

## A NATUREZA PARTICIPANTE DE EISENSTEIN

Marzia Terenzi Vicentini \*

REV. LET/227

VICENTINI, Marzia Terenzi — A natureza participante de Eisenstein. Rev. Let., São Paulo, 20:109-121, 1980.

RESUMO: Este artigo analisa alguns ensaios de Eisenstein escritos entre 1945 e 1947, que se encontram na antologia francesa intitulada **La non.indifférente nature**, de 1976. Fio condutor dos escritos é uma indagação sobre a "natureza orgânica" da obra de arte, encontrada nas mais variadas manifestações artísticas: em cinema, teatro, literatura, pintura, arquitetura, música. A "organicidade" das obras artísticas decorria do fato de elas serem construídas conforme os elementos estruturais do fenômeno representado: a ligação entre realidade e obra não consistiria numa reprodução de conteúdos, mas na recriação, em todos os níveis formais da obra, da lei dialética que rege a realidade.

UNITERMOS: Teoria literária; cinema; Eisenstein, **Encouraçado Potemkin**.

"A **Natureza** participante" ou, na versão francesa, *La non-indifférente Nature*, o título sob o qual Eisenstein teria reunido seus escritos entre **1945 e 1947**, é uma obra inacabada. A edição francesa (Eisenstein **2**), por sua vez, é apenas uma antologia desses escritos, de forma que a parte que nos cabe do vasto terreno de reflexões, estudos e análises eisensteinianas, é realmente pequena. Mesmo assim, a potência do pensamento desse grande artista soviético emerge plenamente e nos arrasta a uma reflexão viva e empolgante sobre a atividade artística.

Se o fio condutor dos escritos é uma reflexão sobre a "natureza" da obra de arte, tal indagação se faz todavia a partir da própria experiência artística de Eisenstein, da sua reconstituição do processo criativo e do conhecimento profundo e "participante" do mundo da arte, nas mais variadas manifestações que abrangem o cinema, o teatro, a literatura, a pintura, a arquitetura, a música. . . Assim a hipótese fundamental que Eisenstein formula para entender, segundo suas próprias leis, o fenômeno artístico é abstraída da prática artística e sucessivamente confirmada e aprofundada na análise dessa prática.

\* Professora Assistente de Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Letras, História e Psicologia — Campus de Assis, UNESP.

Para dar ordem à nossa exposição trataremos inicialmente das linhas teóricas fundamentais que emergem do texto; sucessivamente daremos um exemplo de análise que Eisenstein faz da obra de arte segundo sua hipótese teórica e, por fim, procuraremos por em evidência as questões fundamentais que a problemática suscitou.

### O ÊXTASE: TRAÇO DISTINTO DA OBRA DE ARTE "PATÉTICA"

O que, para Eisenstein, faz entender o fim e a constituição de uma obra de arte diferenciando-a das outras expressões da consciência humana é a capacidade, inerente a obra de arte de captar e atualizar a *ressonância emotiva* que, nos homens, acompanha o suceder-se dos fatos e dos momentos do devir da história. Na sua "manifestação" também, a obra de arte distingue-se de outras formas do pensamento, da atividade científica, por exemplo, pela capacidade de suscitar no leitor, espectador, destinatário dessa obra um estado de *êxtase*, de participação emotiva que modifica sua maneira de ser.

A obra de arte capaz de conduzir ao êxtase é, na terminologia eisensteiniana, uma *obra patética*, momento culminante de uma estrutura patética que deve ser, mesmo que em graus diferentes e derivados, o traço específico de toda obra de arte.

A identificação de obra de arte e obra patética, a definição de êxtase como o efeito necessário a ser conseguido por uma autêntica obra de arte são termos que podem desorientar o leitor acostumado a um uso destas palavras carregado histórica e socialmente de significação determinadas, distantes de sua origem

etimológica. O próprio Eisenstein tem consciência disso e naturalmente esclarece o significado com que tais termos são assumidos.

Acompanhamos o desdobramento das questões enunciadas seguindo o mesmo itinerário teórico da exposição de Eisenstein.

