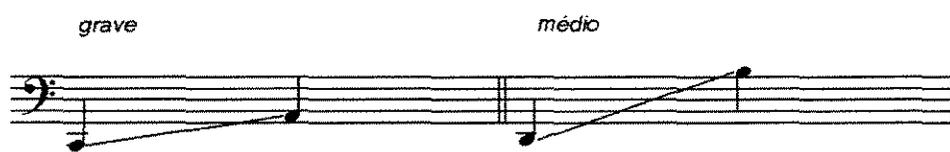
07) *Sibilatore* (Sibilador): Semelhante ao soprar do vento, seu som era grave, “amplo” e “redondo”, com a presença de agudos “muito doces”. Tinha dois registros: o primeiro era rico formantes agudos. O segundo era acionado por uma alavanca suplementar e lhe acrescentava o ruído da chuva que cai. Possuía muitas possibilidades de timbres e passagens enarmônicas (microtonais) “belas, misteriosas e de um estranho charme”. Sua tessitura era:



08) *Gorgolatori* (Gorgolejadores): Construídos em duas versões (média e grave), tinham um timbre complexo que lembrava a água correndo pela canaleta, com seu ritmo metálico e curioso. Poderia lembrar também o som da chuva, transformando-se no *scrosciature* graças a seu segundo registro acionado por meio da alavanca suplementar. Seu timbre, aparentemente fraco,

<sup>45</sup> Brown menciona também um mecanismo adicional para mover a esfera para fora da pele conforme a tensão aumentava o que a fazia vibrar livremente. (Brown, B., *Op. Cit.* p.42). Sobre o mesmo instrumento, Hugh Davies infere pela fotografia que havia uma peça adicional encaixada próxima ou contra a pele para variar sua tensão.

era um dos mais fáceis de serem identificados, mesmo em um grupo tocando *fortissimo*. Esses instrumentos tinham um conjunto de formantes que correspondia à tonalidade menor, e um contraste se fazia entre a sonoridade menor e o curioso ritmo que compunha a complexidade de seu ruído. O som da cópia construída para a Bienal de Veneza pode ser ouvido no capítulo 07 do DVD. Suas tessituras eram as seguintes:



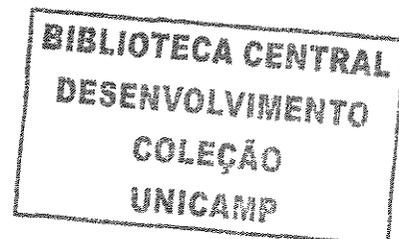
Brown supõe que seu som era produzido por uma bola de metal, que colocada em movimento atingia uma corda em forma de mola, que por sua vez estaria ligada à pele. Ocasionalmente a bola rebateria o fio com diferentes níveis de força criando o ritmo curioso descrito por Russolo. A alavanca adicional mudaria seu registro, sobrepondo levemente algumas molas sobre a pele. Um motor a bateria era ativado por um botão na parte superior do instrumento.

O grande mérito dos seus *intonarumori*, segundo seu criador, foi a conquista do sistema enharmônico (ou microtonal), já defendida nos manifestos de Balilla Pratella, o que os permitiu expandir os sistemas diatônico e cromático e sem, entretanto, excluí-los. Para notar os quartos e oitavos de tons foi criada uma nova grafia musical baseada na escrita tradicional. As claves de sol e fá foram mantidas, assim como a pauta com cinco linhas. O ritmo teve sua notação simplificada: o compasso é marcado com uma linha espessa e as subdivisões de tempo com uma linha mais fina. Como uma alavanca determinava a altura no

instrumento, a mudança de uma nota para a outra era sempre acompanhada de um tipo de glissando ou portamento. Por isso Russolo deve ter substituído o círculo pela linha, para marcar as alturas. Os intervalos menores de um semitom são representados pela adição de pontos à linha, que devem ser colocados acima ou abaixo desta. Assim, numa situação em que um tom fosse dividido em quatro partes, um ponto colocado acima da linha representaria a nota indicada de acordo com a linha ou espaço em que se localizava na pauta, aumentada em  $1/4$  de tom. Dois pontos acima da linha querem dizer que a altura foi aumentada em  $2/4$  de tom, e se os pontos estiverem abaixo, a nota deve ser diminuída em  $2/4$  de tom. Neste sistema é possível também escrever oitavos de tom. Um pequeno número, correspondente ao numerador de uma fração cujo denominador é sempre 8, deve ser colocado abaixo ou acima da linha-nota. Assim para o dó central aumentado em  $3/8$  de tons, deve-se desenhar uma linha na primeira linha suplementar inferior com o número 3 acima desta. A partitura de Russolo para *“Risveglio di una città”* (Despertar de uma cidade) é um exemplo de sua notação. Daniele Lombardi, responsável pela execução da obra com instrumentos reconstruídos para a bienal de Veneza em 1977, ressalta o caráter improvisatório da performance visto que a notação de Russolo tem um aspecto indeterminado, funcionando como uma guia para a improvisação<sup>46</sup>. Um trecho da execução de Lombardi pode ser ouvido no capítulo 08 do DVD.

---

<sup>46</sup> Lombardi, D. *Futurism and musical notes*. Op. Cit., p. 46



Dal « Risveglio di una città »

Ululatori  
Rombatori  
Cupitatori  
Stragiciatori  
Scoppiatori  
Ronzatori  
Gorgogliatori  
Sibilatori

per Intonarumori - L. Russolo

F FF P  
FF P

Este fragmento da partitura demonstra uma escrita que apesar dos elementos polifônicos (entradas sucessivas dos instrumentos e movimentos contrários) está baseada em princípios harmônicos e triádicos. É difícil saber se a sonoridade dos instrumentos originais teria uma definição das alturas que fosse suficientemente clara para permitir a percepção dos acordes, mas a escrita de Russolo sugere uma espécie de pedal cambiante, ou seja, que efetua glissandos primeiramente ascendente e depois descendente até encontrar num crescendo no compasso 6 a nota dó fortíssima. No compasso anterior

temos uma antecipação do acorde de dó maior ao qual será acrescentada uma sétima maior no compasso seguinte.

A primeira apresentação pública do *intonarumore* se deu no Teatro Storchi de Modena em 2 de junho de 1913, quando Russolo demonstrou o primeiro deles, o *scoppiatori*. Na época outros três instrumentos estavam quase terminados: o *crepitatore*, o *ronzatore* e o *stropicciatore*. Quando sua orquestra finalmente ficou pronta, Russolo compôs três obras ou “espirais de ruídos” (como ele as chamava): “*Risveglio di una città*” (Despertar de uma cidade), “*Convegno d’aeroplani e d’automobili*” (Encontro dos aeroplanos e automóveis) e “*Si pranza sulla terrazza Del Kursaal*” (Janta-se no terraço do Kursaal). Dois meses após a apresentação de Modena, alguns convidados puderam ouvir 16 instrumentos interpretando as duas primeiras composições na casa de Marinetti em Milão. Nesta mesma época os futuristas estavam preparando um concerto na mesma cidade, que foi proibido pela prefeitura por razões de ordem pública. Foram necessárias intervenções de dois deputados para que o concerto pudesse se concretizar no dia 21 de abril de 1914 no Teatro dal Verme, tendo no programa as três composições de Russolo executadas por uma “orquestra” de 18 *Intonarumori* (3 *rombatori*, 3 *crepitatori*, 2 *scoppiatori*, 3 *stropicciatori*, 1 *gorgogliatore*, 3 *ululatori*, 1 *scrosciatore* e 1 *sibilatore*). No cartaz os futuristas convidavam o público milanês “a escutar serenamente, sem hostilidade, o concerto d’*intonarumori* (nova volúpia acústica harmoniosa, não cacofônica)”. Durante o concerto, o público nada pode ouvir, apesar da “excelente” execução conseguida por meio de ensaios longos e numerosos. Uma algazarra foi

instalada, segundo Russolo, incitada por músicos e professores do conservatório de Milão. Num determinado momento do concerto, Marinetti e seus companheiros tentaram calar a multidão a socos e pontapés.

No segundo concerto da orquestra, o público estava mais bem disposto a ouvir, embora a execução tenha sido ruim. Os músicos de Milão não foram a Gênova, para este concerto realizado no dia 20 de maio de 1914 no Teatro Politeama e o concerto se deu com executantes improvisados que haviam feito apenas quatro ensaios. Em junho do mesmo ano, os *intonarumori* foram levados a Londres para uma série de doze concertos a partir do dia 15 no Coliseum. Uma fala de Marinetti ininteligível precedeu o concerto. Desta vez os mesmos problemas de execução foram enfrentados. Os intérpretes, músicos da orquestra do Coliseum, não pareciam dispostos e, segundo as descrições de Russolo, como “ingleses típicos não dispunham de qualidades musicais para tocá-los” (agilidade, rápida adaptação). A execução apesar dos 10 ou 11 ensaios, ficou ainda mais comprometida que aquela ocorrida em Gênova. No decorrer dos 12 concertos os executantes melhoraram e no último dia o resultado foi excelente, o que refletiu em aplausos mais prolongados da platéia. Segundo depoimentos, no imenso teatro londrino, os instrumentos soaram tão silenciosos que surpreenderam o público.<sup>47</sup>

Depois que suas pretensões de levar seus instrumentos a outras cidades do mundo (Liverpool, Dublin, Viena, Moscou) foram arruinadas pela guerra, Russolo interrompeu seu trabalho, e como outros futuristas aderiu ao *front* como

---

<sup>47</sup> Davies cita em seu artigo uma testemunha do concerto de 1914, que foi entrevistada em 1982 aos 90 anos: “I don't think it was all that loud, but there were these funny burps and things coming in here and there, like battleships pooping off...” (Davies, H., Op. Cit., p.11).

voluntário<sup>48</sup>. De volta a Milão, ele se concentrou na escrita de seu livro publicado em 1916, intitulado “A arte dos ruídos”, e que inclui o texto homônimo. Nele músico-pintor critica o famoso tratado de Helmholtz, pela sua distinção entre som musical e ruído. Como Giovanni Lista observa, Russolo parece desconhecer as experiências dos compositores contemporâneos e recebe críticas de Balilla Pratella por ser demasiadamente intuitivo<sup>49</sup>. A relação deste último com Russolo, apesar do tom amigável das cartas era marcado por uma profunda divergência estética. Sua aceitação da música ruidista se dava de forma limitada e superficial na medida em que ele fazia uma clara distinção entre música e ruidismo, sendo que o papel do segundo seria o de facilitar a purificar a primeira. Marinetti sugere (quase impõe) que em sua ópera terminada em 1915 “*L’aviatore Dro*” (O avião Dro) Balilla Pratella incorporasse os *intonarumori* à orquestra<sup>50</sup> (no capítulo 09 do DVD é possível ouvir uma redução para piano do final da ópera). Assim, o compositor o fez não para conseguir novos resultados timbrísticos, mas, de maneira imitativa para ilustrar o som de um automóvel e de um avião, embora os instrumentos estivessem ausentes na estréia em 1920. *L’aviatore Dro* tinha a pretensão de ser uma ópera futurista de laços estreitos

---

<sup>48</sup> Sobre o envolvimento de Russolo e outros artistas na guerra Giovanni Lista elucida: “A adesão de Boccioni e Russolo ao belicismo marinettiano (eles partiram como voluntários em 1915) foi bastante conjectural. Eles não se alinhavam à ‘guerra única higiene do mundo’ mas ao intervencionismo antiaustriaco, à guerra contra os ‘bolches’, esta guerra que em 1915 era tão carregada pela Itália do *risorgimento* de ressonâncias ideais e patrióticas que mesmo a esquerda iria se deixar cair na armadilha. Trata-se de uma posição condenável, mas comum no seio da *intelligentsia* europeia da época. Essa distinção entre de um lado a paranóia belicista de Marinetti e de outro lado as atitudes patrióticas, seguramente favorecidas pelo idealismo romântico do futurismo e seus mitos de ativismo revolucionário é capital”. Lista, G. “Futurisme et fascisme” In Lista, G. (org.) Marinetti et le futurisme, *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>49</sup> Lista, G. “Russolo, peinture et bruitisme”. *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>50</sup> Nazzaro salienta que Balilla Pratella usou os *intonarumori* como efeito desastroso por insistência de Marinetti e não por sua convicção da necessidade de tal instrumento na orquestra. Nazzaro, G. B. *Introduzione al futurismo*. Napoli: Guida Editori, 1973, p.313.

com o teatro futurista, representando musicalmente a idéia do novo homem futurista em contraposição ao mítico herói romântico wagneriano.<sup>51</sup> Sua música dominada por clichês da música de Debussy, inflexões modais e da música folclórica incorporava o modo de cantar da Romanha<sup>52</sup>.

O quinto capítulo do livro de Russolo com uma cuidadosa descrição da “maravilhosa e trágica sinfonia da guerra” e suas metralhadoras, granadas, fuzis e projéteis estetiza os ruídos bélicos. Em 1917, Russolo retornou à guerra como tenente sendo desta vez gravemente ferido na cabeça, o que o fez passar 18 meses entre um hospital e outro.

Recuperado, Russolo volta ao trabalho, expande a tessitura de quatro instrumentos e cria mais duas famílias os *frusciatori* ou sussuradores (que tinham um som semelhante ao farfalhar das folhas) e os *graciatori* ou coaxadores, que ele descreve como uma imitação do canto dos sapos. Numa carta a Ballila Pratella, espécie de manual rápido de orquestração para os seus instrumentos, o inventor fala de seu som como sendo forte, porém cheio e harmonioso. Foram construídos quatro deles, todos com as mesmas qualidades. Podiam executar bem frases em *legato*, *staccatto* além de “cantar”. Russolo os menciona como os mais belos *intonarumori* e conta que Ravel teria se apaixonado por eles e se mostrava interessado em incluí-los em sua ópera

---

<sup>51</sup> Maffina, F. “Musica”, *Op. Cit.*, p. 527.

<sup>52</sup> “...l'elemento melodico, lirico drammatico era informato all'espressione moderna e alle particolari movenze del nostro più puro e autentico modo di cantare popolare romagnolo...”. *Apud* Maffina, F. “Musica”, *Op. Cit.*, p. 527.

*L'enfant et les sortilèges*, na parte final (o coro dos sapos). Com essa invenção somavam-se 29 instrumentos<sup>53</sup>.

Em junho de 1921, três concertos de música futurista idealizados por Marinetti foram realizados no *Théâtre des Champs Elysées* em Paris. A regência ficou a cargo de Antonio Russolo (1877-1942), irmão de Luigi que nesta época ainda sofria com as seqüelas deixadas pelos ferimentos da guerra, e o repertório era composto por peças mistas (que misturavam instrumentos convencionais e *intonarumori*) de Antonio e Lucio Fiorda. Na estréia houve uma memorável performance anti-marinettiana dos dadaístas liderados por Tristan Tzara. Inicialmente, Marinetti e Tzara trocaram algumas cartas amigáveis - no texto *Le futurisme mondial* do escritor italiano, Tzara aparece como *jongleur das palavras em liberdade*, que seguramente influenciaram a poesia dadá, assim como a teatralização sonora do poema sugerida por Russolo – mas posteriormente houve uma ruptura entre eles. A música ruidista também entusiasmava os dadaístas (Huelsenbeck no manifesto dada de 1918 afirmou claramente: “o dadaísmo propagou em todos os países da Europa a música ruidista dos futuristas”<sup>54</sup>). As *soirrés* futuristas com suas declamações onomatopáicas provavelmente tiveram uma forte relação com aquelas realizadas pelo grupo dadá no *Cabaret Voltaire* em Zurique<sup>55</sup>. O especialista do futurismo Giovanni Lista comenta sobre a influência do futurismo no dadaísmo:

“E se o ‘poema ruidista’ e a *Lautdichtung* dos dadaístas testemunharam a influência das teorias dos italianos, dada soube também utilizar muito eficazmente, numa espécie de contraponto

---

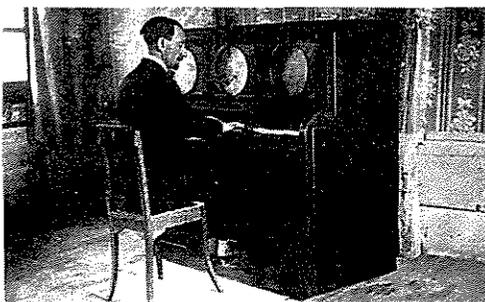
<sup>53</sup> Davies, H. “Intonarumori”, In Sadie, S. (org), *Op. Cit.*, p. 313.

<sup>54</sup> Apud Lista, G. “Russolo, Peinture et bruitisme”, *Op. Cit.*, p.22.

cacofônico fantasista, uma das inovações marinettianas sugeridas pelo manifesto de Russolo: a teatralização do poema. A sessão de declamação com palavras em liberdade 'sinóptica' feita por Marinetti em Londres no ano de 1914, com a introdução da *gran cassa*, constituiu nesse sentido um modelo para as *soirées* dadaístas.<sup>56</sup>

O concerto do *Champs-Élysées* teve como público figuras ilustres da vida artística parisiense como Ravel, Stravinski, Diaghlev, o grupo dos seis, De Falla, Kahan, Claudel e Mondrian<sup>57</sup>, que deixou suas impressões em três artigos na revista *De Stijl* considerando os *intonarumori* como os primeiros passos de “uma reforma essencial dos meios de expressão artística”<sup>58</sup>

A partir de 1921 Russolo dedicou-se à construção de um único instrumento



que pudesse aglutinar vários dos seus *intonarumori*. Como possuíam teclas e se pareciam com um harmônio foram chamados de *rumorarmonio*, *russolofono* ou ainda *psofarmonio*. O primeiro terminado em 1924

foi construído com material proveniente de um teleférico desativado depois da guerra em Thiene. Ele contava com três teclados de duas oitavas, que foram colocados lado a lado, registros à direita e esquerda do teclado para mudança de timbre, e produzia os sons do *ronzatore*, *crepitate* e *rombatore*. Dois pedais, semelhantes aos do harmônio, substituíam a manivela. Seus sons foram descritos como semelhantes aos de insetos voadores, *pizzicato* de violino e estalidos metálicos. O segundo *rumorarmonio* foi construído na mesma época do

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Maffina, F. “Luigi Russolo”, *Op. Cit.*, p. 565.

<sup>58</sup> Lista, G. “Russolo, Peinture et bruitisme”, In Russolo, L. *Op. Cit.*, p. 22.

primeiro, era elétrico (tinha uma bateria de 4 a 6 volts) e possuía um único teclado de três oitavas, além de cinco registros para mudança dos timbres: *ronzatore* (motor elétrico), *gorgogliatore* (água e chuva), *graciatore* (coaxar dos sapos), *sibilatore* (vento) e *stropicciatore* (gafanhotos)<sup>59</sup>. Um terceiro instrumento provavelmente maior que os anteriores, foi concluído em 1926, e o quarto *rumorarmonio*, sua versão mais bem acabada, em 1929. Este último disponibilizava um número maior de timbres (doze), em tessituras de no mínimo uma oitava e no máximo sete, e incluía os sons do *ululatore*, *rombatore*, *ronzatore*, *scoppiatore*, *gorgogliatore*, *graciatore* e *sibilatore*<sup>60</sup>. Além de aumentar a extensão dos *intonarumori*, com o *rumorarmonio* foi possível aumentar intensidade do som e entoar as alturas com maior precisão, obtendo-se efeitos que não eram possíveis antes com os *intonarumori*. Russolo ao *rumormonio* tocava de maneira a surpreender o ouvinte, procurando oposições violentas e inesperadas.<sup>61</sup>

Com a ascensão do fascismo, Russolo, que era radicalmente contra o regime começou a ser excluído das atividades dos futuristas. Balilla Pratella finalmente manifesta suas verdadeiras preferências estéticas ao se retirar do movimento para dedicar-se à pesquisa etno-musicológica e à direção dos *Canterini Romagnoli*. A atenção se voltará à segunda geração de músicos futuristas que tinha como ícones Franco Casavola e Silvio Mix. A morte prematura deste último

---

<sup>59</sup> **Russolo, L.** "Les Rumorharmoniums (bruiteurs perfectionnés)" *In L'art des Bruits. Op. cit.* p. 116.

<sup>60</sup> **Davies, H.** "Rumorarmonio", *In* Sadie, S. (org) *The new grove dictionary of musical instruments. Op. Cit.*, p. 277.

<sup>61</sup> Conforme testemunha Michel Seuphor no capítulo "Temoignages Recueillis" *in* **Russolo, L.** *L'art des Bruits. Op. Cit.* p. 137.

provocou o reencontro de Russolo e os futuristas e, foi nesta ocasião que Prampolini, sabendo da nova invenção de Russolo o convidou para participar dos espetáculos de pantomima futurista em Paris. Lista considera essas representações como verdadeiras sínteses teatrais de texto inteiramente ruidista e onomatopáico, o desenvolvimento mais pleno da “Arte dos ruídos” inventada por Russolo quatorze anos antes.

Nesta mesma viagem, o *rumorarmonio* e o *arco enharmonico* deveriam ter sido apresentados ao público parisiense na Sorbonne. Depois do discurso de Marinetti, os futuristas constataram que o frágil mecanismo da sua terceira versão do *rumorarmonio* tinha sido quebrado durante o transporte. Russolo construiu então o quarto modelo.

No final de 1927, Russolo parte definitivamente em exílio para Paris em função de seus sentimentos antifascistas. Pouco tempo foi necessário para que as possibilidades do *rumorarmonio* no cinema fossem vislumbradas, a exemplo de outros dispositivos usados na época para acompanhamento de filmes mudos. Em 1929, a Fox Movietone manifestou interesse pelo instrumento por meio do industrial Fouquet, que estudou a possibilidade de construção em série do *intonarumori* tendo em vista seu uso sistemático na sonorização de filmes, mas o projeto foi posteriormente abandonado.

O campo fértil encontrado por Russolo no âmbito cinematográfico foi o Studio 28, um cinema que projetava filmes de vanguarda, fundado e dirigido por Jean Mauclair, e que abrigou a versão final do *rumorarmonio*, o que favoreceu o acompanhamento ao vivo de muitos dos filmes então projetados. Nesta ocasião,

Russolo colaborou com o cineasta Jean Epstein em seu filme de matiz expressionista cujo roteiro fora uma adaptação de um conto de Poe, “A queda da casa de Uscher” (França, 1929). Em seus filmes sonoros, Epstein iria demonstrar a influência recebida de Russolo, trabalhando os ruídos de maneira detalhada e musical. Grenieff, produtor de filmes como “Napoléon” de Abel Gance (França, 1927) com música de Honegger, assim como “Passion de Jeanne d’Arc” (França, 1928) de Carl Theodor Dreyer, tinha o projeto de expandir a utilização dos instrumentos de Russolo a um uso cinematográfico sistemático substituindo os dispositivos de sonorização existentes na época<sup>62</sup>.

Um programa deste período menciona presença do *Rumorarmonio* para acompanhar o filme mudo de René Deslaw, “*La Marche des Machines*” (França, 1929). A pequena crônica que acompanha o panfleto fala de um de baixo orçamento para os padrões, e que ao contrário dos convencionais, em que o diretor filma uma quantidade muito maior de imagens que o filme requer, “*La Marche des Machines*” com a captação de poucas imagens e várias trucagens de laboratório, além da repetição de vários motivos para obter efeitos rítmicos, executa a operação inversa. A estética de Deslaw de exaltação da era mecânica e da modernidade transparecem em outros filmes que também tiveram acompanhamento do *rumorarmonio*: “*Nuits électriques*” (França, 1928-29), “*Montparnasse*” (França, 1929) em que contracenam Marinetti, Russolo e

---

<sup>62</sup> Langlois, P. *Les procédés électroacoustiques dans les différents genres cinématographiques*. Dissertação de doutorado. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2004, p. 35.

Prampolini, "Vers les robots" (França, 1929), tendo Deslaw também realizado um curta-metragem sobre Russolo e seu instrumento.<sup>63</sup>

O *rumorarmonio* também acompanhou alguns documentários sobre a vida de animais realizados por Jean Painlevé então diretor do Instituto de Cinematografia Científica. Langlois supõe ainda que outros filmes projetados no mesmo período no Studio 28 também tivessem sido acompanhados por Russolo ou Henry Laumonier como "Wasser" de Victor Blum, "Gratte Ciel" de Howard Higgins e "La pont d'acier" de Joris Ivens. Todos eles exploravam temas próximos aos futuristas.<sup>64</sup>

As aspirações por um projeto totalizante, que reunisse todos os setores da cultura levaram Marinetti ao cinema. No texto "Cinematografia Futurista" (1916), assinado por Marinetti, Covia, Settimeli e Ginna, seus autores prevêem o acompanhamento do filme pelos *intonarumori*, numa concepção do cinema como "uma alegre deformação do universo, síntese alógica e fugaz da vida mundial". Não sabemos em que medida, os futuristas colocaram suas teorias em prática, pois todos os seus filmes foram perdidos, mas o manifesto revela algumas das questões para os quais os cineastas de vanguarda buscaram soluções, idealizando a libertação do cinema como meio de expressão:

"O cinema é uma arte em si mesmo, portanto não deve nunca copiar o palco. O cinema, sendo essencialmente visual, deve efetuar, antes de mais nada, a evolução da pintura: destacar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene."<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Lista, G. "Russolo, Peinture et bruitisme", *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>64</sup> Langlois, P. *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>65</sup> Marinetti, F.T.; Covia, B.; Settimelli, E.; Ginna, A. "A cinematografia futurista" In Bernardini, A. F. (org.) *Op. Cit.*, p.220.

Em dezembro de 1930 o *rumorarmonio* foi destruído durante uma manifestação da Liga dos Patriotas (movimento fascista que insurgia contra as manifestações de arte degenerada). Durante a projeção do filme “L’âge d’or” (França, 1930) de Luis Buñuel eles pintaram a tela com tinta indelével além de quebrar as cadeiras. O instrumento foi refeito no mesmo ano, mas com o nascimento do cinema sonoro e a rápida adaptação das salas de exibição, ele ficou restrito ao acompanhamento de declamações poéticas de Marinetti.

Russolo encerra sua participação na música com a invenção de um novo instrumento de cordas baseado na vibração das cordas no sentido longitudinal, e não transversal como nos instrumentos tradicionais. Suas cordas, de material metálico, deveriam ter a forma de uma espiral e seriam fixadas numa caixa de ressonância.<sup>66</sup> Russolo abandona então a música para concentrar-se no estudo do ocultismo e das filosofias orientais mudando-se para a Espanha onde ficará até o final dos anos 30, quando retornará a Itália. De volta ao país natal, quando o grupo futurista tenta restabelecer contatos com o pintor, ele recua não aceitando qualquer tipo de relação com o fascismo. O *rumorarmonio* foi guardado a pedido de seu inventor, em meados de 1939, pelo cineasta Jean Painlevé em seu laboratório e desapareceu durante a segunda guerra.<sup>67</sup>

Poucos dos músicos que fizeram parte do movimento futurista eram profissionais, o pianista Daniele Lombardi acredita que nenhum músico

---

<sup>66</sup> O brevê de invenção do instrumento foi publicado juntamente com “A Arte dos Ruídos” na edição organizada por Giovanni Lista. *Op. Cit.*, p. 120-125.

<sup>67</sup> Em seu testemunho, Jean Painlevé descreve detalhadamente o episódio e formula duas hipóteses para o seu desaparecimento: suspeita de espionagem ou destruição do instrumento para uso de sua madeira para aquecimento. “Temoignages Recueillis” in **Russolo, L.** *Op. Cit.*, pp. 141-143.

profissional de alguma importância suportaria as idéias de Marinetti, por demais avançadas para o clima da música oficial. O próprio poeta acabou por realizar a primeira partitura de ruídos em 1933: “*Cinque sintesi radiofoniche*” uma aplicação das idéias defendidas no Manifesto futurista “*La Radia*” redigido no mesmo ano (o capítulo 10 do DVD traz a versão de Lombardi para o roteiro de Marinetti). Trata-se de uma grande partitura verbal, indicando precisamente as fontes sonoras e suas durações. O silêncio, parte integral das peças, permeia a montagem e é praticamente o elemento principal, chegando a durar até três minutos, algo completamente inusitado 20 anos antes de 4’33” de John Cage como Daniele Lombardi observa.<sup>68</sup> O Manifesto defende uma linguagem autônoma para o rádio, muito próxima à moderna concepção de *sound art* ou arte sonora, uma “arte nova e autêntica que começa onde terminam o teatro, o cinema e a narração”, “um puro organismo de sensações radiofônicas”, “a vida característica de cada ruído e infinita variedade do concreto-abstrato, real-sonhado por meio de uma população de ruídos”. No seu desejo de emancipação da linguagem radiofônica Marinetti prevê até mesmo a presença do ruído da interferência entre uma estação e outra, e num gesto que antecipa a música concreta fala do nascimento e evanescência dos sons, da construção geométrica do silêncio. Certamente Russolo foi o músico que mais se aproximou da estética futurista embora destoasse fortemente de Marinetti em termos ideológicos.

É possível falar ainda de uma segunda geração de músicos futuristas com compositores como Casavola, Mix, Bertocchini, Mantia e Giutini. Nesse período, a

---

<sup>68</sup> Lombardi, D. *Op. Cit.*, p. 46.

música perde o papel de protagonista para tornar-se suporte das declamações e dos espetáculos teatrais.<sup>69</sup> Assim, muitas das composições deste período são improvisações que foram teorizadas por Bertocchini e Mantia no manifesto de 1921. No congresso futurista de 1924 Casavola teria enunciado: “O ideal futurista é identificar o *performer* ao criador, é tornar a improvisação acessível a qualquer um”.<sup>70</sup> Nas improvisações de Mix, tomando como exemplo sua obra “Profilo sintético musicale di F. T. Marinetti” de 1924 (capítulo 11 do DVD), são bastante exploradas justaposições de materiais diversos numa espécie de colagem sem lógica aparente. O compositor, que se iniciou na música como autodidata, representava a grande promessa da música futurista. Sua obra é a de maior interesse entre aquelas dos compositores da segunda geração e foi interrompida pela sua morte prematura aos vinte e sete anos. Nesta época outros compositores, que não necessariamente eram futuristas colaboraram nos espetáculos do movimento, como o compositor Virgilio Mortari, que participou como improvisador no *Teatro della sorpresa*. Casavola, um dos poucos músicos profissionais a aderir ao movimento destruiu suas partituras futuristas em 1927.

Com o fascismo e a fundação da *Corporazione delle Nuove Musiche* que tinha por diretores Gabriele D’Annunzio, G. Francesco Malipiero e Alfredo Casella, os traços da música futurista na Itália foram sendo apagados. Em lugar disso, foram assumidos valores como o compromisso entre passado e futuro, culminando numa estética favorável à consolidação do poder fascista. Assim, enquanto Russolo foi taxado de diletante, Respighi e o neoclassicismo dos

---

<sup>69</sup> Maffina, F. “Musica”, *Op. Cit.*, p. 526.

<sup>70</sup> Lombardi, D. *Op. Cit.*, p.46

“Pinheiros de Roma” foram usados pelo fascismo como evidência da qualidade e valor do novo estilo musical italiano.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> *Idem*, p. 48.

## Capítulo 2: O Futurismo Russo

### 2.1 O cubo-futurismo

*“Socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar o seu fim”.*(Roberto Schwarz)

Em 1914, Marinetti vai à Rússia. Não podemos dizer que tenha sido muito bem recebido, as revistas espalhavam crônicas humoristas e o jornal anunciava uma acolhida com ovos podres e leite talhado ao italiano pelo grupo cubo-futurista russo. Além do cubo-futurismo, outras correntes literárias russas se denominaram futuristas, como o ego-futurismo fundado por Igor Sieviriánin em 1911, que se baseava em fórmulas decadentes e esgotadas do final do século. Tratava-se de uma poesia típica de salão cujas máximas eram glorificação do eu, auto-adoração e narcisismo. Havia também um grupo liderado por Vadim Cherclenévitch, que traduziu para o russo algumas das obras de Marinetti, e Leon Zack nomeado Mezanino da Poesia. Herdando o gosto pelas grandes cidades do líder do movimento italiano, o movimento cultuava o ruído das ruas, dos carros, as luzes da cidade e os arranha-céus, porém no campo da forma eram tradicionalistas cultuando a rima e a versificação. O mais importante dos movimentos que se denominavam futuristas na Rússia foi o cubo-futurismo.

Cubo-futuristas russos e futuristas italianos possuíam divergências acentuadas embora compartilhassem o mesmo nome, cultuassem máquinas e grandes cidades e escrevessem manifestos em tom polêmico fazendo apelo à destruição do “gosto artístico”. O movimento russo também desprezava a arte do passado, ligada sobretudo ao czarismo e à burguesia. Sua guerra artística era,

portanto, também política. Maiakovski, apesar de saber seus versos décor, conclamava a repulsão de Puchkin, além de Dostoievski e Tolstoi, proclamando o direito dos poetas de “aumentar o volume do vocabulário com palavras arbitrárias e derivadas”.<sup>1</sup> A principal diferença entre os italianos e os russos reside nos aspectos escolhidos para renovação: enquanto o grupo italiano via no objeto a ser descrito, a principal fonte de renovação poética, o cubo-futurismo tinha como foco a revolução da forma declarando que “em literatura a forma é um tema e um alvo de desenvolvimento”.<sup>2</sup> Ripellino ressalta a independência do movimento russo argumentando:

“Se excluirmos a influência de certos quadros de Boccioni, como ‘Forças de uma estrada’, ou a lírica em que Maiakovski retrata os reveses e as destroncadas convulsões das cidades modernas, existem, na poesia e na pintura, escassas analogias entre o futurismo russo e o futurismo italiano. Entremeada de temas primitivos e asiáticos, e imersa sempre num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khliébnikov e de Kamiênski estão em contraste direto com as páginas dos futuristas italianos. As pesquisas obstinadas nos cuniculos da linguagem, a aversão pela guerra e pelos preconceitos imperialistas, a nota de revolta social e o colorismo desinibido das imagens davam um caráter inteiramente original às criações dos cubo-futuristas. As fórmulas crepitosas de Marinetti não encontraram seguidores entre os poetas russos, embora os seus manifestos tenham tido boa repercussão entre os diretores de vanguarda de após a revolução.”<sup>3</sup>

A visita de Marinetti, poucos meses antes da primeira grande guerra, foi vista por alguns artistas locais como colonizadora e imperialista, uma tentativa de impor à Rússia a hegemonia ocidental e ítalo-francesa, opinião tornada explícita no texto do grupo cubo-futurista publicado pela revista *Nov*:

---

<sup>1</sup> Ripellino, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p.18.

<sup>2</sup> Essa opinião foi defendida por Krystyna Pomorska e citada em Andrade, Homero F. *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH / USP, 1985, p 23.

<sup>3</sup> Ripellino, A. M. *Op. Cit.* pp. 24-25.

“Nós estimamos que é nosso dever trazer ao vosso conhecimento que há dois anos nós provamos que nada temos em comum com o futurismo italiano, exceto o nome, pois em pintura, a Itália é um país cujas miseráveis condições são inimagináveis e, comparativamente, mais atrasadas que o profundo e intenso impulso da vida artística russa dos últimos cinco anos. Quanto à poesia, nossas vias, as vias da jovem literatura russa são produzidas historicamente à partir da estrutura particular da língua russa, que se desenvolve exteriormente à qualquer dependência em relação às terras gaulesas.”<sup>4</sup>

Para os russos, o futurismo era antes de qualquer coisa, uma corrente nascida na grande metrópole, o que anulava toda a diferença nacional. É provável também que eles nunca aceitariam a “*guerra como única higiene do mundo*” defendida por Marinetti em seu manifesto. Khlebnikov, o poeta maltrapilho que vivia a perambular pela Rússia, sonhava com o fim da fome mundial e propunha que o único lugar no globo reservado às guerras fosse a Islândia.<sup>5</sup> Maiakovski que recebeu a guerra com entusiasmo, em seguida mudou de opinião:

A terra,  
As águas,  
O ar estão trespassados.  
Por toda parte,  
Por onde passo  
A alma enlouquecida  
Estala implorando aos gritos:  
'Basta, basta de guerra!  
Cessai!  
A terra já está nua!  
E, perseguidos, os mortos correm,

---

<sup>4</sup> **Lista, G.** “*Le futurisme, esthétique de l'imperialisme de la première guerre mondiale*” In **Lista, G.** (org.) *Marinetti et le futurisme*. Lausanne: Editions l'âge d'homme, 1977, p. 129.

<sup>5</sup> **Ripellino, A. M.** *Op. Cit.* p. 17.

Correm ainda um instante  
Os corpos sem as cabeças.  
(...)  
Um operário em Rostov  
Num domingo quis tirar água para seu samovar  
e retrocedeu assombrado.  
Em todas as torneiras  
Corria o mesmo líquido colorido.  
No telégrafo  
As máquinas Morse se esganiçavam.  
As cidades trocavam desaforos.  
Parece que foi  
Na aldeia de Vagankov  
Que um coveiro não pode mais.”<sup>6</sup>

O embrião do cubo-futurismo foi o almanaque “Armadilha para Juizes”, que datava da segunda metade de 1910 e continha poesias de David Burliuk, Vassíli Kamiénski, Vielimir Khliébnikov e Elena Guro. Em sua segunda fase, o grupo denominou-se Guiléia (antigo nome da região em volta de Kherson, onde viveram os irmãos Burliuk), apesar de Khliébnikov continuar a designá-lo por *Budietliane* (plural de “Homem do Futuro”). Maiakovski e Krutchiónikh passam a integrá-lo em seguida, e sua oficialização se deu com o manifesto “Uma bofetada no gosto do público”:

“Aos que nos lêem, o nosso Primeiro e Inesperado. Unicamente nós somos a face de nosso Tempo. A trompa do tempo ressoa por nosso intermédio na arte vocabular. No outrora, o espaço é acanhado. A academia e Puchkin são mais incompreensíveis que os hieróglifos. Jogar Puchkin,

---

<sup>6</sup> **Maiakovski. V.** *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1956, pp. 136-137.

Dostoievski, Tolstoi, etc.etc. de bordo do Navio da atualidade. Quem não esqueceu seu primeiro Amor, não conhecerá o amor derradeiro”.

Os principais aspectos defendidos pelo texto foram: a rejeição da poesia do passado e o direito do poeta de criar novas palavras. Conforme recorda Maiakovski em seu texto autobiográfico, o futurismo russo nascera durante a “fuga” de um concerto tedioso onde tocava-se Rachmaninov:

“Conversa. Da chatura rachmanoniviana, passamos à da Escola, e da escolar a toda a chatura clássica. Em David havia a ira de um mestre que ultrapassara seus contemporâneos, em mim – o patético de um socialista, que conhecia o inevitável da queda das velharias. Nascera o futurismo russo.”<sup>7</sup>

Em 1913 o grupo *Guiléia* passou a ser chamado pela imprensa de futurista e cubo-futurista, provavelmente pelas relações existentes entre a pintura cubista e o movimento futurista de Moscou<sup>8</sup>. É interessante notar que a maioria dos cubo-futuristas tinham sido pintores ou desenhistas - o próprio Maiakovski graças às suas aptidões ingressou na escola de Belas Artes, onde ficou até a sua expulsão. Em contrapartida o pintor Malevitch que em 1915 divulgou o manifesto do suprematismo, escrevia poemas. A nova pintura estava presente na poesia dos cubo-futuristas pela “rudeza arrojada do verso, a sobreposição de planos semânticos opostos, a consistência tangível dos objetos que parecem furar com pontas agudas o tecido verbal”<sup>9</sup>. Para Homero Freitas de Andrade “a literatura do

---

<sup>7</sup> **Maiakovski, V.** *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 40.

<sup>8</sup> Como Markov observa, o nome pode ter vindo também de uma conferência de 1913 em que Maiakovski falava do cubismo na palavra. (**Markov, V.** *Storia De! Futurismo Russo*. Torino: Giulio Einaudi, 1973, p.118).

<sup>9</sup> **Ripellino, A. M.** *Op. Cit.*, p. 32.

futurismo russo é o resultado da aplicação de procedimentos próprios do cubismo na arte verbal.<sup>10</sup> O Pintores também receberam influência das inovações poéticas: “Os pintores incorporaram conquistas de uma nova poesia que busca sons fonéticos novos, palavras novas, com valor plástico, visual, letras isoladas ou associadas segundo critérios inesperados, uma linguagem poética autônoma, independente da linguagem habitual. Visam todos a um máximo de força expressional, num momento histórico de crise.”<sup>11</sup>

Em “Armadilha de Juízes II”, próxima publicação do grupo, são citados alguns dos novos princípios de criação que, curiosamente se aproximam daqueles propostos pelo manifesto técnico de Marinetti: “Soltamos a sintaxe. Começamos a ver nas letras os únicos determinantes da fala”, “rejeitamos a ortografia”, “abolimos a pontuação”, “vogais não espaço e tempo. Consoantes são cor, som e cheiro “.<sup>12</sup>

Cubo-futurismo e revolução representavam o fim das velharias, o triunfo da arte nova e do socialismo. Jornais da época contam que soldados e marinheiros invadiam o palácio cantando versos de luta de Maiakovski:

“Come o ananás, mastiga a perdiz,  
Teu último dia está chegando, burguês”.<sup>13</sup>

A linguagem do poeta é coloquial e expressiva, anseia transmitir o acontecimento real, o que o liga diretamente a Vertov e sua teoria do *Cine-Verdade*<sup>14</sup>. No período pós-revolução, Maiakovski pinta e desenha cartazes, e se mostra bastante interessado nas formas de comunicação em massa existentes na época, difundindo poesia na imprensa cotidiana, atuando no cinema e no teatro.

---

<sup>10</sup> Andrade, Homero F. *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>11</sup> Peixoto, Fernando. *Maiakovski: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 36.

<sup>12</sup> Bernardini, Aurora F. *Materiais para um estudo do futurismo russo e do futurismo italiano*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH / USP, 1970, p. 82.

<sup>13</sup> Peixoto, Fernando. *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> Schnaiderman, Boris. “Maiakovski: Evolução e Unidade” in *Maiakovski, Vladimir. Poemas*. *Op. Cit.*, p. 19.

Na época da guerra civil, ele trabalhava dia e noite para a Agência Telegráfica Russa (Rosta), onde recebia as notícias pelo telégrafo. Os cartazes eram confeccionados com extrema rapidez, e antes que os jornais as anunciassem no dia seguinte, os cartazes já estavam fixados, seja nos trens, ou nos principais pontos da cidade satirizando os últimos acontecimentos. O vôo do poeta russo no domínio do cinema compreendeu sua atuação em 1913 em “Drama no Cabaré dos Futuristas N.13”, “Eu quero ser um futurista”, além de vários roteiros e interpretação do papel principal nos seguintes filmes: “Aquele que não Nasceu para o Dinheiro” (baseado no romance *Martin Éden*, de Jack London), “A senhorita e o Vagabundo” (sobre a novela “A professorinha dos Operários”, de Edmondo de Amicis) e “Acorrentada pelo Filme”.

A invenção mais radical dos futuristas russos foi a linguagem *zaum* (transracional). Desde 1910 Khlébnikov realizava experiências onomatopaicas em poesia<sup>15</sup>, até desembocar juntamente com Krutchônikh na linguagem *zaúm*, uma negação total dos valores precedentes, com a publicação dos manifestos “A palavra como tal” e “A letra como tal”. Trata-se de uma língua sem regras, prescrições sintáticas, convenções semânticas ou normas estilísticas, cujo som gera seu próprio círculo de significações. Sua compreensão deve ser imediata: da palavra à compreensão sem o intermédio do pensamento.<sup>16</sup>

Em seu poema “Ordem n.2 ao Exército das artes” o poeta Maiakóvski repudia a arte conservadora discriminando cada um dos seus segmentos: desde

---

<sup>15</sup> Andrade, Homero F., *Op. Cit.*, p.46.

<sup>16</sup> *Idem*, p.52.

os pintores das anatomias e quadros de flores, aos micro-futuristas ou futuristas de salão. A parte que concerne à música começa da seguinte forma:

“A vós

- barítonos redondos -

cuja voz,

desde Adão até a nossa era

nos atos buracos chamados teatros

estronda o ribombo lírico de árias...”<sup>17</sup>

Esses versos, que bem poderiam fazer parte das queixas de Pratella em relação ao “melodrama vulgar”, criticam a música tradicional. Nos próximos versos o poeta propõe uma nova arte, que reflita diretamente a paisagem sonora industrial e o trabalho dos operários:

“Basta!