Ao definir o êxtase pelas manifestações as mais exteriores do comportamento do espectador, Eisenstein talvez queira escapar ao apriorismo de uma definição que, veremos mais tarde, irá se fazer, mas a um nível superior, mais profundo. Num primeiro momento, no momento da "aparência", o estado de êxtase é apenas descrito nas suas manifestações e não é revelado na sua natureza, enquanto tal:

"A mais rudimentar (a maneira de dizer em poucas palavras a ação do patético) será a simples descrição dos signos os mais superficiais do comportamento exterior de um espectador atingido pelo patético. Todavia, mesmo estes signos são a tal ponto sintomáticos que nos levarão imediatamente ao centro do problema. Segundo esses signos, o patético é o que obriga o espectador a pular de sua poltrona. O que o obriga a mudar de lugar. O que o obriga a gritar, a aplaudir. É o que faz brilhar de entusiasmo seus olhos antes que despontem as lágrimas da exaltação. Em uma palavra, é tudo o que obriga o espectador a '*sair de si mesmo*'. ..

Tem mais: a 'saída de si mesmo' não é uma 'saída para o nada'. A saída fora de si é necessariamente a passagem para alguma outra coisa, para alguma coisa de uma qualidade diferente, algo contrário ao que o antecede (o imóvel se torna móvel, o mundo sonoro, etc." (p. 79-80)

A "saída de si mesmo", "a passagem de uma quaiidade ao seu oposto", é a *lei fundamental* que expressa a natureza do êxtase e é a lei também que liga tal reação do espectador à estrutura de uma obra patética. É ainda a lei fundamental que permite a estruturação de uma obra patética conforme a própria estrutura do comportamento emocional do ser humano, base primordial da construção artística.

Tendo antecipado, quase por enumeração, os problemas, vejamos agora como se concatenam.

Da descrição do êxtase, Eisenstein deriva o fato de que a mesma lei, a "saída de si mesmo", o "salto qualitativo", deve ser "o signo fundamental e indispensável" a construção de uma composição patética. Em uma tal estrutura "todos os signos distintivos" devem ser submetidos à condição de "saída de si mesmo" e da incessante passagem de uma a outra qualidade. O que interessa, neste momento de sua reflexão, não é caracterizar o que é o *conteúdo patético* em geral, o que é um tema patético em si. O que interessa são *os meios que permitem realizar o patético* em uma composição.

Essa linha de pesquisa é justificada por Eisenstein por dois tipos de considerações, que, no fundo, no que diz respeito à dinâmica da obra de arte, se equivalem.

A primeira consideração é que o patetismo, como conteúdo, é histórico, portanto mutável e como tal não pode ser fundamento "universal" de todos as composições patéticas:

"No presente artigo a nós não interessa o problema da natureza patética, sempre socialmente relativa, deste ou

daquele outro fenômeno. Da mesma forma não nos deteremos sobre a natureza da atitude patética do autor diante deste ou daquele fenômeno, atitude essa também socialmente condicionada. A nós interessa aqui (com a presença implícita das duas coisas) o problema restrito da maneira de realizar, através da composição, essa 'atitude' diante da 'natureza dos fenômenos', nas condições da estrutura patética", (p.81)

O patético como tema não pode ser assumido como objeto de análise também porque não é o tema, em si, que chega a constituir uma obra de arte patética:

"Um só e único fato pode-se apresentar em uma obra de arte sob não importa qual forma: desde o frio processo verbal do conteúdo até um verdadeiro hino patético. E são as particularidades dos meios artísticos que elevam a 'ressonância' do evento até o patético que a nós interessa", (p.81)

No primeiro artigo da antologia francesa que tem o título *Da estrutura das coisas*, Eisenstein especifica nitidamente seu campo de pesquisa afirmando que, entre os problemas da obra de arte, o que há de mais vivo é o *problema da representação*, visto juntamente com a atitude diante do representado. E mais especificamente elege a *composição* como um dos meios mais eficazes, mas não o único, de expressar essa atitude diante do representado. Tal atitude vai se manifestar pela maneira com a qual o que é representado é mostrado, isto é, a representação, em arte, revela, ao mesmo tempo que o seu "que", o "como" o considera o autor e como ele deseja que os espectadores percebam, sintam e compreendam o que ele representa. Como se dá isso pela composição? Para