(...)

Ouvi

o gemido das locomotivas,

que lufa das frinchas, do chão:

‘Daí-nos companheiros,

carvão do Don!

Ao depósito, vamos,

serralheiros,

mecânicos!’

(...)

Dai-nos, camaradas, uma arte nova

- nova –

---

<sup>17</sup> **Maiakovski, V.** *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 91-93.

que arranque a República da escória.”

Para uma visão geral do percurso literário na Rússia do início do século, podemos tomar como ponto inicial os poetas pós-simbolistas, que se submeteram com horror à revolução. Em seguida predominou a corrente futurista que a celebrou, e por fim com o regime de Stálin, o realismo socialista é estabelecido, e se colocará a serviço da divulgação e propaganda dos planos quinquenais.<sup>18</sup>

## 2.2 O Futurismo na música

*“Comunismo é o socialismo eletrificado”. (Lênin).*

Embora não houve um movimento musical futurista organizado, encontramos na Rússia vários compositores, que de modo similar aos poetas cubo-futuristas, se recusavam a seguir os cânones e padrões da arte tradicional, e que procuraram expressar por meio da música o fascínio nutrido pelas máquinas e pela revolução. Um desses compositores foi Mikhail Matyushin (1861-1934), um ex-violinista da orquestra da corte imperial que também se dedicou à pintura, escultura, além de teorizar e exercer a atividade de compositor. Sua maior colaboração com o Cubo-futurismo foi a composição da música para a ópera de Kruchnykh “Vitória sobre o Sol”, encenada juntamente com o monodrama irônico de Maiakóvski (“Vladimir Maikóvski, uma tragédia”). “Vitória Sobre o Sol” teve na ocasião prólogo de Kliebnikov e cenários e figurinos de Malévitch. A música, uma paródia dissonante de Verdi, consistia em árias em quarto de tom e recitativos

---

<sup>18</sup> Carpeaux, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986, p. 104.

compostos por quatro vozes simultâneas acompanhados por um piano desafinado.<sup>19</sup> Kruchnykh desenvolveu várias teorias sobre a influência de níveis de ruídos sobre a percepção de diferentes cores e vice-versa.<sup>20</sup>

Nikolai Foregger (1892-1939), um intelectual Ukraniano, em 1921 inaugurou um estúdio chamado MASTFOR que atraiu vários dos jovens talentosos da época como Eisenstein. No domínio sonoro Foregger construiu a “orquestra de ruídos”, um dispositivo que acompanhava sua coreografia “máquina de danças”, que imitava movimentos mecânicos de pistões, correias, volantes e bombas. O acompanhamento musical da “Orquestra de Ruídos” consistia em batidas e sons metálicos necessários para criar uma ilusão mecânica, e seus instrumentos eram garrafas quebradas, tiras de folhas de metal, apitos, gongos e buzinas.

O tema da revolução envolvendo industrialização e a reconstrução socialista da Rússia influenciou jovens compositores ansiosos por inovações musicais. Nikolai Roslavetz, o Schoenberg russo, devotou a sua vida a acabar com o tonalismo da Rússia clássica. Dois anos antes da revolução Roslavetz completou seu sistema dodecafônico renunciando o sistema que viria a ser posto em prática posteriormente pela segunda escola de Viena. Marxista devoto, Roslavetz acreditava que suas invenções incluindo o acorde sintético e a simetria em espelho eram reflexos da revolução política.

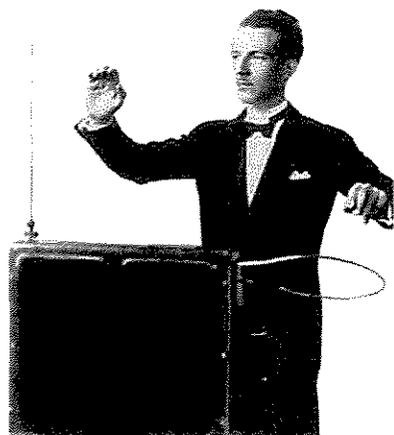
Aleksandr Mosolov, um discípulo de Skriabin e condecorado herói de guerra, representava a nova objetividade na música soviética e sua produção faz

---

<sup>19</sup> Markov, V. *Op. Cit.*, p. 143.

<sup>20</sup> Para um panorama detalhado da criação sonora na Rússia de características futuristas ver: Gordon, Mel. “Songs from the museum of the future: Russian sound creation (1910-1930)” In Kahn, D; Whitehead, G. (org.) *Wireless Imagination*. Massachusetts: MIT Press, 1992, pp. 197-242.

referência a temas industriais ou utiliza instrumentos mecânicos. Sua obra mais famosa foi intitulada “A Fundição de Ferro”, e foi primeiramente orquestrada para violas e um conjunto dissonante e ruidoso de instrumentos de metais e lâmina de metal. Outro jovem compositor russo viria a desenvolver um sistema atonal independentemente de Schoenberg e de seu conterrâneo Roslavetz. Entusiasmado pelo futurismo russo e pelo dadaísmo, Yefim Golyshef compôs uma anti-sinfonia em 3 partes. O compositor e artista plástico viria ainda a criar música para filmes mudos e sonoros antes de sua imigração para o Brasil, onde dirigiu o MAC, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Arthur Vincent Lourié, compositor russo associado ao futurismo desejava promover a música baseada em quarto e oitavo de tom junto ao ministério da educação soviético, que desaprovou suas propostas.



Os anos 20 presenciaram ainda a invenção do primeiro instrumento eletrônico a ganhar fama e aceitação, pelo engenheiro acústico e violoncelista Lev Termin. Seu instrumento, conhecido como Theremin ou Thereminvox (títulos originários da versão afrancesada de seu nome Thérémin), compunha-se de uma antena e um fio circular. A distância da mão direita do intérprete em relação ao aparato determinava a frequência emitida (altura), enquanto sua mão esquerda determinava a amplitude do som (volume). Pequenos movimentos das mãos poderiam criar um efeito de vibrato ou trêmolo e sua sonoridade típica inclui também portamentos e glissandos (Capítulo 12 - DVD). O funcionamento do Theremin baseia-se no princípio dos osciladores heteródinos. O

Aparelho produz duas oscilações numa frequência inaudível por meio de dois circuitos oscilando em alta frequência. O movimento de uma das mãos próximo às duas antenas (a horizontal e a vertical) faz com que a conexão entre os dois circuitos seja produzida. A sobreposição das duas oscilações inaudíveis cria assim um batimento, uma oscilação audível cuja altura varia de acordo com o movimento das mãos.

O instrumento fascinou Lênin, que encomendou a Termin um alarme eletrônico para o Kremlin, 600 instrumentos para distribuição na URSS, e começou a tomar lições para a prática ao instrumento. Em seguida Termin foi mandado a outros países do mundo, fazendo apresentações na Alemanha, França e Estados Unidos. Era uma maneira de mostrar aos outros países o progresso científico da URSS. Porém, o clima favorável à experimentação dos anos 20 na União Soviética não durou por muito tempo. Se no início, o Estado havia patrocinado as pesquisas de Termin, no final anos 30, o inventor, que estava nos E.U.A. onde começou a produzir o instrumento em escala comercial, foi seqüestrado pela NKVD (que posteriormente se tornou a KGB), e levado clandestinamente de volta ao país natal. Ele foi condenado por anti-propaganda da URSS, e isolado num campo de trabalho forçado na Sibéria. A estética do realismo socialista imposta por Stalin e o partido comunista depois da morte de Lênin, via na execução dos instrumentos eletrônicos um ato de “despersonalização do exercício musical”. Posteriormente Termin foi reabilitado, e voltou para Moscou onde ensinou no conservatório até a sua morte. Sua influência

sobre a invenção de outros sintetizadores foi marcante. O próprio Robert Moog, o pai do sintetizador, começou sua carreira construindo theremins nos anos 50.<sup>21</sup>

Uma série de comemorações sucedeu a revolução russa, um clima de euforia e emotividade pairava sob os trabalhadores e camponeses ávidos por espetáculos para esquecer a fome. Um teatralismo de esquerda substituiu os rituais e cerimônias religiosas arrastando milhares de russos ansiosos por participar das festividades de rua e dos espetáculos de massa comemorando os aniversários da vitória soviética. A maioria destas manifestações tinha um apelo visual e era acompanhada por música sinfônica, com exceção de quatro grandes concertos que se deram entre 1918 e 1923 sob direção do compositor Arseni Avraamov. Sua inspiração teria sido um primitivo espetáculo noturno em Pretrogrado que celebrava o primeiro de Maio em 1918, com luzes de uma fábrica e sirenes de navio. As sirenes das fábricas foram escolhidas por Avraamov pelo fato de poderem ser ouvidas a uma longa distância e lembrarem o proletariado da sua verdadeira casa, a fábrica. Para as cerimônias de 1920, Avraamov começou a desenvolver um equipamento musical para concertos ao ar livre, bem como um sistema de sinalização para os técnicos e operadores. Sua mais famosa criação se deu em 1922 e foi intitulada “Sinfonias de Sirenes”, e contava com um vasto coro, buzinas, duas baterias de armas de artilharia, um número de regimentos de infantaria completos, hidroplanos e todas as sirenes das fábricas de Baku. Uma máquina central de apitos a vapor executava a “Internacional” e a “Marselhesa”. Cidades inteiras próximas dos muros de Baku puderam ouvir as revolucionárias

---

<sup>21</sup> Além do livro de Fred K. Prieberg (*Musica ex machina*, Torino: Einaudi, 1963), alguns sites da internet dão informações detalhadas sobre o Theremin e outros instrumentos eletrônicos: como <http://www.thereminox.com/> e <http://www.thereminworld.com/>.

melodias do concerto de Avraamov. O espetáculo foi repetido em Moscou, com a diferença que as distancias entre as sirenes dificultaram a uniformização das fontes acústicas.

A música era para Avraamov, antes de tudo, um instrumento de organização social. Nas apresentações que dirigiu, os próprios espectadores compunham o coro e executavam a “Sinfonia de sirenes” juntamente com estudantes, cadetes e músicos profissionais. Sua concepção aparece estreitamente vinculada à revolução, na medida em que lembra a paisagem sonora da Petersburgo revolucionária que soava naquela noite “com milhares de poderosos coros de buzinas, apitos e sirenes”, e “caminhões precipitando-se no caos da cidade erizada pelas baionetas”. A “Sinfonia de Sirenes” foi criada como a organização desses ruídos numa única voz, da qual emerge os contornos da “Internacional”. A primeira tentativa se deu segundo Avraamov, em 1919 às margens do Volga, onde escalões partiram para resistir a Kolchak em Kazan. Os apitos da frota inteira soaram até que a grande nuvem de fumaça tivesse totalmente desaparecido, em seguida ouviu-se a Internacional. No ano de 1922 em Baku, uma frota 26 navios petroleiros partiu para Ashtrakhm. Todas as embarcações bradavam como uma poderosa orquestra. Decidiu-se então que assim seria feito durante o quinto aniversário da revolução. Para o sexto aniversário foi apresentado um manual para organizar a “Sinfonia das Sirenes” aplicáveis a várias situações.

A mais importante condição prevista para sua execução era a construção de uma máquina de apito a vapor, que poderia ser construída convenientemente numa caldeira de fábrica, sobre um mecanismo portátil a vapor ou ainda num navio. O mecanismo da máquina compreendia de 12 a 50 apitos parafusados num

grande tubo, que poderia ter qualquer formato dependendo do lugar de sua instalação: reto, semicircular, com duas ou três curvas. O tamanho da coluna de ar no cilindro determinava sua altura que poderia ser modificada de diversas formas, seja usando um pistão ou com uma tora de madeira fixada numa determinada profundidade. O número de notas entoadas deveria ser de no mínimo 12 para permitir a execução da “Internacional”: mi, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá, si, dó, re, mi, fá e sol. Com dezessete alturas era possível inclusive harmonizar a melodia, e com um número maior, poder-se-ia escrever uma sinfonia “genuína”. Avraamov recomendava que a sua afinação seguisse a escala cromática numa extensão de duas e meia a quatro oitavas.

Também era possível organizar a “Sinfonia das sirenes” sem uma máquina de apitos a vapor, caso existisse um número suficiente de dispositivos móveis a vapor (trens, navios) e se fosse possível concentrá-los num único lugar (estação ferroviária, píer). A vantagem da máquina de apitos era a possibilidade de criar uma unidade sonora. Se existissem muitas sirenes fixas (em fábrica, usinas, tecelagem, cais, estações), estas poderiam ser usadas para formar uma paisagem sonora, com o “sentimento de uma pintura musical”. Se existissem grandes distâncias entre as diferentes fontes sonoras, era possível orientar os executantes por tiros de armas, podendo-se dessa maneira compor um plano de fundo expressivo para a máquina de apitos a vapor. Caminhões, aviões, sinos poderiam também ser usados como acompanhamento criando vários efeitos de ruídos. Um grupo de atiradores experientes poderia não apenas imitar, mas executar figuras rítmicas complexas. Para reger a sinfonia, uma torre deveria ser erguida perto do centro da execução. Sinalizadores brilhantes e coloridos poderiam ser usados

para comunicação, além de telefones e megafones. O regente deveria reger com a mão direita e dar os sinais à artilharia com a mão esquerda.

Para o quinto aniversário da revolução, uma grande execução da “Sinfonia de Sirenes” ocorreu em Baku (Azerbaijão), na costa ocidental do mar Cáspio. Seguem, as instruções para a realização do evento:<sup>22</sup>

Primeiramente, por volta das sete horas da manhã, todos as embarcações de Gocasp, Voeflot e Uzbecasp, incluindo pequenos navios e barcos, concentrar-se-iam próximos ao píer ferroviário recebendo instruções escritas e um grupo de músicos. Em seguida cada uma tomaria um lugar determinado na área alfandegária do píer, sendo que o *destroyer* Dostoyny, onde estaria a máquina de apitos a vapor, e pequenos navios estariam ancorados diante da torre.

Por volta de nove horas toda a frota seria posicionada, juntamente com todas as máquinas de transporte disponíveis (locomotivas a vapor e trens locais). No píer estariam todos os cadetes, estudantes do conservatório local e músicos profissionais. Às dez horas as tropas, artilharias, carros blindados, aeroplanos e hidroplanos estariam posicionados, então os sinalizadores estariam a seus postos nos terminais ferroviários. O canhão do meio-dia seria cancelado e uma torrente de fogos de artifício e sinais de armas fariam sinal às várias regiões vizinhas. A “Sinfonia de Sirenes” começaria. A partir do décimo tiro soariam as sirenes do comércio. Depois do décimo quinto tiro entrariam as torres dos distritos e seus sinos. Após o décimo oitavo tiro começam a soar as sirenes da estação ferroviária e dos trens a vapor que estariam no local. Ao mesmo tempo, os cadetes

---

<sup>22</sup> As instruções para a execução da sinfonia foram traduzidas por Mel Gordon e publicadas integralmente no livro Kahn, D; Whitehead, G. (org.) *Wireless Imagination*. Massachusetts: MIT Press, 1992, pp.245-252.

marchariam pelo píer conduzidos pela orquestra de metais. Os alarmes atingiriam o seu clímax e ouvir-se-ia então vinte e cinco canhões. Depois de uma pausa haveria um acorde de sirenes do píer, as pessoas gritariam Urra! A máquina de apitos a vapor tocaria quatro vezes a internacional, quando na metade de um dos versos a orquestra de metais tocaria juntamente com o coro de automóveis a “marselhesa”. Na segunda repetição todos cantariam juntos. No final do quarto verso, cadetes e infantaria se encontrariam gritando Urra! Por fim, um coro de todas as sirenes e buzinas tocariam por três minutos acompanhados de sinos. O último sinal seria dado pela máquina de apitos, seguida de uma marcha cerimonial. A artilharia, transporte terrestre e as armas receberiam seus sinais pelo regente na torre, de acordo com as cores dos sinalizadores. No sinal da bateria, a “Internacional” seria repetida duas vezes, quando o último sinal para o foguista que alimenta a máquina a vapor seria dado.

Avraamov interessou-se igualmente pelo cinema compondo música para filmes experimentais e sintetizando sons por meio de desenhos na banda sonora do filme. Ele também trabalhou no filme “Sinfonia do Mundo”, exibido em 1933, um experimento com sons reais e artificiais e animação.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> **Jay, Leyda.** *Kino: A History of the Russian and Soviet Film.* Princeton: Princeton University Press, 1960, p. 281.

### 2.3 Dziga Vertov: cineasta futurista

*“Só Outubro, que libertou o homem, libertará também a máquina”.*

(Mistéria-Buf, Maiakóvski).

Em 1915, um jovem chamado Denis Arkadievich Kaufmann, entusiasmado com o movimento futurista russo adotou definitivamente o nome de Dziga Vertov<sup>24</sup>. O moço, que nessa época tinha acabado de se mudar para Petrogrado, havia estudado piano e violino no Conservatório de Bialystok, e escrevia epigramas, poesias satíricas, breves ensaios, romances fantásticos e de ficção científica. A seguir, ele começou a realizar experimentos sonoros com o auxílio de um velho fonógrafo que reproduzia e gravava sons, fundando seu “Laboratório do ouvido”. O jovem tinha um interesse especial pela gravação de sons documentais e praticava também a montagem de notas estenográficas, tentativas de “registrar por meio de palavras e letras o ruído de uma cascata, os sons de uma serraria, etc”.<sup>25</sup> Estas descrições dos sons através de palavras nos remetem, de certa forma, às onomatopéias dos futuristas italianos e os poemas sobre a guerra, ou ainda aos experimentos de Khlébnikov que precederam a linguagem zaúm.

Embora Sadoul afirmasse que Vertov montava ruídos sobre disco<sup>26</sup>, é preciso lembrar que a gravação em cilindros ou discos era bastante precária na época. A única maneira de efetuar montagens até então, seria utilizar um segundo fonógrafo para que fossem feitas regravações dos sons gravados, o que

---

<sup>24</sup> Dziga quer dizer peão, mas também deriva da palavra tzigan, cigano ou eterno povo errante. Vertov quer dizer girar, dar voltas. Dziga Vertov teria o significado de movimento perpétuo. (Sadoul, G. *El cine de Dziga Vertov*. México: Era, 1973, p. 17).

<sup>25</sup> Vertov, Dziga. “Nascimento do cine-Olho” In Xavier, I. (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 260.

<sup>26</sup> Sadoul, G. *Op. Cit.* p.18.

acrescentaria uma enorme quantidade de ruídos ao som original. Supondo que Vertov tivesse apenas um fonógrafo, é possível que ele praticasse a montagem no momento da captação do som, e que grande parte de sua elaboração fosse feita ao acaso.<sup>27</sup> Apesar de primitivo e sem repercussão na época, o laboratório do ouvido teve grande importância no trabalho sonoro e cinematográfico de Vertov, e o teria encaminhado ao cinema conforme demonstra seu texto abaixo:

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

O manifesto “A Arte dos ruídos” de Russolo foi traduzido para o russo juntamente com outros manifestos futuristas italianos, e publicado em 1914 em Moscou.<sup>28</sup> Não sabemos se Vertov o conhecia, um manifesto com tal título possivelmente lhe chamaria a atenção, num período em que os futuristas italianos tiveram uma presença razoável na imprensa por causa da visita de Marinetti à Rússia. Vertov e Russolo tinham vários interesses comuns, a fascinação pelos ruídos das cidades e máquinas e uma nova atitude de escuta dos sons que nos circundam. Russolo encontrava-se intimamente ligado ao gesto instrumental, defendendo o emprego de seus instrumentos de maneira não-imitativa (embora os intonarumori tenham sido usados várias vezes dessa forma como na ópera

---

<sup>27</sup> Langlois, P. *Op. Cit.* p. 57.

<sup>28</sup> Markov, V., *Op. Cit.*, p. 157.

*L'aviatore Dro* de Balilla Pratella). Vertov partiu diretamente da gravação de ruídos, concebendo o ruído de maneira documental como realidade concreta, e seus registros como “porções de realidades gravadas”.<sup>29</sup> Como observa Georges Sadoul, a seguinte frase do manifesto de Russolo revela a maior identificação entre os dois artistas: “Percorramos uma grande capital moderna com nossos ouvidos mais atentos que os olhos”.<sup>30</sup>

Talvez a maior afinidade dos dois criadores se mostra quando Vertov em seu primeiro filme sonoro, “Entusiasmo - Sinfonia do Donbass”, construiu verdadeiras melodias com apitos de fábrica, que foram modificados por meio da alteração da velocidade de rotação do registro óptico - veículo transformado em instrumento musical nas mãos do diretor. Dessa maneira, assim como Russolo, Vertov cria praticamente um sintetizador, controlando a altura dos ruídos gravados. No que se refere ao suporte, o cineasta russo estava mais próximo da música concreta que o músico-pintor italiano. Assim como Vertov em seu “laboratório do ouvido”, Pierre Schaeffer nos primeiros anos da música concreta gravava suas obras em discos ou cilindros com o auxílio de um fonógrafo. Desde essa época, Schaeffer levava em conta a possibilidade de transformação dos sons gravados por meio de procedimentos como aceleração e desaceleração, inversão de som, *looping* (repetição de um pequeno fragmento sonoro).<sup>31</sup> Desconhecemos se Vertov transformava de alguma maneira os sons em seu laboratório do ouvido, mas sabemos que ele o fará posteriormente em seu primeiro filme sonoro.

---

<sup>29</sup> Sadoul, G., *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>30</sup> *Idem*

<sup>31</sup> Langlois, P., *Op. Cit.*, p. 57.

Em 1918, Vertov teve sua primeira experiência com o cinema trabalhando a serviço do *Kino-Komitet*, fundado em Moscou pelo governo soviético. Foi como militante, servindo à revolução russa que o jovem se posicionou diante deste trabalho. Como redator do *Kinonédélia* (Cine-semanal), ele escolhia as melhores imagens filmadas por cinegrafistas espalhados por toda a URSS (na época em guerra civil), montava-as e escrevia legendas, que possuíam um papel análogo à locução:

“Assim, no n. 7 da rua Maly Gneznikovski, começa meu trabalho na revista Kinonédélia. Não foi mais do que um primeiro aprendizado. Longe de ser o meu desejo. Pois o olho do microscópio penetra onde não penetra o olho da minha câmera.”<sup>32</sup>

Até 1919 Vertov realizou cerca de 40 números do *Kinonédélia*, que neste mesmo ano deixou de ser semanal pela falta de filme virgem, fato que provavelmente ocorreu pelo embargo europeu contra o cinema soviético, já que Lênin assinara um decreto que nacionalizava as salas e o material cinematográfico. A partir de então Vertov passou a trabalhar em filmes de montagem, longas-metragens que combinavam diversas reportagens reunidas numa nova forma, um novo instrumento artístico, mas também de história e propaganda<sup>33</sup>. Esse período é denominado pelo próprio cineasta como a primeira fase de seu trabalho experimental.<sup>34</sup>

Em 1922, uma nova fase criativa que Vertov denominou “período do Cine-Verdade” se inicia. O artista russo transforma-se também em teórico do cinema

---

<sup>32</sup> Vertov, Dziga. “Nascimento do cine-Olho”, *Op. Cit.*, p. 261.

<sup>33</sup> Georges Sadoul compara o processo de montagem de Vertov a partir de fragmentos filmados por outras pessoas (ou montagem de objetos) aos procedimentos cubistas e colagens de materiais já prontos nas telas de pintores como Picasso, como também ao *ready made* de Marcel Duchamp. (Ver Sadoul, G. *Op. Cit.* pp. 61-63).

<sup>34</sup> A divisão de seu trabalho em períodos encontra-se no texto “Como começou tudo isso?” publicado no livro de Sadoul sobre o cineasta Russo (Sadoul, G. *Op. Cit.*, pp. 169-172).

fundando juntamente com a montadora Elizabeta Svilova, (que era também sua esposa e assistente) e o cinegrafista Mikhail Kaufmann (seu irmão) o Conselho dos três, que assumiu no ano seguinte o nome de *Kinoki* - plural de *Kinok*, palavra construída a partir de *Kino-oko*, variante de *Kino-glaz*, que significam cine-olho<sup>35</sup>. Os *Kinoki* publicaram textos em tom futurista, revolucionário e radical contra tudo o que havia sido feito no cinema até então:

“Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente”.

(...)

“Nós cantamos os tremores de terra, compomos cine-poemas com as chamas e as centrais elétricas, admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros, e os gestos dos projetores que ofuscam as estrelas”.

(...)

“Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes”.<sup>36</sup>

Um dos veículos para tais declarações foi a revista LEF (Frente de esquerda das artes) dirigida por Maiakovski, e que publicou também o manifesto de Eisenstein sobre a “montagem das atrações”. O número 3 da revista fora parcialmente dedicado à renovação do cinema e dos demais espetáculos<sup>37</sup>.

Como realizador, Vertov dedica-se à revista filmada *Kino-Pravda* (Cine-verdade), primeiramente mensal, e depois de frequência irregular. O título *Pravda* vem de um periódico fundado por Lênin em 1912, que depois da revolução de outubro se converteu em órgão oficial do governo. Cine-verdade tornou-se

---

<sup>35</sup> Sadoul, G. *Op. Cit.*, p. 208.

<sup>36</sup> Vertov, D. “Nós” In Xavier, I. (org.) *Op. Cit.* pp.248-251.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 73.

também um conceito, um preceito estético em que só o verdadeiro é belo, opondo-se ao encenado, teatral. A verdade, para Vertov, não era simplesmente passível de ser captada por uma câmera oculta, mas envolvia sua construção por meio das etapas do processo de criação cinematográfica.<sup>38</sup>

A aversão pelo naturalismo descritivo, nuances psicológicas e o gosto por um cinema excêntrico, rico de astúcias e hipérboles, e, sobretudo o interesse pela crônica e documentário<sup>39</sup> asseguraram laços estreitos entre Maiakovski e os Kinoki. Sua opinião sobre o cinema publicada na revista *kino-fot* em 1922, vai perfeitamente de encontro aos primeiros textos dos *Kinoki*:

“Para vós o cinema é espetáculo.

Para mim quase concepção do mundo.

O cinema é portador do movimento.

O cinema é renovador das literaturas.

O cinema é destruidor da estética.

O cinema é audácia.

O cinema é esportivo.

O cinema é difusor de idéias.

Mas o cinema está enfermo. O capitalismo ofuscou seus olhos, enchendo-os de ouro. Hábeis empresários guiam-no ao longo do caminho. Amontoam dinheiro, comovendo os corações com temas lamurientos.

Isto deve acabar.

O comunismo deve subtrair o cinema aos guardiões que dele desfrutam”.<sup>40</sup>

Vertov nutria uma grande admiração poeta russo: “Maiakovski é um Cine-olho. Ele vê o que os olhos não vêem”.<sup>41</sup> Ele parecia inspirar-se na poesia

<sup>38</sup> Da-Rin, S. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004, p. 117.

<sup>39</sup> Ripellino, A. M. *Op. Cit.*, p. 258.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 257.

coloquial e calcada na realidade de Maiakovski, “inteligível a qualquer um que quer pensar. (...) Ele não procura a popularidade, mas é popular”.<sup>42</sup> A intenção de Vertov ao realizar “Três canções sobre Lênin” (URSS, 1934) era fazer um filme que fosse acessível a um extenso público, mas que mesmo tempo não sacrificasse as pesquisas técnicas que ele havia desenvolvido ao longo de sua carreira.<sup>43</sup>

O manifesto “Nós” assinado pelos *kinoki* tem duas palavras de ordem principais: a negação filmes romanceados e teatrais, considerados “velharias” e a defesa da arte dos *Kinoki*, juntamente com o enaltecimento das máquinas, de maneira muito próxima aos manifestos futuristas, com o intuito de educar novos homens<sup>44</sup>. Vertov inclui em muito dos seus trabalhos, seqüências inteiras consagradas às máquinas, imagens caras ao futurismo, mas que também correspondem à perspectiva da construção do socialismo, para o qual a máquina e a mecanização eram instrumentos de libertação do homem.<sup>45</sup>

Os elementos idiossincráticos da arte cinematográfica foram a base do próximo conceito de Vertov, o cine-olho. A câmera, cine-olho mais aperfeiçoado que o olho humano, deve ser utilizada para “explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço”.<sup>46</sup> Suas impressões do mundo, do tempo e do espaço são completamente diversas daquelas percebidas pelo olho humano. Por isso é preciso emancipá-la, libertá-la da função de imitação do olho humano

---

<sup>41</sup> Vertov, D. “On Mayakovsky” In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984, p. 180.

<sup>42</sup> Vertov, D. “More on Mayakovsky”. In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Op. Cit., p. 182.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>44</sup> Vertov, D. “Nós” In Xavier, I. (org.) Op. Cit. pp. 247-251.

<sup>45</sup> Sadoul, G. Op. Cit., p. 87.

<sup>46</sup> Vertov, D. “Resolução do conselho dos três em 10-4-1923”. In Xavier, I. (org.) Op. Cit., p. 253.

assumida no cine-drama. Ela deve possibilitar uma nova percepção, a cine-sensação do mundo, revelando um mundo desconhecido, decifrado de maneira diversa, específica pela máquina. Cine-olho é aquilo que o olho não vê:

“O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal”.<sup>47</sup>

O conceito de Cine-olho subentende ainda “todos os meios cinematográficos, todas as invenções cinematográficas”. Para Vertov, “todo filme de ‘cine-olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação”. A montagem na sua etapa de “organização dos pedaços filmados num filme” ou escrita do filme, como ressalta Vertov não é a escolha de “pedaços do filme para fazer cenas (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário)”.<sup>48</sup> Silvio Da-Rin nos lembra que cine-olho é também o nome do movimento criado em 1919 para lutar pelo predomínio das atualidades, e ainda o título do filme realizado por Vertov em 1924 como piloto para uma série em que o autor aplica suas teorias.<sup>49</sup> O cine-olho tem por finalidade oferecer a possibilidade de:

---

<sup>47</sup> *Idem*, p. 252-259.

<sup>48</sup> Vertov, D. “Extrato do Abc dos kinoks” In Xavier, I. (org.) *Op. Cit.*, p.263.

<sup>49</sup> Da-Rin, S., *Op. Cit.*, p.115.

“Substituir a atuação dos atores pela não atuação, a falsidade pela verdade, pelo cine-verdade. Porém, não basta mostrar na tela fragmentos isolados de verdade, imagens separadas, é preciso organizá-las para que resultem num conjunto”.<sup>50</sup>

Assim, Vertov atribui à montagem um papel de extrema importância na construção do cine-verdade.

Ainda no Manifesto Nós, Vertov expõe a mais musical de suas teorias. O cineasta descreve o kinokismo como “a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço”, e reforça que são os *intervalos* (passagens de um movimento para o outro) e nunca os próprios movimentos que constituem seu material, são os intervalos que “conduzem a ação para o desdobramento cinético”. À palavra intervalo, como salienta Georges Sadoul, podemos atribuir três sentidos (comuns em russo, francês ou português):

1. Espaço ou distância de um lugar ao outro;
2. Distância de um tempo a outro;
3. Diferença de altura (frequência) entre dois sons.

A seguir, o criador russo chega ao conceito de frase:

“A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento”.

Tanto o conceito de intervalos como o de frase tem sentido análogo ao musical. Assim como na teoria de Vertov, na música tradicional uma frase musical é construída a partir de alturas (notas) que constituem uma linha melódica. Esta por sua vez contém os vários intervalos entre as notas. Em música, o intervalo também guarda uma estreita relação com o movimento, já que em uma linha

---

<sup>50</sup> **Vertov, D.** “Como começou tudo isso?” In **Sadoul, G.**, *Op. Cit.*, p. 170.

melódica, quanto maior o intervalo entre as notas, maior é o salto (movimento) existente na melodia. A frase musical, na música tradicional, também possui um clímax que é ordinariamente o momento em que a nota mais aguda é alcançada. Em seguida temos o fechamento da frase, de maneira geral, seguido por um movimento melódico descendente, como exemplifica a seguinte frase da fuga n.10 do primeiro volume do Cravo bem temperado de J.S. Bach (Capítulo 13 - DVD):



Para Vertov, só existiam dois meios de expressão autenticamente cinematográficos: as atualidades (como aquelas praticadas por Vertov no *kinonédélia*) que consistia da montagem e organização de filmagens realizadas por outras pessoas, e o filme documental, em que partindo de um plano de trabalho o realizador filmava ou mandava filmar alguns aspectos da realidade.<sup>51</sup> Estes dois gêneros vão de encontro ao *Kino-Pravda* (Cine-verdade), um cinema que recusa os recursos ficcionais e em consequência os meios da literatura e do teatro como atores, maquiagem, roteiro. Em oposição à *mise en scène*, Vertov juntamente com seu irmão Mikhail Kaufman elabora o termo “vida de improviso” que significa filmar as pessoas sem que estas modifiquem seu comportamento, filmar a vida sem encenação e maquiagem, tal qual ela é:

---

<sup>51</sup> Como Georges Sadoul aponta a palavra documental foi admitida em 1879 por Littré como um adjetivo qualificando aquilo que se funda em documentos ou que se refere a eles. (Sadoul, G., *Op. Cit.*, p. 120).

“Não a tomada de improviso ‘pela tomada de improviso’, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera”.<sup>52</sup>

Ao mesmo tempo a obra do cineasta russo revela um anti-naturalismo de pedagogia anti-ilusionista direta, como podemos ver em filmes como “Cine-Olho”



(1924), “Um homem com uma câmera” (1929) e “Entusiasmo” (1930).<sup>53</sup> O cineasta russo subverte o poder ilusionista do cinema para que o público tenha consciência de sua natureza mediada, e não simplesmente acredite na “verdade” exibida na tela: “para o Kinok desmistificação é igualmente importante na tela e na vida”.<sup>54</sup> Esse cinema que faz questão de mostrar os seus meios, que revela à platéia seus quadros fotográficos desvelando a ilusão do movimento, que tematiza o próprio cinema e as salas de projeção, que exhibe a tesoura usada pelo montador e os microfones que captaram o som, encontra em certos aspectos, uma equivalência bastante particular ao teatro brechtiano, na medida em que criam distanciamento, combatem a ilusão e tentam despertar a atividade do público e sua ação transformadora (Capítulo 14 do DVD - fragmento de “Um homem com uma câmera”).

Em sua segunda fase criativa Vertov produz grandes filmes experimentais como “Adiante, Soviete!” (1926), “Sexta parte do mundo” (1926) além de “Kino-Glaz” (1924). Seu terceiro período denominado pelo cineasta como “Cine-olho na

<sup>52</sup> Vertov, Dziga. “Nascimento do cine-Olho”, *Op. Cit.*, p. 262.

<sup>53</sup> Da-Rin, S., *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>54</sup> Apud Fischer, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye” In Weis, Elisabeth e Belton, John (org.) *Film Sound, Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 251.

Ucrânia” é marcado pela criação dos filmes: “O oitavo ano” (1928), “O homem da câmera” (1929) - um filme sem legendas, que busca a elaboração de uma linguagem intrinsecamente cinematográfica - e “Entusiasmo” (1930), “uma sinfonia de ruídos”.<sup>55</sup>

O quarto período inicia-se com “Três cantos sobre Lênin” (1934), uma “sinfonia de pensamentos” que constitui uma “experiência sintética multiforme que funde suas raízes profundas no terreno da criação popular dos trabalhadores do oriente soviético emancipados pela revolução”.<sup>56</sup> Depois de “Entusiasmo” Vertov foi demitido do VUFKU (Comitê Pan-Ucraniano de Cinema e Fotografia) acusado de formalismo. Com a massiva burocratização do regime stalinista reproduzida na indústria cinematográfica, Vertov nunca mais poderia realizar projetos de fôlego.

---

<sup>55</sup> Vertov, D. “Como começou tudo isso?” In Sadoul, G., *Op. Cit.*, p.172.

<sup>56</sup> *Idem*

## Capítulo 3: Entusiasmo - sinfonia futurista

### 3.1 “Entusiasmo” como superação

Para Lênin, o cinema era a mais importante das artes na URSS, e deveria ser autônomo e independente dos outros países, estética e tecnicamente. Num país com um número significativo de analfabetos, os filmes educativos, mais que os livros, eram um importante veículo de informação e propaganda do comunismo. Por esse motivo, desde 1925 a URSS empreendeu o projeto de nacionalização do cinema, fabricando películas, e continuou a fazer filmes mudos até que a indústria nacional encontrasse uma solução própria para a realização de filmes sonoros. Apesar disso, os soviéticos continuaram a importar câmeras e outros materiais, e praticamente todo o filme usado no cinema de ficção vinha da Alemanha e da Bélgica.<sup>1</sup> Entretanto, as pesquisas com o cinema sonoro começaram antes mesmo do grande sucesso hollywoodiano “O Cantor de Jazz” (Alan Crosland, E.U.A., 1927), filme lançado pela Warner Bros sonorizado com o sistema *Vitaphone*, que sincronizava um fonógrafo ao projetor de imagens. Em 1926, o engenheiro Pavel Tager inventou em Moscou um sistema de gravação de som em película, o *Tagephone* - curiosamente um mês antes da demonstração do sistema de sonorização alemão *Tri-Ergon*, na mesma cidade. Seu rival, o engenheiro Alexander Shorin também desenvolveu um dispositivo de sonorização em

---

<sup>1</sup> Leyda, J. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton: Princeton University Press, 1960, p. 247.

Leningrado<sup>2</sup>. Ambos os sistemas previam gravação do som no próprio filme, o que se tornou padrão em 1930, caindo o *vitaphone* em desuso. Em 1929, os dois engenheiros russos começaram a empregar seus sistemas nos estúdios cinematográficos. Tager ligou-se ao *Mezhrabpomfilme*, sob responsabilidade artística de Pudovkin, enquanto Shorin comprometeu-se com o estúdio da *Sovkino* em Leningrado, tendo como supervisores Dziga Vertov e Abraam Room.<sup>3</sup>

Para a realização de “Entusiasmo, Sinfonia do Donbass” (URSS, 1930), primeiro filme sonoro de Vertov e um dos primeiros documentários sonoros produzidos na URSS, foi necessário o desenvolvimento de dispositivos específicos, pois somente uma máquina portátil possibilitaria a gravação de som em lugares inóspitos como uma mina de carvão. Depois de um longo trabalho de pesquisa, o grupo de Shorin, com Timartsev e Tchibissoff, chega a resultados impressionantes para a época, realizando suas primeiras gravações durante a festa do primeiro de maio em Leningrado.<sup>4</sup>

Vertov enumera alguns dos obstáculos superados com a realização de “Entusiasmo”.<sup>5</sup> O primeiro era a idéia defendida pelo engenheiro de som Ippolit Sokolov, num artigo publicado em 1929, insistindo que o som no cinema deveria ser inteiramente gravado em estúdio, pois os ruídos do mundo eram “não-fonogênicos”, e esses “ruídos aleatórios e desorganizados transformam-se numa

---

<sup>2</sup> **Schmulevitch, E.** “Enthousiasme ou La symphonie du ‘bon boss’” In **Esquenazi, J.P.** (org.) *Vertov : L'invention du réel !* Paris : L'Harmattan, 1997, p. 65.

<sup>3</sup> **Leyda, J.** *Op. Cit.*, p. 278.

<sup>4</sup> **Vertov, D.** Discours à la première conférence nationale sur le cinéma sonore (25-31 août 1930) In **Esquenazi, J.P.** (org.) *Vertov : L'invention du réel ! Op. Cit.*, p. 85.

<sup>5</sup> **Vertov, D.** “Examinons le premier film sonore” In **Beauvais, Y., Dusinberre, D.** (org.) In *Musique Film*. Paris: Scratch, Cinémathèque Française, 1986, pp. 75-76.

verdadeira cacofonia de sons, literalmente um concerto felino”.<sup>6</sup> A “imitação” dos sons realizada em estúdio era uma prática comum na época e foi alvo de críticas de Vertov. Para ele, o filme de Walter Ruttmann “*Melodie der Welt*” (Alemanha, 1930), não era autenticamente documental, já que a pista de som constituía-se de música e imitações sonoras em estúdio, assim como as atualidades sonoras americanas. Para que o filme fosse genuinamente documental, era necessário que tivesse sons documentais.

Os outros obstáculos foram chamados por Vertov de “grupo das imobilidades” e correspondiam à total imobilidade do gravador de som, à imobilidade da câmera conectada por um cabo curto demais ao equipamento de gravação de som, e à imobilidade do microfone, que “não tinha o direito de se mexer”, durante a filmagem. A equipe de Vertov realizou vários testes e, vitoriosamente, os microfones foram para as ruas. Para partir ao Donbass e gravar os trabalhadores nas minas, os engenheiros tiveram de criar uma estação de gravação móvel. A tarefa foi realizada com êxito, porém a gravação tinha de ser feita “às escuras”, sem que se soubesse o resultado sonoro conseguido no momento da gravação. No discurso proferido na “Primeira Conferência Nacional sobre o Cinema Sonoro”, realizada em Moscou em agosto de 1930, Vertov narra sua epopéia do domínio da técnica de gravação externa até a realização de “Entusiasmo”.<sup>7</sup>

Uma vez que essas dificuldades técnicas tinham sido suplantadas, havia o dilema do procedimento com o som no momento da montagem. Eisenstein,

---

<sup>6</sup> *Apud Da-Rin, S. Espelho partido. Op. Cit., p. 123.*

<sup>7</sup> O discurso de Vertov foi traduzido para o francês e publicado na íntegra como anexo do artigo de *Schmulevitch, E. “Enthousiasme ou La symphonie du ‘bon boss’”. Op. Cit. pp. 85-95.*

Pudovkin e Alexandrov, na “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” escrita em 1928, procuraram responder à questão. Os autores não imaginavam que a possibilidade de fazer cinema sonoro na Rússia estivesse tão próxima (“Nós, que trabalhamos na URSS, estamos conscientes que, com nosso potencial técnico, não vamos caminhar em direção à realização prática do cinema sonoro num futuro próximo”), mas mesmo assim, se propuseram a refletir sobre o papel do som, para evitar que este fosse usado “de maneira incorreta”. A grande questão levantada nesse texto diz respeito ao papel do som na montagem, “o meio básico (e único) que levou o cinema a adquirir uma força tão poderosamente emocional”. Os autores receavam que o uso do som sincrônico de forma naturalista, ou seja, “correspondendo exatamente ao movimento da tela”, poderia acorrentar a montagem, uma vez que cada “adesão do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado”. Como uma solução para o problema o grupo propôs o uso “polifônico do som”, no sentido de sua não sincronização com as imagens, como um elemento novo e independente da montagem, criando um “contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras”.<sup>8</sup>

No texto “Respostas às perguntas”, Vertov faz uma referência direta à declaração de Eisenstein e seus companheiros, contestando a obrigatoriedade da não sincronização entre o visível e o audível tanto no cinema documental, quanto no cinema de ficção:

---

<sup>8</sup> Eisenstein, S.; Pudovkin, V. I.; Alexandrov, G. V. “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” In Eisenstein, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p.225.

“As imagens sonoras assim como as imagens mudas são montadas segundo princípios idênticos, sua montagem pode fazê-las coincidir ou não, ou ainda misturá-las em diversas situações necessárias”.<sup>9</sup>

Ao mesmo tempo, Vertov não se mostra satisfeito apenas em fazer coincidir som e imagem. Suas pesquisas avançam no sentido de realizar “interações complexas entre som e imagem”. Embora Vertov se mostre mais flexível do que o grupo de Eisenstein, o uso “contrapontístico” do som terá um papel importante no filme “Entusiasmo”. Enquanto a declaração do grupo de Eisenstein chamava a atenção para o aspecto mercadológico dos lucrativos filmes falados, Vertov tinha em mente idéias de subversão: “*Nós devemos nos preparar para colocar essas invenções do mundo capitalista a serviço de sua própria destruição*”.<sup>10</sup> Num artigo de 1925, Vertov propõe que todo o proletariado do mundo possa se ver e ouvir através do cinema, para que um vínculo indissolúvel possa se estabelecer entre os trabalhadores.<sup>11</sup> Vertov pensa na transmissão de imagens tendo a transmissão radiofônica como referência<sup>12</sup>, o que o leva a antever a televisão: “num futuro próximo o homem será capaz de transmitir para o mundo todo o fenômeno sonoro e visual”. Assim, trabalhadores de todos os países poderão por fim ver-se e ouvir-se de uma maneira organizada. O cinema sonoro para Vertov representa a fusão do Cine-olho, montagem do “eu vejo” com o Rádio-ouvido “montagem do eu

---

<sup>9</sup> Vertov, D. “Reply to questions” In *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Op. Cit., p. 103.