Eisenstein, a *composição* da obra de arte *extrai os elementos estruturais do próprio fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra*. Mais exatamente, *os elementos estruturais do fenômeno representado artisticamente são os elementos da estrutura do comportamento emocional do ser humano*, comportamento ligado ao fato de sentir o conteúdo deste ou daquele fenômeno representado. Por essa razão, para Eisenstein, uma composição artística autêntica será sempre profundamente humana. Tomando como fonte a estrutura da emoção humana, a composição faz apelo infalivelmente à emoção, suscita infalivelmente todo o complexo de sentimentos de onde ela se originou.

A maior ou menor complexidade do objeto da representação determina formas diferentes de resolver, através da composição, o problema da encarnação da atitude emocional do autor.

O caso mais simples é aquele em que a lei da estrutura da obra se nutre dos elementos que decorrem "espontaneamente" das emoções, das sensações que acompanham tal fenômeno dado. Eisenstein dá o exemplo das seqüências da "batalha do gelo" em seu filme *Alexandre Nevski*, em que a estrutura do episódio é calcado exatamente sobre as variações do sentimento de terror. São as variações das sensações de medo, que aumenta desmesuradamente ao aproximar-se do momento do combate, que ditaram os ritmos do crescimento da tensão, as censuras, a aceleração e o afrouxamento da ação.

Há outros casos, mas complexos de se traduzirem na composição, em que o

esquema que estrutura a composição será menos o domínio da emoção que acompanha o que é representado, do que a emoção do autor diante do representado. Os exemplos que desta vez Eisenstein fornece são extraídos da literatura. É o caso, só para citar um, de Tolstói em *Ana Karênina*. Na descrição dos abraços dos dois amantes, Tolstói estabelece um paralelismo entre o amor adúltero e o assassinato, revelando, dessa forma, a presença da sua atitude emocional diante dos fatos. É a atitude de Tolstói a ditar a estrutura e a característica segundo a qual se desenvolve a figuração. Também nesse caso é a emoção humana que forma o arquétipo da composição.

Voltaremos a tratar da significação essencial da emoção para a constituição de uma obra de arte quando, referindo as próprias reflexões de Eisenstein a respeito, procuraremos enfatizar os pontos-chaves desta ordem de pensamentos. Será importante sublinhar agora que, para Eisenstein, o que permite a ligação orgânica entre estruturação da obra patética, fenômeno representado, emoção do espectador e do autor diante da representação é o fato de *uma mesma e única lei rege a nós e à obra de arte*. Tal lei que já vimos formulada como êxtase, como "saída de si mesmo" é a lei geral da dialética já enunciada por Hegel como a lei da passagem da quantidade a qualidade e que, na elaboração de Engels e do materialismo histórico, explícita o próprio movimento da realidade, tanto na natureza como no processo social.\*

A unidade do real é, deste ponto de vista, o seu movimento por saltos de

(\*) Não caberia, no âmbito desse trabalho, uma discussão extensa sobre o problema das "leis dialéticas" na concepção do Materialismo Histórico. Limitar-nos-emos portanto a enunciar os conceitos relevantes dos quais Eisenstein faz explícita menção desta sua construção teórica. Com respeito a essa lei, encontramos na *Dialética da Natureza* de Engels, obra que Eisenstein tem constantemente presente, o estudo que procura observar na natu-

uma a outra qualidade, movimento presente já no mundo inorgânico e plenamente manifesto, em uma forma superior, no mundo orgânico.

Para Eisenstein a obra de arte participa desta lei por ser, ela própria, um organismo \*. O orgânico da obra de arte, da mesma forma que a sensação de orgânico produzida pela obra, nasce quando a lei da estrutura desta obra corresponde às leis da estrutura dos fenômenos orgânicos da Natureza.