<sup>10</sup> Vertov, D. “Kinopravda & Radiopravda” In *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov. Op. Cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> Idem, p. 52.

<sup>12</sup> Rick Altman reforça a tese da influência das mídias sonoras da época, popularizadas por meio do rádio e da música ouvida através de autofalantes, na trilha sonora deste período: “o cinema sonoro não aprendeu a falar vendo o cinema mudo, mas escutando as mídias sonoras que faziam parte da paisagem sonora dos anos 20, a primeira paisagem sonora moderna”. Altman, R. *Sound Theory, Sound Practice*. New York: The American Film Institute, 1992, p.141.

escuto”, a fusão dos boletins de atualidades cinematográficas, com as atualidades radiofônicas.

As críticas trocadas pelos dois cineastas russos vão além da questão sonora, e tangem a própria concepção cinematográfica: Eisenstein chegou ao cinema através do teatro e sua maneira de pensá-lo, especialmente no final de sua vida, incluía outras artes como a literatura e o teatro. Vertov envolveu-se com a pesquisa cinematográfica desde o início de sua carreira, numa busca pela especificidade de sua linguagem, rejeitando qualquer princípio exterior a ele e aderindo radicalmente ao filme documental. Ao mesmo tempo existem afinidades profundas entre ambos os cineastas, que condenavam o herói individual. Em suma, trata-se de uma relação controversa, mas que também encontra momentos de forte influência mútua<sup>13</sup>.

O documentário representa para Vertov o cinema proletário, “a fixação de documentos fornecidos pela ofensiva socialista, o plano quinquenal”.<sup>14</sup> O objetivo principal de “Entusiasmo” é mostrar o engajamento dos operários do Don Basin, Ucrânia, no cumprimento das metas do plano de Stálin, como uma metáfora do que estava acontecendo em toda a URSS. Tecnicamente, o filme é uma grande demonstração das possibilidades abertas pelo cinema sonoro ao filme documental.

---

<sup>13</sup> Para uma análise mais detalhada da relação entre os dois cineastas russos ver: **Vlada, P.** *Constructivism in Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp.48-60.

<sup>14</sup> **Vertov, D.** “Reply to questions”, *Op. Cit.*, p. 103.

### 3.2 Rumo à Industrialização

*"Na neblina que se dispersou sob nossos pés, algo mais brilhante que o céu. É a eletricidade. A fábrica de aduelas do príncipe Nakachidze. Depois de ver a eletricidade, deixei completamente de me interessar pela natureza. Objeto não-aperfeiçoado". ("Eu Mesmo", Maiakovski).<sup>15</sup>*

Na distante Rússia que se industrializava de maneira forçada e sacrificada, o culto à máquina coexistia com a prática de uma agricultura pouco desenvolvida, que poderia ser comparada àquela que existia no resto da Europa no século XI. A maciça industrialização empreendida em 1890 foi patrocinada pelos recursos desviados da população rural, e teve resultados vultosos, dobrando a produção de aço e duplicando o número de ferrovias. Uma consequência direta desta expansão foi a ampliação de um proletariado industrial que estava concentrado em poucos centros e que se organizara num movimento comprometido com a revolução social. Outra ofensiva industrializadora se deu em 1914 e a Rússia passou a abrigar uma contradição indissolúvel: indústrias importantes e uma agricultura completamente rudimentar, medieval.<sup>16</sup>

Depois da revolução de 1917, os seguidores do marxismo acreditavam que os países mais desenvolvidos não tardariam a realizar suas próprias revoluções, o que propiciaria as condições ideais para a construção do mundo socialista. O partido bolchevique jamais havia esperado até então o isolamento e a economia auto-suficiente que tiveram de construir. Assim, a alternativa encontrada para o isolamento russo foi a modernização tecnológica, e a revolução industrial baseada

---

<sup>15</sup> **Maiakovski, V.** *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 31.

<sup>16</sup> **Hobsbawn, E.** *Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988, pp. 406-415.

no planejamento econômico estatal centralizado, voltado para a construção ultrarrápida das indústrias de base e da infra-estrutura essencial para uma sociedade moderna. Conseqüentemente, sobretudo na década de 30, a Rússia foi o segundo país com a maior taxa de crescimento econômico (ficando atrás apenas do Japão) e graças a sua autonomia passou completamente imune à crise de 1929.<sup>17</sup>

Apesar de todos esses esforços, apenas 7,5% da população estava empregada fora da agricultura e todos os investimentos vinham do imposto de renda do Estado. Era preciso muito mais desenvolvimento para fazer com que os camponeses vendessem seus excedentes e pudessem comprar mercadorias na cidade. Assim, Stálin deu início à economia planejada dos Planos Quinquenais, imposta contra a maioria do povo e impondo-lhe sérios sacrifícios (“sangue, esforço, suor e lágrimas”).<sup>18</sup> O que poderia ser “apenas uma simples modalidade técnica da passagem para o socialismo, tornou-se, assim, a alavanca e o símbolo de uma verdadeira mudança de estado, de uma mudança de vida”.<sup>19</sup> Em 1931, Stálin expôs num discurso para operários de uma fábrica uma história da Rússia marcada pelo seu abatimento por outros povos: mongóis, turcos, senhores feudais da Suécia, Polônia e Lituânia, pelos capitalistas franceses e ingleses e barões japoneses. A causa era sua fraqueza e seu atraso de ordem militar, cultural, política, industrial e agrícola. Por fim, o líder convoca todos os trabalhadores a transformarem o país:

---

<sup>17</sup> Hobsbawn, E. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 366-367.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 371.

<sup>19</sup> Aumont, Jacques. "Avant-garde: de quoi ? À propos d'Enthousiasme (1930)" In Esquenazi, J. P. *Op. Cit.*, p. 42.

“Nós estamos cinqüenta ou cem anos atrás dos países avançados. Nós precisamos transformar essa distância em dez anos. Ou fazemos isso, ou seremos esmagados”.<sup>20</sup>

O objetivo dos planos qüinqüenais era criar novas indústrias, dando prioridade aos setores básicos da indústria pesada e da produção de energia, os pilares de qualquer grande economia industrial. Alcançar e ultrapassar os países desenvolvidos era o lema da URSS, conforme demonstra o filme “Entusiasmo: Sinfonia do Donbass”, de Dziga Vertov. Trata-se de um documentário sobre os esforços da região de Don Basin na Ucrânia, para alcançar algumas das metas do plano que se concentravam principalmente na mineração de carvão, produção de aço e colheita de trigo.

Para o cinema, o primeiro plano qüinqüenal representou um aumento considerável do número de salas de exibição. Em 1925 eram 2.000 salas, em 1928 elas somavam 9.800 e no final do plano totalizavam 29.200 salas, número superior ao dos Estados Unidos. Segundo Georges Sadoul, esse crescimento teve um impacto direto sobre os cineastas soviéticos, que tiveram de sacrificar certas pesquisas formais sofisticadas em nome de sua inteligibilidade pelo grande público. Desse modo, a simplificação da forma teria sido compensada pelo enriquecimento do conteúdo<sup>21</sup> (Eisenstein), e a estética do realismo socialista viria a predominar na produção de documentários e filmes educativos.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> **Stalin, J. V.** *Problems of Leninism*. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953, pp. 454-458.

<sup>21</sup> **Sadoul, Georges.** *Histoire du Cinema Mondial*. Paris: Flammarion, 1949, p. 295.

<sup>22</sup> Para uma análise mais detalhada do assunto ver: **Carr, Edward Hallett.** *A Revolução Russa de Lênin a Stalin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

### 3.3 O som como protagonista

*“Entusiasmo é o primeiro filme no mundo cuja escrita recorre às vozes das máquinas, às vozes dos trabalhadores e às vozes dos boletins da imprensa radiotelegrafados, o primeiro filme que dinamita para sempre a casca dos estúdios de gravação e que dá vida ativa aos milhões de sons naturais, o primeiro filme que resolve definitivamente a questão litigiosa da filmagem documental sonora”. (Dziga Vertov)*

O teórico Jacques Aumont sintetiza de maneira notável a multiplicidade temática do filme. Ele acredita que em “Entusiasmo” há vários filmes, ora desenvolvendo-se em concorrência, ora “parasitando-se”. Em cada um deles há uma idéia diferente de cinema, o que nós dá a impressão de um filme desigual e heterogêneo. As várias histórias contadas por Vertov seriam:

- 1) A história da jovem que gostaria de escutar a Radio Leningrado (“Aqui Radio Leningrado comprimento de onda de 1000 metros”) e que é impedida pelos sons reacionários da religião e dos bêbados.
- 2) A história das fanfarras e regimentos de entusiastas da revolução, que desfilam ao som de marchas executadas por metais.
- 3) A história da igreja, inicialmente triunfante e arrogante, e que acaba sendo transformada em clube operário.
- 4) A história dos operários da siderurgia e das camponesas.
- 5) A história dos discursos oficiais que passam de boca em boca.<sup>23</sup>
- 6) A história de todo o processo industrial. Esta segundo Aumont seria “a mais visível de todas elas”.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> **Aumont, Jacques.** "Avant-garde: de quoi ? À propos d'Enthousiasme (1930)" In **Esquenazi, J. P.** *Op. Cit.*, p. 44

<sup>24</sup> *Idem*

Nesse sentido, estamos diante de um filme não apenas de propaganda, mas também de um testemunho da URSS dos anos 30, dos enormes sacrifícios dos trabalhadores, do sistema implantado pelo poder, do “discurso voluntarista fundado na auto-convicção (“nós vamos fazer, nós podemos fazer, aliás, nós juramos fazer”) e do discurso crítico denegrindo o álcool e a religião, os dois ópios do povo que freiam o progresso”.<sup>25</sup>

Como nos filmes anteriores de Vertov, não há atores em “Entusiasmo”, o que não significa que o filme seja totalmente desprovido de encenação. À medida que são filmados, os siderúrgicos se tornam cada vez mais conscientes da presença da câmera, transformando-se em atores que representam o papel de operários. Ao mesmo tempo, a própria vida social foi invadida pela dramatização. Sobre esse aspecto, Aumont cita o exemplo do livro “O ser e o nada” de Sartre, em que um garçom encena em seu emprego o papel de garçom. Walter Benjamin, de maneira muito sensível, seis anos após a realização de “Entusiasmo”, também refletiu sobre a questão:

“Um certo número de intérpretes de filmes soviéticos não são atores no sentido ocidental do termo, mas homens que representam seu próprio papel – principalmente seu papel no processo de trabalho”<sup>26</sup>

Essa situação, segundo o filósofo alemão, seria impensável no mundo ocidental, onde a exploração do filme pelo capital impede que o homem seja valorizado ao se mostrar nesse papel. Além disso, a massa de desempregados do

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>26</sup> **Benjamin, W.** “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” In *Oeuvres vol.3*. Paris: Gallimard, 2000, p. 96.

pós-primeira guerra seria excluída e não se veria reproduzida no processo de produção. E conclui que:

“Nessas condições, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a atenção das massas por meio de representações ilusórias e especulações equívocas. (...) Para esse fim, ela mobilizou uma potente máquina publicitária: ela tirou partido da carreira e da vida amorosa das vedetes, organizou plebiscitos e concursos de beleza”.<sup>27</sup>

Em “Entusiasmo”, Vertov continua fiel à quebra da “ilusão naturalista”, ainda que não mostre o operador de câmera (como em “Um Homem com uma câmera”): um homem acena furioso por estar sendo filmado, imagens são sobrepostas, a velocidade e o sentido do filme são alterados. A câmera (“Cine-olho”) encontra equivalência no microfone (“Radio-ouvido”): é necessário orientar os pontos de escuta do microfone, assim como os pontos de vista da câmera.<sup>28</sup>

Para efeito de análise, dividiremos o filme em duas partes: aquela que se refere ao “discurso crítico”, enfocando o álcool e a religião, e o restante do filme, que fala dos entusiastas e trabalhadores da revolução. A primeira parte nos parece mais experimental pelas soluções audiovisuais encontradas por Vertov. A seqüência que critica a religião alterna imagens de fiéis, filmadas com uma câmera na mão e ébrios bebendo vodka. A montagem vertiginosa, com imagens “instáveis, em desequilíbrio, filmadas por uma câmera emotiva” ressoa na pista de som composta por hinos religiosos, gemidos, rezas e badaladas de sinos de maneira bastante fragmentada. Uma grande tensão é instaurada entre o sonoro e

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 204. Existem pelo menos quatro versões deste ensaio: a primeira de 1935, de onde retiramos essas duas citações, a segunda de 1936 destinada à publicação, a terceira escrita com o intuito de ser traduzida e publicada em francês nos anos em que Benjamin vivia em Paris, e a quarta terminada provavelmente em 1938.

<sup>28</sup> **Vertov, D.** *Discours à la première conférence nationale sur le cinéma sonore (25-31 août 1930)*, *Op. Cit.*, p. 88.

o visual: é como se o próprio “som se empurrasse para fora da tela”. Som e imagem “parecem relacionados à maneira de dois imãs com pólos alinhados, separados fisicamente, mas interagindo por meio de linhas de força”.<sup>29</sup> Essa parte termina com a derrubada da cruz de uma igreja, que será então transformada em clube operário. Sirenes e marchas marcarão a segunda parte, assim como os sons documentais das fábricas, minas e locomotivas.

À medida que a “sinfonia” de Vertov vai sendo construída, os ruídos tornam-se a principal música do documentário. Sokolov intitulou o filme de “Cacofonia do Donbass”, e a ousadia de Vertov não foi perdoada pelos críticos: “tudo o que não era sustentado, tudo o que não era bemol, em uma palavra, tudo o que não era ‘dorremifasólico’ foi batizado sem discussão de cacofonia”. Ao usar o termo “dorremifasólico”, Vertov procura evitar a distinção entre música e ruído, preferindo denominar dessa forma os sons com altura definida. Essa observação reflete a maneira como sua trilha sonora foi composta, não prevendo separação ou “compartimentação” dos sons de altura definida, incluindo a “música”, e os sons das ruas, minas e fábricas. A marcha das festividades de rua não é menos ruidosa que o trabalho dos operários nas minas; as melodias construídas com os apitos das fábricas são tão musicais quanto a música composta para o filme e regida pelo maestro. Trata-se de um artifício para enaltecer o trabalho pesado dos “trabalhadores de choque”, e ao mesmo tempo toda a modernidade da URSS na ofensiva da industrialização. Ou ainda, uma forma de mostrar aos defensores da

---

<sup>29</sup> Fischer, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye” In Weis, Elisabeth e Belton, John (org.) *Film Sound, Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 250.

gravação dos ruídos em estúdio a musicalidade dos ruídos que nos circundam, assim como a realidade do filme sonoro documental - a “Sinfonia do Donbass”:

“Quando em Entusiasmo os sons industriais da grande sala das máquinas da União soviética chegam à praça, invadem a rua e acompanham com sua música mecânica as gigantescas manifestações organizadas com motivos das festas;

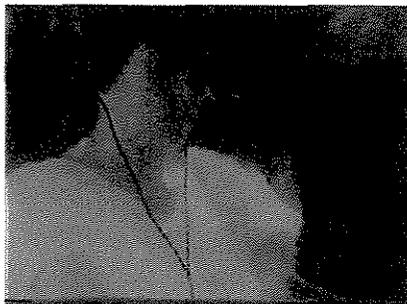
Quando por outra parte os sons das fanfarras militares, os ruídos das manifestações, as bandeiras das competições desportivas, as estrelas vermelhas, os ‘vivas’, as ordens de combate, os discursos dos oradores, etc., se fundem com o som das máquinas, com o som das fábricas em competição.

(...)

Não devemos ver isso como um defeito, mas como uma experiência séria e duradoura”.<sup>30</sup>

Talvez tenha sido Charles Chaplin o primeiro a reconhecer o tratamento musical dado aos sons do filme. Os dois cineastas, segundo os diários de Vertov, teriam se encontrado em 17 de novembro de 1931, na ocasião da exibição de “Entusiasmo” em Londres. Como resposta ao filme, Chaplin teria escrito um bilhete ao cineasta russo com o seguinte elogio:

“Jamais imaginara que os sons mecânicos pudessem ser organizados com tanta beleza. Considero ‘Entusiasmo’ como uma das sinfonias mais comovedoras que escutei na minha vida. Dziga Vertov é um músico. Os compositores deveriam aprender com ele e não discuti-lo.”<sup>31</sup>



[Capítulo 15 - DVD] Por meio do subtítulo do filme (“Sinfonia do Donbass”), da moça com fones e do grande plano com imagem de orelhas, Vertov nos

<sup>30</sup> Vertov, D. *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974, p. 129.

<sup>31</sup> Vertov, D. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Op. Cit., p. 170.

chama a atenção para a grande importância atribuída ao som. A moça com fones nos faz conscientes do “Cine-ouvido”.<sup>32</sup> Inicialmente, não sabemos o que ela está ouvindo. Estaria ela monitorando o som no processo de gravação do filme ou ouvindo boletins da imprensa sobre a revolução? Posteriormente ouvimos a voz do locutor que diz: “Leningrado falando...RV3.... comprimento de onda de mil metros. Nós estamos transmitindo agora a marcha ‘O último domingo’, do filme ‘Sinfonia do Donbas’”.<sup>33</sup> Um projeto de 1929 para o filme, intitulado “‘Marcha Sonora’ do filme ‘Sinfonia do Donbass’”, descreve apenas sons e encadeamentos sonoros. Em 1930, Vertov escreveu outro projeto, desta vez descrevendo as principais seqüências do filme<sup>34</sup>. É como se desde a sua concepção, Vertov quisesse criar um mundo sonoro autônomo, evitando que os sons ficassem reduzidos à ilustração das imagens, atribuindo-lhes igual importância e tratamento. Eric Schmulevitch chega a afirmar que, neste filme, o som gera as imagens, e não o inverso.<sup>35</sup>

De maneira análoga às estratégias visuais para reforçar nossa consciência de que estamos assistindo a um filme, Vertov desenvolve todo um conjunto de procedimentos para desorientar o espectador em relação ao espaço sonoro, enfraquecendo assim a ilusão da realidade que temos no filme sonoro. Lucy Fischer enumera alguns deles encontrados na primeira parte do filme:

1. Som “desencorpado” (*disembodied*): durante os planos da mulher que escuta o rádio, nós ouvimos o tique-taque de um relógio e um cuco

<sup>32</sup> Fischer, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye”, p. 253.

<sup>33</sup> O teórico Jacques Aumont nos chama a atenção para o papel concedido às mulheres no filme, especialmente por meio da moça com os fones, que posteriormente será mostrada esculpindo um busto de Lênin. Ver Aumont, J. *Op. Cit.* p. 43.

<sup>34</sup> Ver Vertov, D. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. Op. Cit.*, pp. 289-296.

<sup>35</sup> Schmulevitch, E. *Op. Cit.*, p. 64.

mecânico. Esses sons continuarão desvinculados de modo a não serem identificados a algo mostrado na tela.

2. Superposição de som (e de vários espaços sonoros): em alguns momentos, o tique-taque do relógio é ouvido sobreposto aos sinos da igreja. Claramente, os sinos e o relógio estão espacialmente dissociados.
3. Inversão do tempo sonoro / visual: a moça com fones de ouvido está ouvindo a marcha escrita para o filme, como anuncia o locutor da rádio Leningrado, em seguida vemos a imagem do regente executando a obra.
4. Paradas abruptas do som: durante a seqüência da banda Komsomol a música pára abruptamente e ouvimos o som do cuco; depois, temos um corte seco da marcha tocada pelas madeiras e ouvimos então o som grave da badalada do sino. Na seqüência da marcha, caso mais extremo de corte seco, a música é interrompida três vezes por momentos de silêncio.
5. Contrastes sonoros abruptos: essa técnica é similar à anterior, porém ao invés do corte ser seguido por silêncio, um grande contraste sonoro se segue (como no caso da marcha de madeiras que é precedida pelo som grave dos sinos).
6. Som editado para criar um efeito de conexões inapropriadas com a imagem: antes da destruição da igreja, vemos uma sucessão de imagens estáticas: a igreja, Maria, uma estátua de cristo, um

monograma czarista. Cada uma delas é acompanhada pela badalada do sino.

7. Colagem sonora sintética: em alguns pontos a mixagem dos sons se torna tão sintética que sua artificialidade é revelada em sua qualidade de puro filme.
8. Sons inapropriados: quando a cruz é derrubada ouvimos um som que parece o som de uma explosão.
9. Incongruência da distância do som e da imagem: enquanto vemos a cruz sendo puxada ao longe, o som se aproxima, e é ouvido como se estivesse próximo.
10. Incongruência da locação do som e da imagem: enquanto algumas tomadas visuais foram feitas em exterior, o som ouvido parece ter sido gravado no interior de um grande ambiente. Quando vemos os bêbados na rua, ouvimos um coro de vozes graves com muita reverberação.
11. Uso metafórico do som: o cuco é usado abertamente de maneira metafórica. O som dos sinos da igreja é sobreposto ao cuco, para dizer que a religião é insana, ou um negócio para pássaros. O tique-taque do relógio torna-se metaforicamente o pulso mecânico da nação, as batidas de seu coração, como Vertov menciona em seu projeto.
12. Distorção do som: Vertov emprega abertamente a distorção do som em certos momentos (por exemplo, quando o sino da igreja soa). Isso tem uma implicação semântica, uma alusão aos ensinamentos deformados da igreja. Quando ouvimos a badalada deformada, vemos na tela o movimento normal do sino.

13. Metalinguagem: o locutor da rádio menciona o filme. Autofalantes são mostrados.
14. Associação de um som a várias imagens: no decorrer do filme um único som é associado a diferentes imagens, o que quebra a ilusão de que essa imagem particular é a fonte deste som, ou que o som e a imagem sincronizados foram gravados ao mesmo tempo, ou no mesmo espaço.
15. Simples dissociação entre som e imagem: alguns exemplos desse procedimento podem ser notados na seqüência dos bêbados que é acompanhada pelo som de coros religiosos, ou ainda a marcha Komsomol associada à imagem do trem.<sup>36</sup>

Todos esses mecanismos contribuem para que a maior parte dos “ruídos” na primeira parte do filme estejam dissociados das fontes sonoras que vemos na tela. É na segunda parte, especialmente nas seqüências dos trabalhadores, que os ruídos corresponderão de maneira mais realista à imagem. Esse momento, em que temos ruídos e falas sincronizadas, ganha no filme uma importância especial. O discurso sincronizado com as promessas dos operários de superar os limites de sua produtividade ganha um grande destaque no conjunto do filme por seu perfeito sincronismo.

---

<sup>36</sup> Fischer, L. “Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye”, *Op. Cit.*, pp. 254-255.

### 3.4 A Música como encantamento no cinema clássico de ficção

*"Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle (...) elle me touche même."*

*(Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception)*

Para discutirmos melhor a questão da música no filme documental de Vertov, faremos uma breve incursão no universo da música do cinema de ficção clássico. Neste, a narrativa constrói um mundo próprio do enredo de modo a enfatizar a narração e enfraquecer a consciência dos elementos narrativos (movimentos de câmera, cortes e a própria montagem, por exemplo). Ela cria a *diegesis*, mundo espaço-temporal narrativamente implícito da ação e dos personagens<sup>37</sup>. A música pode ter dois tipos de relação com esse universo ficcional: ela pode ser diegética, emanando de uma fonte existente concretamente no mundo diegético do filme (quando alguém toca ou canta no próprio enredo, ou um fonógrafo é ligado, por exemplo), ou não-diegética, quando ela não tem uma justificativa visual, ou não está implícita no campo visual. Nesse último caso, ela pode criar uma atmosfera, fazer um comentário, ou tentar exprimir um sentimento ligado à imagem. A música não-diegética é um elemento mais ligado ao narrativo que ao mundo da narração, sem no entanto ser percebida como um elemento intrusivo no mundo ficcional. "Essa naturalidade em cruzar as margens narrativas, coloca a música numa posição de libertar a imagem do seu realismo estrito".<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard melodies*. London: BFI Publishing, 1987, p. 21.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 4.

Conforme ressalta Claudia Gorbman, independentemente de ser diegética ou não, a música é “sentida em associação com os eventos diegéticos”.<sup>39</sup>

É possível fazer uma analogia entre música não-diegética no cinema e a “música de fosso” na ópera, um espetáculo em que, pelo menos convencionalmente, o drama se desenvolve no palco, onde estão os cenários e cantores, e a música é tocada por uma orquestra que está no fosso (espaço projetado nos teatros de ópera num nível mais baixo que o palco). Sabemos que não há uma orquestra na taberna onde Hoffmann conta sua vida aos seus companheiros (Offenbach, “Contos de Hoffmann”), mas aceitamos a música e o canto como convenções próprias do gênero operístico. Em casos específicos, músicos podem estar previstos na ação, como personagens. Na cena do casamento de Zerlina, da ópera “Don Giovanni”, de Mozart, alguns músicos contracenam no palco, fazendo o papel dos músicos que tocam no baile. O compositor austríaco engenhosamente escreveu uma partitura em que músicos em cena e a orquestra no fosso tocam juntos, porém em compassos diferentes, fazendo assim uma distinção do elemento musical correspondente ao diegético (músicos no palco) e não-diegético (a orquestra no fosso). Ao mesmo tempo, a música sublinha as diferenças sociais dos personagens: o minueto representa os nobres, a contradança os burgueses e a dança rude os camponeses. Outras vezes, não é necessário que o músico suba ao palco para que a música tenha esse efeito “diegético”. Basta que a personagem Marie escute a música marcial, que indica a aproximação do Tambor-Mor e dos outros soldados em “Wozzeck”,

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 23.

de Alban Berg, para que a música suba do fosso ao palco, tornando-se um elemento diegético.

Mais do que apenas uma convenção herdada do cinema mudo ou da ópera, a música não-diegética no cinema sonoro é um importante elemento narrativo que pode atuar situando o espectador histórica e geograficamente, ou ainda criando uma atmosfera por meio de códigos culturais, embora seu papel mais importante seja o de envolver “o espectador e o espetáculo num espaço harmonioso”: ela torna tênue a barreira entre sujeito e objeto, e “nos faz um pouco menos críticos e um pouco mais propensos ao sonho”.<sup>40</sup> A música é um dos mecanismos usados no cinema clássico para nos deixar menos conscientes dos elementos narrativos do filme e mais próximos da narrativa em si. Ela afasta o reconhecimento do espectador da base tecnológica da articulação do filme e de todos os lembretes da materialidade filmica, o que arriscaria a formação da subjetividade: ela “reduz a consciência do quadro (*frame*), da descontinuidade, puxando o espectador mais longe, em direção à ilusão diegética”.<sup>41</sup> Ao mesmo tempo, para que isso possa acontecer, a música precisa emergir discretamente do filme para que o espectador não tenha consciência de sua presença como parte do discurso cinematográfico. Por isso a música do cinema clássico *hollywoodiano* é predominantemente não-diegética e não deve chamar a atenção do espectador sobre si.<sup>42</sup>

A questão do poder encantatório da música e sua ligação com o mito foram largamente discutidas no campo da filosofia. Na “dialética do esclarecimento”, no

---

<sup>40</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard melodies*. Op. Cit. p. 55.

<sup>41</sup> *Idem*, p.58.

<sup>42</sup> Para uma discussão mais aprofundada da escolha *hollywoodiana* pela predominância da música não-diegética, ver Capítulo 3 do livro de Claudia Gorbman.

capítulo em que Adorno e Horkheimer refletem sobre a questão do mito e do esclarecimento, os autores citam o episódio do canto das sereias da “Odisséia” de Homero, e interpretam a música das sereias como um diluidor do ego, uma “promessa irresistível de prazer”, que ameaça o princípio de identidade, uma provação que o “eu” supera seja tapando os ouvidos com cera (como Ulisses prescreve a seus companheiros), seja amarrando-se fortemente ao mastro do navio:

“Mas a sedução das Sereias permanece mais poderosa. Ninguém que ouve sua canção pode escapar a ela. A humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e vil do homem, e toda a infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo”.<sup>43</sup>

Para Vladimir Jankelevitch, o objetivo das sereias é nos desviar do bom caminho nos distanciando da verdade:

“As sereias marinhas, inimigas das musas, não têm outro objetivo que o de desviar, desencaminhar, retardar a Odisséia de Ulisses, em outros termos, elas fazem descarrilar a dialética do itinerário direito que leva o nosso espírito ao dever e à verdade”.<sup>44</sup>

O papel assumido pela música no cinema clássico narrativo *hollywoodiano* começou a ser formulado nos anos 30 e teve como figura central o compositor Max Steiner. Tentando unificar o todo sonoro (que inclui ruídos e diálogos), Steiner compunha partituras orquestrais que acompanhavam o filme de maneira exaustiva – o filme “E o vento levou”, de Victor Fleming (E.U.A., 1939), tem aproximadamente três horas de música - e ao mesmo tempo auxiliavam a

---

<sup>43</sup> Adorno, T. W.; M. Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 44-45.

<sup>44</sup> Jankelevitch, V. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil, 1983, p. 9.

separação na percepção do espectador dos diversos elementos sonoros do filme (fala, ruídos e música).<sup>45</sup> Claudia Gorbman enumera alguns dos princípios de composição, mixagem e edição, que se cristalizaram no cinema clássico *hollywoodiano*:

1. Invisibilidade: o aparato técnico da música não-diegética não deve ser visível.
2. Inaudibilidade: a música não se destina a ser ouvida conscientemente. Assim, ela deve se subordinar ao diálogo, ao visual – isto é, veículos primários da narrativa.
3. Significante de emoção: a música da trilha sonora deve estabelecer sentimentos específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa. Porém, antes de tudo, ela é um significante da emoção em si mesma.
4. Sugestões narrativas:
  - referencial / narrativa: a música dá referencial e sugestões narrativas, indicando pontos de vista, fornecendo demarcações formais, reforçando cenários e personagens.
  - conotativa: a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos.
5. Continuidade: a música fornece continuidade formal e rítmica aos planos, inclusive preenchendo lacunas nas transições de cenas.
6. Por meio da repetição e variação do material musical dado e da instrumentação, a música ajuda na construção da narração formal e narrativa.

---

<sup>45</sup> Chion, M. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003, p. 56.

7. Uma partitura de um filme dado pode violar qualquer um dos princípios acima, colocando essa violação a serviço dos outros princípios.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard melodies*. Op. Cit. p. 73.

### 3.5 Sinfonia proletária – a música desencantada

*“Nós depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro”. (“Nós”, Dziga Vertov)*

Desde o início de seu trabalho, Vertov fazia uma clara distinção entre o cinema documental e o de ficção. O princípio que orientava seu Cine –Verdade era a purificação da linguagem cinematográfica de elementos “importados” das outras artes, como roteiro (elemento literário) e atores (elemento teatral) tão proeminentes no cinema de ficção:

“Nós os conclamamos:

- a fugir-

dos langorosos apelos das cantilenas românticas

do veneno do romance psicológico

do abraço do teatro do amante

e a virar as costas à música”.<sup>47</sup>

Conforme dito, foi na década de 30 que compositores como Max Steiner estabeleceram algumas convenções da música do cinema clássico hollywoodiano, e foi também nesse período que Vertov apresentou em “Entusiasmo” uma proposta específica para a música no documentário. O apelo tão veemente (“Virar as costas à música”) pode nos parecer contraditório, quando nos lembramos que Vertov estudara piano e violino no conservatório de Bialystok, e que “Entusiasmo” teve música original composta para o filme. Nele, uma moça com fones é mostrada ouvindo a marcha do filme, o maestro é visto regendo essa mesma peça e trabalhadores cantam “A Internacional”. Mas em todos esses exemplos a música

---

<sup>47</sup> Vertov, D. “Nós”, In Xavier, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 248.

é diegética, ou seja, Vertov nos faz escutá-la de forma consciente, nos chamando a atenção para ela. Claudia Gorbman nos ajudar a refletir sobre essa aparente contradição, quando afirma que “no filme narrativo, a música diegética funciona primeiramente como som”.<sup>48</sup> No caso do cinema documental, a música diegética continua funcionando primeiramente como som ou ruído, mas ganha também o *status* de documento sonoro.

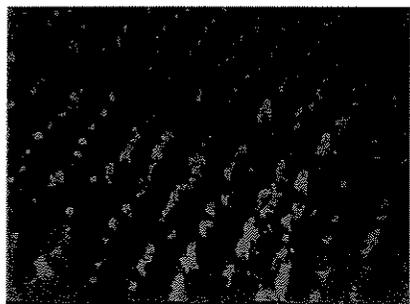
Para compreender a concepção musical de Vertov em “Entusiasmo” deve-se, ainda abordar a questão da escuta da música diegética. Pierre Schaeffer, o criador da música concreta, definiu alguns tipos de escuta que podemos ter do fenômeno sonoro. A “escuta causal”, aquela ligada aos sons diegéticos do filme, busca identificar através do som todos os índices suscetíveis de informar ao ouvinte a sua causa (fonte sonora, quem produziu aquele som, onde ele se encontra, etc). No contexto do filme, temos ainda a “escuta semântica”, que diz respeito à escuta de um sinal sonoro codificado, podendo ser a linguagem falada ou código Morse, por exemplo. É uma escuta que busca decodificar um sinal para chegar à sua mensagem. Michel Chion, ressalta que duas escutas podem ser exercidas simultaneamente em relação ao mesmo som, e cita como exemplo uma situação em que estamos ao telefone: ouvimos o que um desconhecido nos diz (escuta semântica), mas ao mesmo tempo procuramos saber como ele é (sexo, idade, estado de saúde) através de sua voz (escuta causal).<sup>49</sup> A “escuta reduzida” é aquela que faz de maneira voluntária e artificial a abstração da causa e do sentido para considerar o som em si mesmo, bem como suas qualidades

---

<sup>48</sup> Gorbman, Claudia. *Unheard melodies. Op. Cit.* p. 25

<sup>49</sup> Chion, M. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, Coiletion essais, 2003, p. 431.

sensíveis (não apenas altura e ritmo, mas também forma, massa, volume, timbre), é a escuta ligada aos sons musicais. Chion observa que, no cinema, praticamos uma escuta reduzida inconsciente, “sobretudo para fornecer às outras duas escutas elementos de interpretação e dedução”.<sup>50</sup>



[Capítulo 16 - DVD] Voltemos ao caso da música diegética no filme de Vertov. A escuta reduzida do coro cantando “A Internacional” nos dá elementos para situar esses sons, informando as outras escutas. Prestamos atenção na melodia, e identificamos que se trata do famoso hino do socialismo. Vemos o coro cantando e nos questionamos sobre a situação (escuta causal). Ao mesmo tempo, aqueles que sabem a língua russa, podem compreender as palavras do famoso hino e o que elas significam (escuta semântica). A música diegética parece predominar nesse filme de Vertov, o que nos faz escutar música não apenas de forma “reduzida”, mas transitando entre as outras escutas.

“Virar as costas à música” pode significar também se voltar contra o seu poder encantatório. Tal qual Ulisses, Vertov amarra-se, não se deixando arruinar pela melodia das sereias que visa a desviá-lo do caminho da verdade, ou melhor do caminho do Cine-verdade (*Kinopravda*). A música de “Entusiasmo” não tem em vista dissimular a fragmentação do filme, mas sim desvelá-la: “A obra de arte unificada é burguesa; a obra de arte mecânica pertence ao fascismo; a obra de arte fragmentária visa à utopia”.<sup>51</sup> Contrariamente à música de Steiner, que

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962, p.135.

embala os sonhos, e se apresenta de maneira inconsciente ao espectador, a música predominante em “Entusiasmo”, nos desperta, se mostra através de seu regente, e não é nem invisível, nem inaudível, nem contínua.



[Capítulo 15 - DVD] Já na primeira parte do filme, temos vários exemplos de dois princípios que norteiam a organização de sua trilha sonora: a música diegética como um elemento anti-ilusionista, e os ruídos não-diegéticos carregados de carga metafórica. Os letreiros se iniciam com a música tocada pela banda de entusiastas da revolução numa manifestação de rua. Um corte abrupto, e ouvimos um cuco. Uma moça coloca fones de ouvido e liga um rádio-telégrafo, ouvimos então um tique-taque. Uma música com clarone e contrabaixo se inicia. Ela será interrompida algumas vezes: ouvimos o sino de uma igreja e vemos símbolos religiosos e pessoas que se curvam diante deles. Vozes graves cantam um hino religioso com muita reverberação. A moça agora está sem fones, e teve a escuta da música interrompida. O som do cuco sempre ligado à religião soa. Um locutor parece chamar a moça dizendo “Leningrado falando...RV3.... comprimento de onda de mil metros. Nós estamos transmitindo agora a marcha ‘O último domingo’, do filme ‘Sinfonia do Donbass’”. O plano seguinte mostra um maestro regendo a mesma música tocada por clarone e contrabaixo que ela estava ouvindo inicialmente. Vemos atrás do maestro o microfone usado para sua gravação. O tique-taque volta, unindo-se aos instrumentos que executam a música.

A música ouvida inicialmente, quando a moça estava com os fones, poderia ter simplesmente uma função não-diegética. Porém, a fala do locutor revela sua

origem e nos distancia do envolvimento que poderíamos ter com ela, nos conscientizando de que fora composta para “Entusiasmo”. O plano seguinte do maestro regendo nos mostra uma etapa do processo de produção do filme, ao mesmo tempo em que documenta a execução e a gravação da música em estúdio. A perfeita coincidência entre os gestos e a música é uma forma de nos mostrar que o filme sonoro é uma realidade, assim como a perfeita sincronização do som: o cinema na Rússia estava pronto para alcançar e superar o dos outros países.

Esse trecho ilustra também o uso metafórico dos sons. O cuco e o sino simbolizam a religião e o alcoolismo (ópio do povo) e rivalizam com o tique-taque, o coração da URSS e da revolução que está por acontecer. A música dos letreiros iniciais é uma marcha, uma das principais músicas do documentário, e simboliza o movimento operário que vai às ruas, a revolução que se torna real. Ela será mostrada posteriormente de forma diegética, tocada pela banda Komsomol. Ao mesmo tempo, seu caráter marcial está relacionado ao aspecto militar do plano quinquenal: trabalhadores partem para o trabalho como se fossem para uma batalha, têm de fazer grandes sacrifícios para alcançar sua meta. Eles representam os heróis da URSS. Teremos outras marchas no decorrer do filme, sempre com o mesmo significado. Às vezes elas serão pontuadas por Urra!, como nas manifestações de rua e no espetáculo de Avraamov. Sua execução está associada à banda de entusiastas e manifestantes. Em muitas situações seus executantes serão mostrados, em outros momentos ela acompanha as ações de maneira não-diegética, mas sempre fazendo referência aos trabalhadores. A

interrupção da marcha pelo cuco logo no início, contrapõe esses dois elementos como antagônicos.

Quando a moça liga o rádio, o tique-taque começa e forma um trio com o clarone e o contrabaixo da marcha “O último domingo”. Ambos serão interrompidos pela primeira badalada do sino. A música e o tique-taque retornam, mas são interrompidos uma segunda vez pelo sino - desta vez a interrupção será mais longa. A terceira badalada coincide com a imagem de uma coroa: o poder da religião e do czarismo andam de mãos dadas. As badaladas serão sincronizadas em seguida com a estátua que segura a cruz (provavelmente uma imagem de São João Batista), e com os planos da igreja. Depois, a música perde sua neutralidade, o canto grave do ofício com excesso de reverberação se mistura ao cuco. O efeito é caricatural e ridiculariza a igreja e o comportamento das pessoas prostradas diante das imagens. A idéia inicial de Vertov, tal qual expressada no seu projeto sonoro, não previa o cuco, apenas os sinos. O cuco foi associado ao sino e à igreja posteriormente para ressaltar o caráter absurdo da instituição religiosa pela própria associação que nos parece sem sentido, ou ainda para dizer, como interpreta Lucy Fischer, que “religião é para os pássaros”. Talvez esse som tenha sido sugerido a Vertov pelo plano da igreja (que coincide com a voz grave), que mostra um pássaro voando em meio às cúpulas. Seria este talvez a águia bicéfala prevista no segundo projeto que Vertov escreveu para o filme. Ao fundo, as asas do anjo desfigurado em meio à fumaça também parece aludir ao pássaro. Em seguida a moça está sem os fones, o plano fechado em suas orelhas sugere que ela está ouvindo os fragmentos dessa realidade insana. O cuco e o tique-taque são então sobrepostos, em sincronia com o desaparecimento da estátua que

segura a cruz, duplicada por meio de um efeito de laboratório. O tique-taque é o único som associado ao desaparecimento da última figura, predominando sobre o cuco, e o locutor anuncia a transmissão da “Marcha do Donbass”.

No final do plano do maestro, terminada a execução do trecho da música, ele claramente rege a entrada de um novo instrumento usando, entretanto, a mão que não está com a batuta: o que ouvimos é o sino da igreja. Pela direção para a qual o regente olha, sabemos que este último instrumento está distante do clarone e do contrabaixo. É para o plano seguinte do filme que ele lança o seu olhar e sua regência. Mais uma vez, Vertov tenta esclarecer o espectador que aquele som foi montado, gravado e tocado por alguém, e também sugerir a existência de uma “partitura” de todos os sons da trilha sonora, prefigurando a teoria que seria posteriormente defendida por Michel Fano.<sup>52</sup> Essa badalada de sino, regida pelo maestro, nos leva de novo ao torpor do “ópio do povo”. A moça continua com os fones e desta vez a câmera ressaltava seus olhos. Pessoas são mostradas fazendo o sinal da cruz enquanto ouvimos um acordeom que toca a melodia “Deus salve o Czar”. A dominação exercida pela igreja e pelos czares relacionam-se novamente. Quando as pessoas saem da igreja, temos uma mudança na música, desta vez um grupo de sopros (instrumentos que serão posteriormente tocados pela banda de entusiastas da revolução) faz um comentário irônico e escarnecedor, tocando

---

<sup>52</sup> O compositor e cineasta Michel Fano compõe trilhas sonoras pensando em todos os sons como uma totalidade, como uma grande partitura sonora (*partition sonore*). A trilha sonora dos filmes em que colaborou com o escritor e cineasta Robbe-Grillet se assemelha a uma partitura eletroacústica. Para ele, toda reflexão sobre a trilha sonora do filme deveria se apoiar sob a noção de Umberto Eco de *espessura semântica variável*. Trata-se de traçar uma curva que tem como extremidades a palavra (espessura semântica máxima) e do outro lado o som musical (espessura semântica nula). Entre esses dois extremos, temos uma curva de variabilidade que começa quando a palavra se faz música (que Fano exemplifica citando *Finnegans Wake* de James Joyce), e que termina quando o ruído se faz música. Ver **Fano, Michel**. “Musique, sons et récits dans les films d’Alain Robbe-Grillet”. In *Rue Descartes n.21*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 125.

uma música desconjuntada. O sino a interrompe. Pela primeira vez, ele aparece como um elemento diegético, vemos e ouvimos o sino, porém o seu timbre foi alterado, quebrando a sensação de realismo.

Especialmente na primeira parte, a manipulação do som (distorção do timbre, inversão do sentido de leitura da pista de som, sobreposições múltiplas) impedirá todo risco de produção do duplo exato de um som do mundo real.<sup>53</sup> Esse trecho do filme demonstra o aspecto fragmentário e de colagem do som. O resultado é um efeito de estranhamento e distanciamento que quer estimular a reflexão do espectador. Essas características definem a especificidade do som no documentário tal como Vertov a propõe, ou seja, em oposição às convenções estabelecidas na época nos Estados Unidos e na Inglaterra (relações naturalistas entre som e imagem, diálogos sincrônicos e música de *background*).<sup>54</sup>

O que faz da primeira parte de “Entusiasmo” tão singular no que diz respeito à questão sonora é a predominância de ruídos “assumidamente” não-diegéticos. Se por um lado a música diegética predomina, embora tivéssemos também música não-diegética (aquela que faz o comentário irônico dos crentes), a maior parte dos ruídos é não-diegético. É como se em alguns momentos música e ruído tivessem seus papéis trocados em relação ao filme narrativo clássico, onde a música é predominantemente não-diegética, enquanto os ruídos são diegéticos. Somos desnorteados em relação aos conceitos de “sons que provêm da imagem” e de “música de fosso”. É quase como se os ruídos descessem ao fosso, e a música subisse ao palco: “Muitos são os sons que flutuam, sem que o expectador

---

<sup>53</sup> Jullier, L. “Enthousiasme! Travail de l'ouvrier, travail du cinéaste.” In Esquenazi, J. P. Vertov: *l'invention du réel ! Op. Cit.*, p. 104.