Nem toda obra de arte todavia alcança este nível, Eisenstein, de fato, distingue dois tipos de orgânico. Um caracteriza, em geral, toda obra que forma um todo orgânico e que obedece *interiormente* às leis dialéticas de causalidade. Nesse caso o orgânico nasce do fato de uma mesma lei reger o todo e

as partes. Mas nesse primeiro tipo de obra de arte, a lei segundo a qual se dispõem os fenômenos naturais *não coincide* de obrigatoriamente com as leis dialéticas segundo as quais é estruturada tal obra de arte. O orgânico da segunda espécie, o orgânico que se eleva ao patético, aparece quando, na obra de arte, está presente não somente o princípio orgânico em si, mas também a *lei causal* segundo a qual se dispõem os fenômenos da natureza. Neste caso, a obra "artificial", como é a obra de arte, é estruturada segundo as mesmas leis que estruturam os fenômenos "não artificiais", os fenômenos orgânicos da natureza. No caso de tal obra de arte, *verídico* não é somente o tema realista; *verídicos* são também as formas de composição que materializam e que refletem veridicamente e ple-

reza, o seu movimento dialético. A grande conquista da ciência moderna, seu pulo "qualitativo", é exatamente a passagem de uma visão "metafísica" a uma "dialética" no estudo dos fenômenos naturais. A introdução da "história", da transformação temporal na natureza permite conhecer as formas existentes como resultado de um processo de diferenciação inerente a própria matéria. Todas as diferenças qualitativas na natureza repousariam quer sobre uma constituição química diferente, quer sobre quantidades ou formas diferentes de movimento, quer, o que é quase sempre o caso, sobre as duas ao mesmo tempo. É pois impossível transformar a qualidade de um corpo sem adição ou subtração de matéria ou de movimento, quer dizer, sem alteração quantitativa do corpo em questão. Engels define então esta lei da seguinte maneira: na natureza, de uma maneira claramente determinada para cada caso particular, as transformações qualitativas só podem ter lugar por adição ou subtração de matéria ou de movimento. A lei que Hegel tinha enunciado em sua *Lógica* como lei do pensamento, é, nesta visão, constitutiva da própria realidade. Estender-se-ia também ao mundo social, ao movimento histórico das sociedades humanas por serem os homens a expressão mais alta, consciente e ativa, das variadas formas existentes da matéria. (Engels 3).

(\*) A noção de "organismo" é assumida explicitamente no sentido em que Engels o define na sua *Dialética da Natureza*. Nesta obra o conceito se define, nas suas linhas principais, nestes termos: enquanto nos corpos inanimados as partes são indiferentes à sua união e podem existir fora desta união, no organismo o todo e as partes são inseparáveis, não podem existir separadamente. O organismo é a forma superior da unidade dialética, pois, como diz Engels, seu modo de existência consiste, antes de tudo, no fato de ele ser, a todo momento, si próprio e simultaneamente outro. Enquanto os corpos não vivos mudam, decompõem-se e combinam-se também, mas nesse processo deixam de ser o que eram, (a rocha que se pulveriza não é mais rocha), no organismo, a metamorfose ininterrupta, a troca permanente de substância pela alimentação e eliminação é a condição essencial de existência. E isto não é consequência de influências que se exercem de fora, como talvez seja o caso das matérias não vivas, mas antes, pelo contrário, a vida, a troca de substância pela alimentação e eliminação constitui um processo que se realiza por si mesmo. (Engels 3)

namente as leis da causalidade do realismo\*.

### O ORGÂNICO E O PATÉTICO NO "ENCOURAÇADO POTEMKIN"

A validade da hipótese que reconduz à mesma e única lei dialética a constituição do real e de uma autêntica obra de arte, é comprovada e reconfirmada ao mesmo tempo através de um vasto trabalho de análise. Seus filmes, Zola, Tolsói, o ator teatral Frédéric Lemaître, El Grego, Piranesi, a arquitetura gótica, Gogol, Inácio de Loyola, são os nomes e as obras que, surpreendentemente, para nós leitores, se encontram reunidos numa mesma reflexão ou "re-criação" crítica a qual, pela variedade e agudeza de observações, faz emergir viva e palpitante a linha teórica fundamental.

Para esta nossa exposição, ao fim de explicitar os conceitos fundamentais dos quais estamos tratando, relataremos brevemente as notas de Eisenstein sobre seu filme *Encouraçado Potemkin*, analisando em sua composição orgânica e em seu patetismo.