<sup>54</sup> Fischer, L., *Op. Cit.*, p.250.

saiba suficientemente o que fazer, entre ruído e música, entre campo, fosso e éter extradiegético”.<sup>55</sup> O mesmo ocorre com nossa escuta: os ruídos têm um papel metafórico, simbólico, o que nos faz suplantar os limites da escuta causal ao ouvi-los.



[Capítulo 17 - DVD]. Ainda na primeira parte do filme, a religião é comparada à embriaguez, e a música vai ajudar a fazer essa identificação, já que o canto religioso unifica os planos dos crentes que são mostrados prostrando-se diante das imagens e dos bêbados que bebem vodka. Esse é um dos poucos momentos, na primeira parte do filme, em que a música tem o papel de unificar os planos em nome do conteúdo que o diretor visa transmitir. Um som difícil de identificar, e que se assemelha a um pequeno trecho extraído da ressonância do sino, pontua a imagem da mulher que dorme no banco da praça. Logo depois, temos o plano das pessoas tocando os sinos da igreja. São sinos pequenos, mas o som é o mesmo montado juntamente com o sino grande que fora mostrado anteriormente. Esses planos de sinos funcionam como um refrão, são um importante elemento estrutural que pontua e unifica a primeira parte do filme, é o próprio *Leitmotiv* do ópio do povo. A seguir, os bêbados são mostrados novamente, porém desta vez os sons, apesar de não sincrônicos, são de canções emitidas por ébrios e que ganham um efeito fantasmagórico. Essa cantoria parece ter sido submetida a algum tipo de manipulação sonora, temos a impressão de que a banda sonora fora tocada com a velocidade alterada, o que teria aumentado o aspecto “narcótico” do som. O

---

<sup>55</sup> Jullier, L. *Op. Cit.*, p. 110.

apito da fábrica toca. Esse será o refrão da próxima parte, aquela que se refere ao trabalho e à revolução. Os postes de energia elétrica presentes no plano reforçam o aspecto da modernidade do trabalho industrial. A banda Konsomol e os entusiastas da revolução desfilam com música diegética, o som se afasta juntamente com a banda. O apito novamente toca. A moça volta a colocar os fones, e desta vez o que ela ouve não é mais o tique-taque do relógio: este se transformou em um som percussivo que lembra uma marcha, mas ao mesmo tempo se assemelha ao código Morse. Ao fundo, um som constante lembra o timbre do apito. No plano seguinte, com o desfile dos trabalhadores, sabemos que o som percussivo é na verdade uma caixa-clara que acompanha uma banda de metais. O sino e os ícones religiosos voltam a interromper, coroa e cruz são alternados, mas o povo parece pronto para a revolução e o desfile volta a ser mostrado. A música que ouvimos então é a mesma das cartelas iniciais do filme. Apesar de não vermos os músicos, pelo fato de ser tocada unicamente por instrumentos de sopros e percussão (instrumentos de uma banda marcial) e se tratar de uma marcha, ela nos remete à banda que vimos passar anteriormente. No final desta música, os sinos são sobrepostos, porém já estão em segundo plano, a música se agita, deixa de marcar o compasso de dois tempos tão característico da marcha, sabemos então que entre esses dois elementos há um conflito indissolúvel. A música continua em primeiro plano e os metais anunciam vitoriosamente sua predominância sobre os sinos. A mulher deixa os fones: é hora de agir.



[Capítulo 18 - DVD] A principal questão que permeia a música de “Entusiasmo” é seu aspecto diegético, de conexão e justificativa pelas imagens. É interessante notar que a mesma música que apareceu de forma não-diegética na abertura do

filme com as legendas, e que foi sugerida como estando no universo da narração pela mesma instrumentação e estilo da banda mostrada, embora sua fonte não fosse visível (exemplo 3), é ouvida no final do filme de maneira diegética, quando a banda que a executa é mostrada por quase um minuto. Sua imagem entra propositalmente atrasada em relação ao som. Ou seja, uma mesma música é colocada em situações diegética e não-diegética.

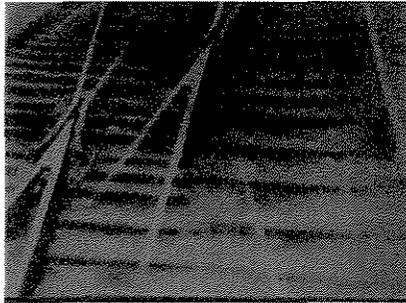


[Capítulo 19 - DVD] Outro trecho alimenta essa ambigüidade. Se por um lado a instrumentação e o estilo são mantidos em relação à banda mostrada anteriormente, sugerindo que esta poderia ser a música ouvida pelos trabalhadores que levam os

ícones da igreja, por outro lado ela tem uma construção fortemente narrativa, que acompanha, pontua e comenta, características próprias da música não-diegética. Nesse trecho, o proletariado toma de assalto as igrejas, destituindo-as de seus ícones para transformá-las em clubes operários. No início ouvimos “A Internacional” cantada pelos trabalhadores. No plano da moça com fones, temos uma música que à primeira vista nos parece não-diegética, mas que poderia ser também diegética, como continuação de “Último Domingo”, transmitida no início (pois também é tocada pelo clarone, apesar de formar um duo com o fagote). A

música que segue, quando os operários são mostrados na rua e demolindo a agulha da igreja que sustenta a cruz, é a mesma marcha da abertura, aquela mesma peça que será mostrada diegeticamente no final. Podemos concluir, assim, que o filme tem uma predominância de música diegética, já que todas as peças musicais têm em um determinado momento uma conexão com o mundo das imagens que, como a natureza do documentário sugere, é o mundo real, a própria realidade. A parte seguinte é a que tem a música “mais narrativa”: trompetes acompanham a colocação da bandeira, substituindo a cruz. A marcha do início é novamente tocada, desta vez com andamento mais rápido e variação de instrumentação. Em seguida, os instrumentos de percussão da banda marcial (surdo, caixa e prato) acompanham sozinhos, numa espécie de marcha acelerada, a retirada dos ícones religiosos do interior da igreja. Os planos da igreja tremem e não são mais acompanhados pelo sino. A mesma frase do trompete que acompanha a colocação da bandeira é então sobreposta à percussão, criando a expectativa da derrubada da cruz. Quando cristo é mostrado com sobreposições e a cruz começa a ceder, o tique-taque inicial volta, sobrepondo-se à percussão. A música é pontual, desnuda e motiva a montagem, que tenta expressar correspondência com os ritmos percussivos. Seu papel narrativo é claro, mas não podemos afirmar firmemente que ela seja totalmente não-diegética, uma vez que, como nas manifestações de rua mostradas anteriormente, pode haver músicos naquele espaço. Ao mesmo tempo, a partir do momento em que Vertov mostra um maestro regendo a música do filme e os microfones gravando-a, ele diz que toda a música fora gravada para “Entusiasmo”.

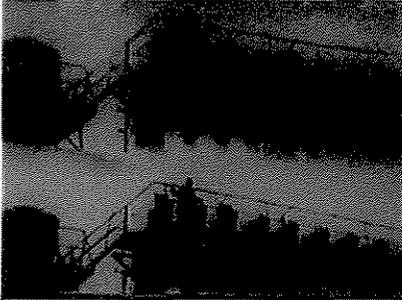
A segunda parte do filme é centrada no trabalho, seu refrão e *Leitmotiv* não serão mais as badaladas do sino, mas o apito a vapor da fábrica, que regra o dia do operário e que substituiu o sino da igreja. A maior ambigüidade entre música e



ruído conseguida no filme se dá quando o apito da fábrica é submetido a um tratamento musical. Uma melodia com diferentes ritmos e alturas é composta com o som gravado do apito. Para tal, deduzimos que o som de partida tenha sido aquele apresentado no capítulo 20 do DVD. Nesse trecho, o som do apito, anteriormente relacionado à fábrica, é associado ao trem que leva o proletariado ao trabalho, que transporta o aço e o carvão que resulta do seu trabalho, e que simboliza também a mecanização e o progresso tecnológico.

Pode-se dizer que o som do apito da fábrica tem duas partes. A primeira tem um caráter rítmico que lembra o código Morse, e provavelmente simboliza que a revolução está sendo comunicada ao proletariado de outros lugares (talvez seria essa a mensagem ouvida pela moça com os fones). Conforme dito, o papel principal do cinema sonoro, para Vertov, é possibilitar que os operários possam se ver e ouvir, ou seja, que ele possa levar informações a outros trabalhadores, igualmente a outros sistemas já existentes como o telégrafo, o Morse e o rádio. A segunda parte do som do apito da fábrica tem uma sonoridade contínua que sofre pequenas modulações de altura, uma espécie de *portamento* - como as melodias tocadas ao *Intonarumori* de Russolo. A seguir, esse som foi alterado por meio da diminuição ou aumento da velocidade de sua execução. Como resultado, temos o mesmo som, mas com diferentes velocidades e alturas. Por exemplo, se a

velocidade for diminuída, os sons resultarão mais graves e em velocidade mais lenta. A partir desses procedimentos, uma estrutura de pequenas células que se transformam progressivamente foi construída. O capítulo 21 do DVD nos mostra essas transformações a partir das transposições do apito, bem como sua fundamental em cada um dos casos (que precede o som e é tocada pelo piano).



Em termos formais, a primeira e a segunda parte do som do apito foram tratadas como células A e B. Como numa canção, A funcionaria como um refrão e B corresponderia à estrofe. [Capítulo 22 - DVD] Primeiramente, temos o equivalente a uma introdução. Nela, a expectativa é criada pelas imagens dos operários que partem em direção a uma grande sala de exibição que vai tendo seus lugares rapidamente preenchidos. No plano sonoro a mesma expectativa é criada por causa da fala que interrompe os apitos, assim como pela aceleração progressiva sofrida pela célula B. Os apitos representam claramente um chamado. A estrutura dessa introdução é composta por: B, fala, A, fala, B, fala, A, B, A, A, fala. Quando a sala está lotada, inicia-se então a melodia dos apitos propriamente, sem interrupções da fala tendo a forma: A,B,A,B',A',B'. Enquanto isso, os trabalhadores estão assistindo ao crescimento da produção, à modernização do trabalho, e vêem um operário, o ambiente da fábrica, uma locomotiva. Ouvimos então o código Morse e a novamente a voz. Por fim todos cantam “A Internacional” (conclusão). A melodia dos apitos prenuncia a forma da canção de “A Internacional”. Composta por estrofes e um refrão, sua macroforma também prevê a alternância entre parte A e B, ou seja, estrofe e refrão:

# L'Internationale

Estrofe Eugene Pottier / Pierre Degeyter

De - bout! Les dam - nés de la ter - re, De - bout Les for - çats de la faim.

La rai - son tonne en son cra - tè - re, c'est l'é - rup - tion de la fin.

Du pas - sé, fai - son ta - ble ra - se, foule es - cla - ve, de - bout! De - bout!

Le mon - de va chan - ger de ba - se, nous som - mes rien, soyons tout!

Refrão

C'est la lut - te fi - na - le, grou - pons nous et de - main,

l'in - ter - na - tio - na - le, se - ra le genre hu - main,

C'est la lut - te fi - na - le, grou - pons nous et de - main,

L'in - ter - na - tion - na - le se - ra le genre hu - main!

A própria seqüência da melodia dos apitos pode ser analisada usando o conceito de frase tal qual Vertov o formulou, partindo do conceito musical. A frase ascende com os trabalhadores que vão à sala (introdução), atinge seu clímax com o filme que os operários vêem e a canção dos apitos propriamente dita, e tem seu desfecho com os operários cantando “A Internacional”.<sup>56</sup> Note-se que o verso “Du

<sup>56</sup>Uma das versões da canção em português tem a seguinte tradução: Estrofe 1: De pé, ó vítimas da fome! / De pé, famélicos da terra! / Da idéia a chama já consome / A crosta bruta que a soterra.

*passé, faisons table rase*”, (Façamos do passado *tabula rasa*) muito se assemelha aos slogans dos futuristas, ao do próprio Vertov nos seus primeiros manifestos, quando afirma que “o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente”.

O desenho melódico que Vertov dá para o apito nos lembra a máquina de apitos a vapor de Avraamov, uma máquina construída para entoar melodias. Seu objetivo inicial era tocar “A Internacional”, mas dependendo da complexidade da construção do instrumento, poderia também servir para a execução de “verdadeiras sinfonias”. Na falta de uma máquina especial, Vertov e sua equipe utilizaram a gravação do apito e a possibilidade de tocá-la em diferentes velocidades, transformando o projetor numa espécie de *sampler*<sup>57</sup>.

É nesse momento que podemos também aproximar as experiências de Russolo e Vertov. Ambos buscam preservar as características básicas de um certo som, porém tendo também a possibilidade de entoá-lo em diferentes alturas. Enquanto Russolo constrói instrumentos para tal, Vertov parte da gravação. Vale lembrar que alguém tocou o apito a vapor, manipulando-o como um instrumento, pois temos um ritmo marcado e bem definido que lembra mensagens Morse, e variações de altura nos portamentos.

Do ponto de vista da escuta, é possível que o procedimento musical conferido aos apitos estimule nossa escuta reduzida, e nos faça ouvi-lo como música, percebendo seu ritmo, suas diferentes alturas. A intenção de Vertov,

---

/ Cortai o mal bem pelo fundo! / De pé, de pé, não mais senhores! / Se nada somos neste mundo, / Sejamos tudo, ó produtores! Refrão: Bem unidos façamos, / Nesta luta final, / Uma terra sem amos / A Internacional.

<sup>57</sup> Dispositivo que permite que um mesmo som seja tocado com diferentes alturas (notas).

presente no próprio título do filme e nos trechos citados no capítulo 3.3 (“O som como protagonista”) está clara: todos esses sons fazem parte da “Sinfonia do Donbass”. Como na concepção de Avraamov, a verdadeira música proletária estava nas fábricas e nas manifestações de rua. A estetização desses ruídos os transformou em música proletária, em oposição à música burguesa dos instrumentos musicais. Ela deixa de ter o sentido sedutor, embriagador para ser testemunha e instrumento da revolução.

Na parte final de “Entusiasmo”, o coração da URSS pulsa mais forte. Seu pulso inicial era aquele pequeno tique-taque do começo do filme, no final todas as máquinas pulsam. Essa idéia aparece esboçada no projeto sonoro para o filme:

“O tique-taque do relógio, como a batida de um coração. O radiotelégrafo começa a transmitir. Começamos a ouvir o coração de uma fábrica, a central da força motriz. A pulsação da central é executada alternadamente por vários grupos de instrumentos”.<sup>58</sup>



[Capítulo 23] Temos inicialmente vários pulsos diferentes oriundos de diversas etapas do trabalho industrial. No final, o pulso se torna mais claro e mais forte, seu ritmo binário lembra uma marcha como aquela entoada pela banda Komsomol. Talvez tenha sido nessa pulsação que Chaplin reconheceu a musicalidade desses sons. Sua transmutação em música se dá pelo pulso rítmico, assim como o som do apito transfigurou-se em música por suas várias transposições.

---

<sup>58</sup> Vertov, D. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Op.Cit., p. 292.

Ritmo e altura são as principais “dimensões pivôs”, como explica o teórico e compositor Michel Chion. São elas que fazem a transição da escuta causal à reduzida, nos direcionando para a escuta desses ruídos de maneira musical:

“O que nós chamamos de dimensões pivôs no universo sonoro são as dimensões suscetíveis de criar uma relação, uma ligação, uma placa giratória entre os constituintes sonoros de um filme pertencendo às diferentes famílias da fala, da música e do ruído, deixando cada uma evoluir no seu domínio e se endereçando a um nível de escuta diferente”.<sup>59</sup>

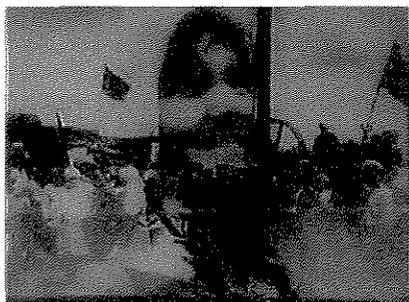
Nos anos 30, um período de consolidação de certos procedimentos musicais, mas também de experimentação no campo sonoro (pois ainda não havia regras para o uso do som), vários filmes tentaram criar um *continuum* entre os sons que compõem a trilha sonora, ou seja, ruídos, música e fala. Alguns filmes tornaram musicais os sons da cidade moderna, como “*Love me tonight*” (Rouben Mamoulian, E.U.A., 1932). Os musicais derrubaram a fronteira entre ruído e música de maneira mais radical: Fred Astaire dança e canta “*Slap that Bass*” sobre uma polirritmia de ruídos de máquina que gradualmente vai sendo substituída pela orquestra de jazz (“*Shall we dance*”, Mark Sandrich, E.U.A., 1937). Esse procedimento foi citado, em chave crítica, nos números musicais de Björk em “Dançando no Escuro”, de Lars von Trier (Dinamarca, 2000).



[Capítulo 24 - DVD] Voltando a “Entusiasmo”, no final do filme, o trabalho manual contrapõe-se ao trabalho mecanizado. Entre as metas que a região do Donbass tem de cumprir está, além da mineração de carvão e a produção de aço, a colheita de trigo. As trabalhadoras do campo terão

<sup>59</sup> Chion, M. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985, p. 191.

de se modernizar. O canto folclórico das camponesas empilhando feno é interrompido pelas colheitadeiras mecânicas que chegam. Qual seria a função do homem que as observa? Fischer acredita se tratar do técnico de som que aparece de maneira análoga ao cinegrafista de “Um Homem com uma câmera”: para quebrar a ilusão realista e mostrar que houve uma mediação entre as mulheres do campo e aquilo que vemos e ouvimos. Para Aumont, o homem parece supervisioná-las. O gesto grosseiro da mulher que arruma a saia no final do plano subentende que são pouco civilizadas, mas ao mesmo tempo é um gesto extremamente natural, verdadeiro e por isso belo, sugere Aumont.<sup>60</sup> Ainda segundo o teórico francês, a visão de Vertov sobre essas mulheres “oscila entre o amor e a sua estigmatização como uma espécie em extinção”.



[Capítulo 25] No fim desse trecho, as mulheres dançam ao som do acordeom (mesmo instrumento, vale lembrar, usado para tocar a melodia “Deus salve o Czar”), porém já com bandeiras da revolução e máquinas ao fundo. A música foi distorcida e acelerada pela alteração da velocidade de leitura, que foi aumentada. Há também interrupções abruptas, nos lembrando mais uma vez que não estamos assistindo pura e simplesmente à realidade tal qual a conhecemos, mas à nova realidade mediada pela câmera, ou seja, pela máquina. Mais uma vez a imagem e o ruído das colheitadeiras interrompe as camponesas, mas dessa vez elas serão integradas ao trabalho mecanizado. A música do acordeom volta e as mulheres com seus arados passam em carroças cumprimentando os homens da revolução.

---

<sup>60</sup> Ver Aumont, J., *Op. Cit.*

Dessa vez a música (a mesma que acompanhava a dança camponesa), foi tocada em sua velocidade de execução original, não soa mais distorcida. O trabalho mecanizado no campo tornou-se real. A Rússia do passado é integrada ao Estado soviético.

#### 4. Considerações finais

Os dois aspectos que mais nos chamam a atenção na música de “Entusiasmo” são a questão da música diegética e a construção musical dos ruídos no filme. O primeiro está relacionado ao ímpeto anti-ilusionista de Vertov, que procura dizer que o cinema mostra antes de tudo uma realidade mediada pelas máquinas, e que foi portanto organizada, montada. Num sentido oposto, o cinema clássico de ficção quer nos fazer acreditar, seja escondendo a música no fosso ou camuflando os cortes e a montagem, que não há mediações entre a história narrada e nós, para por fim tentar eliminar a distância entre sujeito e objeto. Em contrapartida, o cinema documental tal qual proposto por Vertov busca despertar nossa reflexão crítica, nos tornando conscientes do processo de produção do filme, e conseqüentemente produzindo um certo distanciamento.

A estetização dos ruídos, além de enaltecer o trabalho operário e a modernidade das fábricas está ligada às manifestações proletárias da URSS, como a “Sinfonia das Sirenes”, de Avraamov, e à estética futurista da época. “A repetição, o *Leitmotiv*, a transposição, a articulação ou a idéia de cadência são alguns dos elementos que vêm reforçar a idéia de construção sonora e composição musical na última parte do filme”.<sup>1</sup> “Entusiasmo” faz parte de uma geração de filmes que são verdadeiras odes urbanas, e que tentam representar de forma musical os sons da metrópole. Alguns deles fazem o elogio do trabalho mecanizado que viria a ser criticado em “A nós a liberdade”, de René Clair (França, 1931), e “Tempos Modernos”, de Charles Chaplin (EUA, 1936). A

---

<sup>1</sup> Langlois, P. *Op. Cit.*, p. 67.

estetização do ruído também é o ponto de contato de “Entusiasmo” com o movimento futurista italiano, embora destoe completamente deste no plano ideológico. Tal como Russolo, Vertov também foi fascinado pelos ruídos das cidades e das máquinas. Com a diferença de que Russolo, apegado ao gesto instrumental, construiu instrumentos para entoar ruídos (*intonarumori*) em várias alturas, timbres e ritmos. Vertov grava-os, consciente de seu valor documental. Os dois, ao possibilitarem a transposição das alturas dos ruídos, e com isso a construção de verdadeiras melodias, anteviram as modernas técnicas de amostragem ou *sampleamento*, mecanismo que permite que um determinado som possa ser tocado em outras alturas, além da original. Russolo controlava a altura por meio de uma alavanca em seus instrumentos; Vertov usa a própria gravação e altera a sua velocidade de leitura para o mesmo fim. Diante disso, precisamos repensar a história da música concreta e eletroacústica. Ela começa de forma não oficial no cinema com Vertov e Ruttmann, notadamente em seu filme sem imagens “*Wochenende*”, em que apenas sons foram gravados e montados. A trilha sonora de “Entusiasmo” foi pensada como uma grande “marcha sonora” que inclui todos os sons do filme, sejam as marchas executadas pela banda Konsomol, seja o pulso dos ruídos industriais.

Uma concepção semelhante à de Vertov (tratar os ruídos de maneira musical) foi formulada no final dos anos 60 pelo compositor francês Michel Fano. É no sentido de uma *retórica do total sonoro do filme* que Fano propõe o termo “partitura sonora” no lugar de “trilha sonora” ou “música de cinema”, pois, para ele,

“fala, ruídos e sons instrumentais constituem um conjunto cujos elementos variam somente em espessura semântica”.<sup>2</sup>

No mesmo ano em que concluiu “Entusiasmo”, Vertov foi demitido do VUFKU (Comitê Pan-Ucraniano de Cinema e Fotografia), acusado de formalista. Se o conteúdo tornava sua arte engajada e fazia propaganda do plano quinquenal, sua estética destoava bruscamente do realismo socialista - uma contradição que os dirigentes que coordenavam a produção cinematográfica soviética não podiam suportar. Depois de seu filme “Três cantos sobre Lênin”, Vertov nunca mais teve meios para concretizar outros grandes projetos. Mesmo depois do êxito do filme sobre Lênin, Vertov era tratado de maneira humilhante e indiferente, sempre desempenhando funções subalternas: “Estou sempre fazendo alguma coisa, mas nunca o que devo”.<sup>3</sup> A forma revolucionária destoava de seu conteúdo ideológico, do elogio do trabalho mecanizado e dos sacrifícios dos trabalhadores para o cumprimento das metas do plano quinquenal. Coincidentemente, depois que Mussolini subiu ao poder, uma arte reacionária foi oficializada na Itália, inclusive para evitar a relação dos futuristas com o poder político. Por mais favorável que a estética de Marinetti tenha sido à ascensão do fascismo, depois que o poder foi instaurado, o futurismo perdeu o seu espaço na Itália.

Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, contrapõe a estetização da política e a politização da arte. A primeira “espera da guerra a saturação artística da percepção transformada por ela”. É a Marinetti e ao prazer estético que a guerra lhe proporcionava que ele se refere:

---

<sup>2</sup> Fano, Michel. *Vers une dialectique du film sonore*. Cahiers du Cinéma, n. 152, février 1964 – p.30.

<sup>3</sup> Granja, V. *Dziga Vertov*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 33.

“A humanidade que outrora com Homero foi objeto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se hoje objeto de contemplação para ela mesma. Sua auto-alienação atingiu esse nível que a faz viver sua própria destruição como uma sensação estética de ‘primeira ordem’. Assim se dá a estetização da política perpetuada pelas doutrinas totalitárias. As forças construtivas da humanidade respondem a isso pela politização da arte”.<sup>4</sup>

Os futuristas russos, incluindo Vertov, que lutaram com todas as suas forças para que a revolução socialista acontecesse, não se identificavam com o governo stalinista da URSS e tiveram seus projetos barrados pela máquina burocrática e pela censura que se instaurou também nas produtoras de cinema. “Nós que trabalhamos com filme poético-documentário, estamos terrivelmente famintos por criar”<sup>5</sup>, dizia Vertov, que se consolava com a lembrança de uma frase de Maiakovski: “a administração passa, a arte permanece”.<sup>6</sup>

Mas o poeta cometeu suicídio e o cineasta permaneceu sem condições de tornar concretos os seus projetos. Arte revolucionária e estado totalitário não podem coexistir.

---

<sup>4</sup> **Benjamin, W.** “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” In *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 220. O texto citado corresponde à terceira versão deste ensaio, traduzida para o francês sob supervisão do próprio autor. Na última versão, ao invés de “forças totalitárias” Benjamin emprega o termo “fascismo”, e ao invés de “forças construtivas” Benjamin usa a palavra “comunismo”.

<sup>5</sup> **Vertov, D.** “More on Mayakovsky”, *Op. Cit.*, p. 186.

<sup>6</sup> *Idem*

## 5. Apêndice:

### Uma experiência de composição de música para documentário

A princípio, como aplicação de alguns procedimentos empregados em “Entusiasmo”, pretendíamos escrever uma música para uma seqüência do filme “Limite” de Mário Peixoto, também realizado em 1930. Porém, a composição de uma música para o filme “Memória sem visão”, de Marco Vale, nos fez mudar de planos, por se tratar também de um documentário e levantar algumas questões semelhantes no plano da composição musical.

O filme tem como tema central o processo de degradação sofrido pela região central de São Paulo com a construção do elevador Costa e Silva durante a gestão de Paulo Maluf. O “minhocão”, como o elevador é popularmente conhecido, diminuiu o valor de mercado dos imóveis construídos no período áureo da região, além de prejudicar muito a qualidade de vida das pessoas que moram na região.

Com duração de 15 minutos e finalização em 35mm, o filme foi inteiramente produzido usando tecnologias digitais de captação de imagem (câmera digital e tecnologia HDTV – *high definition television*) e áudio (DAT). Setenta e cinco anos após a realização de “Entusiasmo”, levar microfones e gravador à rua, e captar sons em movimento não apresentam nenhum problema. A captação foi feita com um DAT Tascam modelo DAP 1, um aparelho portátil que permite gravação em dois canais com uma boa qualidade, e dois microfones Sennheiser ME 66.

Desde o início de nossas discussões, Marco ressaltou a importância dos sons documentais no filme, de modo que todos os sons do filme foram captados

nas imediações do elevador. Com o tempo, Marco decidiu que inclusive a música deveria ser composta com sons desse local, excluindo qualquer possibilidade de gravação de instrumentos em estúdio ou uso de *samplers* de instrumentos ou sintetizadores. Assim, a única solução musical condizente com essa proposta seria aquela praticada por Vertov: a manipulação dos ruídos de maneira a dar um sentido musical a eles, seja por meio da alteração de sua altura ou timbre, seja através de sua edição com sentido rítmico, recursos facilmente utilizáveis nos dias de hoje.

Marco também procurava outros tipos de relações entre som e imagem que o sincronismo puro e a ilustração sonora dos fatos mostrados na tela. Ele abandonou a gravação do som direto, para construir uma trilha sonora usando apenas sons pós-sincronizados, e gravados em outro momento que o da captação da imagem. Essa liberdade propiciaria o tratamento do som de maneira autônoma, e em alguns momentos como elemento abstrato, musical. O objetivo era o de dar ao som um papel que não fosse puramente realista, como havia sido previsto para algumas das imagens.



Escolhemos dois trechos para ilustrar alguns procedimentos usados para compor a música de “Memória sem visão” inspirados no filme de Vertov. O primeiro deles começa com o título do filme [Capítulo 26 do DVD]. Segundo o diretor, trata-se de um momento em que a letra que recorta a superfície plana, portanto bidimensional, e que revela os grafismos da calçada explode, ultrapassa os limites da superfície da tela para revelar as pessoas que passam, dando uma sensação

de tridimensionalidade. O som teria o papel de ressaltar a terceira dimensão, começando na versão 5.1, na caixa do centro; simultaneamente com o movimento das letras, ele vai gradualmente sendo introduzido nas caixas laterais posteriores e anteriores, envolvendo o espectador. A panorâmica sonora cria assim uma noção de tridimensionalidade a partir do movimento do título.

Quanto à organização do material sonoro, escolhemos como uma espécie de *Leitmotiv* o som da bengala de Walter, um deficiente visual que mora nas imediações do “minhocão” e que fez o depoimento mais importante do filme. O bater da bengala começa nesse trecho solitário na caixa do centro e é em seguida envolvido pelos sons da multidão e passos das pessoas que caminham no calçadão. Nessa seqüência, trabalhamos o aspecto rítmico das diversas pulsações presentes nos passos. A bengala estará presente em vários momentos do filme, de modo a ressaltar a importância do depoimento de Walter (o filme ganhou o título “Memória sem visão” por causa de sua fala). No final, o timbre vai sendo alterado, ele foi submetido a filtragens com o auxílio de uma ferramenta criada pelo GRM (*Groupe de Recherches Musicales*, fundado por Pierre Schaeffer), ganhando uma sonoridade metálica. Essa descaracterização foi feita para dar um toque não realista a esse trecho. Esse aspecto é afirmado quando um homem passa correndo tendo o som de um carrinho de mão sincronizado a ele. Os sons dos passos, assim como os sons ambientes do calçadão sofrem um crescendo que chega a seu ápice com a tela negra e com o acréscimo do som de um grande relógio da região. Visualmente, o caos e o movimento desordenado das pessoas contrapõem-se à regularidade geométrica do calçadão.

No plano seguinte, é mostrada a cozinha de um apartamento da região. O vapor que sai da panela de pressão cria uma atmosfera particular. Conforme a câmera se aproxima dela, seu som nos parece mais nítido. Esse foi o timbre escolhido para compor a música da próxima seqüência. Quisemos por meio dele ressaltar o caráter vaporoso das imagens das paredes brancas. O som da panela de pressão continua, mas dessa vez sobreposto ao pedal grave construído a partir da transposição do mesmo som. Seu papel é densificar e sustentar a textura sonora dessa parte. Não foi preciso alterar a velocidade do projetor para transpor o som para outras alturas, como Vertov fazia. Atualmente, qualquer programa de edição de áudio é capaz de modificar a altura por meio de uma ferramenta chamada *pitch shift* ou *pitch band*. Uma discreta melodia foi composta com uma amostra desse som. Assim, depois de um tratamento com sucessivas filtragens, o som da panela foi transposto para várias alturas diferentes e mapeado para um teclado midi, usando o programa *Giga sampler* fabricado pela *Tascam*. O objetivo desta música é fornecer uma não-materialidade sonora - sem, no entanto, recorrer a padrões musicais tradicionais.



[Capítulo 27 do DVD] O trecho seguinte é o que nos deu maior liberdade para trabalharmos os sons no seu aspecto pouco realista. Ele começa com o *Leitmotiv* da bengala que precede o depoimento de Walter. A bengala alterna-se com o som da tesoura de um alfaiate, que trabalha nas imediações, com ritmos bem marcados e musicais. Com o depoimento de Walter começa uma música cujo timbre foi elaborado com o som de sua própria bengala transposto para uma

região aguda. Dois outros sons de bengala alternam-se entre os canais esquerdo e direito, o som original no canal esquerdo e o mesmo som filtrado e acrescido de ressonâncias metálicas do lado direito.

O depoimento de Walter funciona como uma metáfora para o cinema, um “cine-olho” reduzido que enquadra uma porção da realidade. As duas pistas do elevador se encontram e a tela se torna negra. O olho se fecha e abre-se então para uma visão subjetiva da realidade, “a imagem guardada na memória”, nas palavras do diretor. Essas imagens foram captadas por uma câmera que permitia a gravação em poucos quadros por segundo. A intenção do diretor era “evidenciar os limites do suporte”, o que funciona no filme não como mero efeito, mas como revelação de uma realidade profundamente subjetiva. Nessa parte não há fusões na montagem das imagens. Elas se tornam tão abstratas que o final de um plano e o início do seguinte se juntam. É como se cada plano, tal qual um som de grande ressonância, se misturasse ao próximo: “O rastro deixado pelas imagens é o seu próprio ‘ecoar’”, explica Marco. Para criar uma interação com as imagens, trabalhamos a partir do som da passagem dos carros no elevador. Esse som foi submetido a sucessivas filtragens de frequências, e outras foram adicionadas com o auxílio do *GRM tools*. Depois ele foi transformado num instrumento musical com o auxílio do *Giga editor* do programa *Giga sampler*, o que nos possibilitou executar melodias com um teclado midi. Os mesmos procedimentos foram aplicados ao som da bengala, do carro e da máquina de costura. No Capítulo 28 do DVD podemos ouvir escalas com o timbre desses samplers. O envelope desses sons foi criado de modo que eles pudessem ter um longo decaimento (*decay*) e uma longa ressonância. O timbre da bengala tem um componente rítmico que continua

a ressoar longamente até extinguir-se. No último plano, a câmera tomba, com a tela negra o olho se fecha, “mas as imagens continuam a ressoar na retina do espectador por alguns milionésimos de segundo”, comenta Marco.

Os rastros ou borrões deixados pela captação das imagens em poucos quadros por segundo são um importante elemento estrutural e conceitual do filme. No trecho das pessoas que caminham no calçadão, o lugar e a câmera estão fixos e o espaço é concreto. Porém, as pessoas deixam rastros, estão em movimento, representam o efêmero e o passageiro. Marco quis assim dar a idéia de permanência do lugar que “foi uma agressão e hoje é uma cicatriz que está grudada na epiderme da cidade”. A idéia de permanência foi também fundamental na construção dos timbres usados, sons contínuos e vaporosos, ressonância invisível do concreto.

## 5. Referências bibliográficas

### 1. Música de Cinema:

- Adorno, Theodor e Eisler, Hans.** *Musique de cinema.* Paris: L'Arche, 1972.
- Beauvais, Y., Dusinberre, D.** *Musique Film.* Paris: Scratch, Cinémathèque Française, 1986.
- Carrasco, Claudiney R.** *Trilha musical: música e articulação fílmica.* Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA / USP, 1993.
- 
- Chion, Michel.** *Sygekronos: A formação da poética musical no cinema – Tese de doutorado.* São Paulo: ECA / USP, 1999.
- Chion, Michel.** *La musique au cinéma.* Paris : Fayard, 1995.
- 
- Fano, Michel.** *La comédie musicale.* Paris : Cahiers du Cinéma, 2003.
- Fano, Michel.** “Film, partition sonore” In *Musique en Jeu* n. 21, Paris: Édition du Seuil, 1975.
- Gorbman, Claudia.** *Unheard melodies.* London: BFI Publishing, 1987.
- Lack, Russel.** *La musica en el cine.* Madrid: Catedra, 1997.
- Langlois, P.** *Les procédés électroacoustiques dans les différents genres cinématographiques.* Tese de doutorado. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2004.
- London, Kurt.** *Film music.* New York : Arno Press, 1970.
- Prendergast, Roy.** *Film music – A neglected art.* New York: WW Norton, 1977.

## 2. Som no Cinema:

- Altman, Rick** *Sound Theory, Sound Practice.* New York: The American Film Institute, 1992.
- Chion, Michel** *Le son au cinéma.* Paris: Cahiers du Cinéma, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Un art sonore, le cinéma.* Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- \_\_\_\_\_ *L'audio-vision, son et image au cinéma.* Paris : Nathan, 1990.
- Cook, Nicholas** *Analysing musical multimedia.* Oxford: New York: Oxford University Press, 2002.
- Fano, Michel** "Musique, sons et récits dans les films d'Alain Robbe-Grillet". In *Rue Descartes n.21.* Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Vers une dialectique du film sonore.* In *Cahiers du Cinéma* n.152, fev. 1964.
- Weis, E.; Belton, J.(org.)** *Film Sound, Theory and Practice.* New York: Columbia University Press, 1985.

## 3. Som e arte Sonora

- Chion, Michel** *Le Son.* Paris: Nathan, 1998
- \_\_\_\_\_ *Guide des Objets Sonores.* Paris : Buchet-Chastel, 1983.
- Lander, Dan e Lexier, Micah (org.)** *Sound by Artists.* Toronto : Art Metropole, 1990.
- Kahn, D.; Whitehead, G.(org.)** *Wireless Imagination – Sound, Radio and Avant- Garde.* Cambridge: MIT Press, 1994
- Russolo, Luigi** *The Art of Noises.* New York: Pendragon Press, 1986.
- Schaeffer, Pierre** *Traité des Objets Musicaux.* Paris : Seuil, 1966.

- Truax, Barry** *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex, 1994.
- Futurismo italiano*
- Bernardini, Aurora F. (org.)** *O Futurismo Italiano: Manifestos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- Brown, Barclay** "The noise instruments of Luigi Russolo" In *Perspectives of new music*, 20/1-2, 1981.
- Davies, Hugh** "The sound world, instruments and music of Luigi Russolo" In *Resonance* vol.2 n.2, 1994.
- 
- "Arco enarmonico", "Piano Enarmonico", "Intonarumori", "Rumorarmonio", In **Sadie, S. (org)**, *The new grove dictionary of musical instruments*. Londres: MacMillan, 1984.
- Fabris, Annateresa** *Futurismo uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1987.
- Hulten, P. (org)** *Futurismo e Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986.
- Humphreys, Richard** *Futurismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- Lista, Giovanni (org.)** *Marinetti et le futurisme*. Lausanne: Editions l'âge d'homme, 1977.
- Lombardi, Daniele** "Futurism and musical notes" In *Artforum*, Jan. 1983.
- Maffina, F.** "Arco enarmonico", "Francesco Balilla Pratella", "Intonarumori", "Musica", "Luigi Russolo" In **Hulten, P. (org)** *Futurismo e Futurismi*. Milão: Bompiani, 1986.
- Payton, R. J.** "The music of futurism: concerts and Polemics" In *The musical Quarterly*, LXII n°.1. Jan.1976.
- Perloff, Marjorie** *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Nazzaro, G. B.** *Introduzione al futurismo*. Napoli: Guida Editori, 1973.

- Russolo, Luigi** *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986.
- 
- L'art des bruits: texts établis et présentés par Giovanni Lista*. Lausanne : L'Âge d'homme, 2001.
- Tisdall, C.;Bozzola, A.** *Futurism*. Londres: Thames and Hudson, 1977.
- Waterhouse, J.C.G.** "Russolo, Luigi" In **Sadie, S. (org)** *The new grove dictionary of musical instruments*. Londres: MacMillan, 1984.
- Futurismo Russo*
- Andrade, Homero F.** *Materiais para um estudo do cubo-futurismo russo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH / USP, 1985.
- Bernardini, Aurora F.** *Materiais para um estudo do futurismo russo e do futurismo italiano*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH / USP, 1970.
- Carpeaux, Otto Maria** *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.
- Goldberg, Roselee** *Perfomance, Live Arte 1909 to the Present* Thames and Hudson.
- Maiakovski, Vladimir** *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1956.
- 
- Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- Markov, Vladimir** *Storia Del Futurismo Russo*. Torino: Giulio Einaudi, 1973.
- Peixoto, Fernando** *Maiakovski: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- Ripellino, Ângelo Maria** *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

*Dziga Vertov / Cinema*

- Da-Rin, Silvio** *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário.* Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.
- Esquenazi, J. P.** *Vertov: l'invention du réel!* Paris : L'Harmattan, 1997.
- Fischer, Lucy** "Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye" In **Weis, Elisabeth e Belton, John (org.)** *Film Sound, Theory and Practice.* New York: Columbia University Press, 1985.
- Granja, Vasco** *Dziga Vertov.* Lisboa: Horizonte, 1981.
- Leyda, Jay** *Kino: A History of the Russian and Soviet Film.* Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Petric, Vlada** *Construtivism in Film.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Sadoul, Georges** *El cine de Dziga Vertov.* México: Ediciones Era, 1971.
- Vertov, Dziga** *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* University of California Press, 1984.
- 
- Artículos, proyectos y diarios de trabajo.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- Xavier, Ismail (org.)** *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- 
- Sétima Arte: Um culto Moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Burch, Noel** *Práxis do Cinema.*São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Eisenstein, Sergei** *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- Sadoul, Georges** *Histoire du Cinema Mondial.* Paris: Flammarion, 1949.
- História*
- Carr, Edward Hallett.** *A Revolução Russa de Lênin a Stalin.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

**Hobsbawn, Eric** Era dos Impérios 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

---

Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

*Outros:*

**Adorno, T. W.; M. Horkheimer** *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

**Adorno, T. W.** *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962.

**Benjamin, Walter** *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

**Bürger, Peter** *Theory of the avant-garde*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1984.

**Cage, John** *Silence*. Londres: Marion Boyars, 1961.

**Jankelevitch, Vladimir** *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil, 1983.

**Prieberg, Fred K.** *Musica ex machina*, Torino: Einaudi, 1963.

**Sadie, Stanley (org.)** *The new grove dictionary of musical instruments*. Londres: MacMillan, 1984.

**Schoenberg, Arnold** *Armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.

## 7. Material em anexo (DVD)

Capítulo	
01	"Definizione di futurismo" por Marinetti
02	Balilla Pratella: "L'aspettazione" de "La Guerra"
03	"La battaglia di Adrianopoli" por Marinetti
04	Ululatore
05	Crepitatore
06	Ronzatore
07	Gorgogliatore
08	Luigi Russolo: "Risveglio di una Città"
09	Balilla Pratella: Fragmento de "L'Aviatore Dro" (redução para piano e intonarumori)
10	Marinetti: "Cinque sintesi radiofoniche"
11	Silvio Mix: "Profilo Sintético-Musicale di Marinetti"
12	Theremin ("Vocalise" de Rachmaninov por Clara Rockmore)
13	J. S. Bach: Sujeito da Fuga n. 10, Cravo bem temperado vol. 1

Os exemplos 1 a 13 foram extraídos do CD *Musica Futurista: The Art of Noise*. Salon LTMCD 2401 e as obras instrumentais foram tocadas por Daniele Lombardi.

Capítulo	
14	Fragmento de "Um Homem com uma câmera"
15	Início de "Entusiasmo".
16	"Entusiasmo": A Internacional cantada pelo coro de operários.
17	"Entusiasmo": O ópio do povo: os bêbados e a igreja.
18	"Entusiasmo": A banda aparece.
19	"Entusiasmo": Música diegética <i>versus</i> Música não-diegética.
20	"Entusiasmo": Apitos como refrão e leitmotiv.
21	"Entusiasmo": Exemplo das transposições sofridas pelo som do apito.
22	"Entusiasmo": A sinfonia industrial –música dos apitos.
23	"Entusiasmo": Ritmos e pulso das máquinas e do trabalho.
24	"Entusiasmo": As trabalhadoras do campo e a modernização do trabalho.
25	"Entusiasmo": O Campo mecanizado

Capítulo	
26	"Memória sem visão" de Marco Vale - trecho 01.
27	"Memória sem visão" de Marco Vale - trecho 02.
28	Amostras de timbres usados em "Memória sem visão".