\* Emerge, dessa forma, uma determinada concepção de "realismo" em arte, a qual, como releva Pascal Bonitzer no Prefácio à *La non-indifférente Nature*, parece se constituir como resposta, com contraposição ao "neo-realismo" que, naqueles anos, se afirmava no cinema e na literatura. Tal movimento, proclamando a volta da "realidade" na arte, formulava princípios estéticos e ideológicos contra os ojuais Eisenstein sempre, desde suas primeiras teorizações sobre montagem, criticara e opugnara. A realidade, as coisas não estão aí simplesmente, como dizia Rossellini e mais tarde Bazin; para Eisenstein a natureza, o real, as coisas estão em movimento, se transformam segundo leis e nestas transformações o homem é participante; o movimento da realidade, a natureza, não lhe é indiferente.

(\*\*) Tais "normas" nos adverte Eisenstein, são aquelas estudadas já por Aristóteles, que, em sua *Arte Poética*, revela o caráter necessário da particular apresentação da ação na tragédia. Citamos a enunciação aristotélica da questão que nos interessa e que se pode fundamentar, todavia, só a partir da totalidade do pensamento desse gênio da Antiguidade. Lê-se no capítulo VII da *Arte Poéticas*: "... diremos agora qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a parte primeira e capital da tragédia. 2. Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo e de certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. 3. Todo é o princípio, meio e fim. 4. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo, depois do que é natural que haja ou se produza outra coisa; 5. O fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre. 6. O meio é o que vem depois de uma outra coisa e é seguido de outra. 7. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas." (Aristóteles 1, p. 302).

A análise dirige-se à maneira como o orgânico e o patético do tema têm sido resolvidos justamente pelos meios da "composição" que, como sabemos, é para Eisenstein o aspecto privilegiado da obra, por revelar a atitude do autor diante do representado. *O orgânico da obra* (a) é captado nas condições de "imobilidade", isto é da natureza da obra, da fragmentação e das suas proporções. Como o princípio orgânico se reverte em efeito patético, o *patético da obra* (b), será revelado no exame do episódio famoso da escada de Odessa, em situação dinâmica, de progressão da estrutura da obra.

### a) O ORGÂNICO DA OBRA DE ARTE

Se o *Potemkin* se apresenta sob o aspecto de uma crônica de acontecimentos, ele se desenvolve todavia como um drama. É uma tragédia em 5 atos, seguindo as "normas" estruturais da tragédia clássica\*\*.

Recordemos rapidamente os 5 atos:

- I — *Homens e vermes* (a situação explosiva)
- II — *O drama da popa* (a revolta dos marinheiros e a confraternização dos soldados)
- III — *O sangue pede vingança* (os funerais de Vakulintchuk, comício e içamento da bandeira vermelha)
- IV — *A escadaria de Odessa* (confraternização da população, fuzilaria)
- V — *A passagem da esquadra* (a noite de vigília, a passagem do encouraçado entre a esquadra que se recusa a atirar)

Do ponto de vista da ação os episódios de cada parte do drama diferem totalmente uns dos outros, e todavia, diz Eisenstein, uma dupla corrente passa entre eles, cimentando-os. Trata-se do movimento que liga a parte ao todo, do princípio orgânico, expressando o tema da fraternidade revolucionária. No drama do motim, na popa do navio, ao pequeno grupo revoltado une-se todo o encouraçado; na passagem do "Potemkin" entre a esquadra, ao encouraçado em revolta une-se toda a frota. De uma célula orgânica do encouraçado ao seu todo orgânico, de uma célula orgânica da frota ao seu todo: neste movimento desenvolve-se e cresce o sentimento da fraternidade revolucionária. Tal movimento é orgânico ao próprio tema do filme e seu autor se propõe reencontrá-lo, de forma rigorosa, em toda a composição da obra.

Os cinco atos, amarrados pela seqüência e pelo desenvolvimento do tema, do ponto de vista de sua articulação, são

absolutamente idênticos: cada ato encontra-se claramente articulado em duas partes quase iguais que, pelo seu caráter de oposição, manifestam o movimento dialético, por saltos qualitativos, da ação. Enumeramos, contrapondo-as, as partes:

- A cena do toldo — A revolta
- Os funerais de Vakulintchuk — o comício
- O idílio da confraternização — A fuzilaria
- A angústia da espera — O triunfo
- O momento de passagem de uma a outra parte é marcado por uma espécie de *censura*:

— Os diversos planos de punhos cerrados servem de transição entre o tema dos funerais e o do desespero. (III Ato).

— O subtítulo, "e repentinamente", corta a cena da confraternização para passar à fuzilaria (IV Ato).

— Os fuzis imóveis do II Ato e as bocas escancaradas dos canhões do V ato.

A apóstrofe "Irmãos" que faz estremecer o silêncio da espera e marca a passagem à explosão da fraternidade.

As duas partes em que se articula cada ato não são simplesmente contrastantes, mas verdadeiramente inversas, porque, de cada vez, oferecem a imagem do mesmo tema sob um ponto de vista oposto. A segunda parte, oposta à primeira, só pode surgir desta. Essa "regra" constante da articulação dos atos, constitui o caráter distintivo também de toda a composição, em seu conjunto.

Também como um todo, o filme, divide-se em duas partes, sendo o episódio dos funerais de Vakulintchuk e o nevoeiro sobre Odessa a censura principal. A partir desse instante o tema da revolução, ultrapassando o encouraçado amotinado, envolve a cidade inteira em sua deflagração, uma cidade que, topograficamente, opõe-se ao navio, mas que a ele se une pelo sentimento, e que todavia acabará sendo dela separada pela força policial. A expansão do tema da confraternização revolucionária voltará a se desenvolver no mar, com o episódio da passagem triunfante do encouraçado entre a frota.

Através das análises pode-se ver até que ponto é orgânica a progressão do tema. Entende-se também que a estrutura do *Potemkin*, decorrendo inteiramente de tal desenvolvimento do tema, é apenas uma para toda a obra, assim como é uma só nas frações essenciais da obra. A lei da *unidade* orgânica, segundo a qual, nas palavras de Lenin, "o particular não existe senão na ligação que o conduz ao geral; o geral não existe senão no particular, através do particular", encontra-se observada por inteiro.

Eisenstein, nesta sua aventura teórica à procura da mesma e única lei que rege o mundo orgânico e a estrutura da obra artística vista como organismo, não satisfeito em revelar na estrutura do *Potemkin* a estreita observância ao "princípio" das relações orgânicas, se lança até a procura da própria "fórmula" da lei. Trata-se da *divisão áurea*, da fórmula que exprime a unidade orgânica no domínio das proporções. Ele procura verificar em que medida, no campo das proporções da composição artística, o ritmo da estrutura destas proporções coincide com o ritmo das leis dos fenômenos da natureza.

Não nos deteremos, no âmbito dessa breve exposição, sobre tal fórmula, sua expressão matemática e sobre sua observância no *Potemkin*. Fizemos menção a essa questão para relevar com que rigor, com **que**, diríamos, "obsessão" científica Eisenstein aborda os problemas artísticos.

## b) O PATÉTICO DA OBJAÇÃO DE ARTE

Se na análise anterior verificou a presença do princípio orgânico na estrutura da obra, sucessivamente Eisenstein procura demonstrar como, no próprio movimento, o orgânico se traduz em efeito patético. O episódio analisado, como já dissemos, é o famoso da escadaria de Odessa. Resumimos a descrição que faz Eisenstein.

Inicialmente é um *caos* (1.º plano) de corpos que se acotovelam numa caminhada pela frente. Depois um plano geral de corpos sempre caminhando velozmente num caos. Em seguida esse caos transforma-se no *martelar rítmico* das botas dos soldados descendo a escadaria. O movimento acelera.se, o ritmo precipita-se. No apogeu do episódio, o *movimento descendente* transforma.se, repentinamente, em *movimento ascendente*: da corrida do povo se passa à lenta *marcha* solene da mãe, sozinha, carregando o filho assassinado. Mas não é senão um breve instante, e novamente se passa, se pula para o movimento inverso descendente. O ritmo precipita-se de novo e de repente a *descida* da multidão é substituída pelo *rolamento* do carrinho da criança. Não é mais somente uma mudança de movimento. Pula-se para um novo método de exposição: do *figurativo* (a derrota do povo) passa.se para o *físico* (o rolar para baixo).



A análise revela como a todo instante se dão, no movimento da ação, saltos qualitativos de uma dimensão para outra, de uma qualidade para outra. Todo o método de exposição, afinal, efetua o mesmo salto. Deixando o estilo narrativo, com a seqüência dos leões de pedra que se erguem, se passa a uma forma "figurativa" da construção: a "prosa rítmica verbal" parece dar um salto para o "verbo poético visual".

Em todos os elementos decisivos da composição (Eisenstein se estende na análise de outros aspectos, até da música propositalmente escrita para se tornar orgânica a este filme da época do mudo) se reencontra sempre a fórmula fundamental do êxtase, que é o salto "fora de si", o salto para uma nova qualidade e mais freqüentemente o salto para a qualidade oposta. E como antes no ritmo das proporções da estrutura, agora no próprio movimento da obra está presente o mesmo "segredo" do orgânico. Na passagem por saltos sucessivos de qualidade em qualidade estaria a mesma fórmula da evolução que, tanto na natureza, como no plano dos fenômenos sociais, se dá por revoluções, por saltos qualitativos. A estrutura de toda composição patética e aquela que obriga o espectador a viver os *momentos de realização* \* e do devir das leis dos processos dialéticos. Tal momento de realização, no movimento geral do filme situa-se no episódio do nevoeiro sobre Odessa, cesura principal do filme que marca o ponto pelo qual se dá a reviravolta na ação, a expansão revolucionária.

A definição do êxtase que inicialmente Eisenstein havia formulado a partir da "aparência" do fenômeno, aprofunda-se agora até abranger a própria "essência". Relatamos textualmente as palavras de Eisenstein sobretudo porque, devido ao assunto, o tom do discurso se faz participante e talvez até "patético". Se na Natureza o êxtase, a saída fora de si existe condição de existência das várias formas ou qualidades, é todavia no mundo social, na própria história, que o êxtase alcança sua forma superior:

"A nós é dado conhecer formas bem superiores do patético, formas bem superiores de êxtase (superiores às formas presentes na Natureza). A nós e somente a nós entre todos os habitantes do globo terrestre é concedido o grau supremo — viver realmente, a todo instante, cada momento da inexorável instauração das realizações gigantescas no domínio da evolução social do mundo. A nós é dado mais ainda: a nós é dado participar coletivamente dos instantes cruciais das maiores reviravoltas da história do Homem e vivê-lo emocionalmente. Este sentimento de viver um momento da história é o ponto mais alto do patetismo, é a sensação de ser indissociável deste processo. A sensação de estar marchando ao mesmo passo da história. A sensação de participar dela coletivamente. Isso é o patético na vida. Isso é também seu reflexo na metodologia da arte patética. Nascida do patético do tema, a estrutura da composição faz eco à única e fundamental lei

(\*) Por momentos de realização Eisenstein refere-se àqueles pontos determinados do processo, passando pelos quais uma qualidade, a uma determinada mudança quantitativa, se transforma em outra oposta qualidade. É só em um determinado ponto de temperatura específico para a água, que esta se torna vapor, que o gelo se transforma em água etc. Em toda qualidade há uma *medida* máxima possível, superada a qual se transforma em outra oposta qualidade.

segundo a qual se desenvolvem os processos orgânicos, sociais e todos os outros processos do devir do universo: e pela participação a esta lei (da qual a nossa consciência é o reflexo, e toda nossa existência o domínio de sua aplicação) tal estrutura não pode deixar de nos dar a máxima emoção da qual somos capazes — o patético", (pp.96-97).

### A HISTORICIDADE OU HIPER-OBJETIVIDADE DA LEI DIALÉTICA?

Para a confirmação da descoberta da sua fórmula do êxtase, Eisenstein procura verificações nos mais variados exemplos, sem levar em consideração o tempo, o lugar, a nacionalidade nem a temática das obras analisadas. E sempre reencontra essa mesma e única fórmula segundo a qual, sem distinção de autores, época ou gêneros, se produz a explosão extática fundamental que está na base do efeito patético geral. A pergunta que surge imediatamente a quem entra em contato com este pensamento, com esse tipo de preocupação teórica, é também já adiantada por Eisenstein, que, no artigo que se intitula *Hiper-objetividade* levanta algumas questões básicas:

"Naturalmente se põe a questão: o que é então esta *panacéia* extra-histórica, extra-social a qual possui caracteres *imanes*, 'fora do tempo e do espaço'? E como pode ocorrer que apesar do conteúdo destes exemplos multiformes serem tão diversos e irreduzíveis uns aos outros, os princípios de sua 'patetização', os princípios de seu enunciado patético, as condições de sua ressonância patética, se demonstram pontualmente serem os mesmos?", (p.356)

Assim segue a argumentação: se o *conteúdo das metáforas* de Homero e de Maiacovski são diferentes, incompatíveis, sem medida comum, (e isso nem poderia ser de outra forma, visto que os sistemas sociais que criaram os dois gigantes não tem medida comum), o *princípio da metáfora*, sua estrutura, sua ação psíquica, a lei que torna lógico seu aparecimento e sua presença a um grau determinado de impressionismo tematicamente indispensável, tal princípio é idêntico.

O mesmo ocorre *na música* ou *na poesia*: como o tema e o conteúdo, nada é tão suscetível e se modifica ao passo das mudanças de épocas e de sistemas sociais quanto a multidão das particularidades rítmicas das obras de épocas diferentes; mas o princípio da indispensável *presença do ritmo*, sem a qual a obra poética ou musical simplesmente não existiria, permanece fiel a si mesmo através dos séculos.

Na potencialidade "dinâmica" do princípio estaria a base de sua permanência histórica. Na expressão "fórmula do patético", Eisenstein, de fato, não quer coagular uma significação primária e mecânica, mas entende representar dinamicamente o princípio ativo da criação da obra, como *técnica*;

"O que a nós interessa é a técnica, a técnica da criação e o caráter técnico da composição das obras patéticas" (p. 360).

O termo "técnica" assume no discurso eisensteinciano o particular significado da capacidade do homem de dirigir, de dobrar a matéria segundo um fim. Se a matéria da obra de arte é o tema, historicamente determinado, que persegue o autor, que torna por isso possível e necessária a criação, o restante, a for-

mação da obra, não é, para Eisenstein, senão uma questão de "vontade" criativa articulada segundo um fim (consciente ou inconsciente) e segundo uma técnica. Deste modo Eisenstein pensa escapar das antinomias das falsas colocações da relação forma-conteúdo na obra artística:

"Esta maneira de por o problema preserva o 'tema', gerador da indispensável 'obsessão', do perigo dos dois extremos: seja daquele 'apaixone-se pelo tema, e o resto virá por si', como do risco de subestimar sua primordial importância histórica, socialmente e perenemente mutável, na criação de valores imutáveis", (p.361)

A dialética entre tema e forma também no processo de inspiração do autor se produz, segundo Eisenstein, pelo mesmo salto qualitativo que rege a obra. É somente a um determinado grau de "obsessão", de envolvimento e de absorção pelo tema que se gera, no autor, um estado psíquico "particular" que faz entrar em jogo leis de percepção de visão, de representação em imagens viventes de todos aqueles dados do tema que aparecem na obra concluída. Tal estado "psíquico", diz Eisenstein, é um *sentimento de comunhão* com as leis do devir dos fenômenos da natureza, do universo. À base da arte estaria então, como já adiantamos nas colocações iniciais, não um *conhecimento objetivo*, mas a *sensação subjetiva* de viver emocionalmente estas leis.

O que subjaz a esta colocação é naturalmente um uso determinado do termo "objetivo", que precisamos extrair do texto. Para Eisenstein, a natureza desse sentimento de comunhão com as leis do devir da matéria (do que "existe") não é uma ligação com uma matéria que existe fora de nós, qual divindade

individualizada (como é o caso do êxtase religioso), pois os próprios homens são partes dessa matéria, uma manifestação parcial desta matéria. Enquanto sua expressão particular, os homens também são submetidos ao funcionalismo das leis que regem toda manifestação da matéria e, por isso, eles têm a capacidade de descobrir e sentir as leis do movimento da matéria simplesmente "conhecendo a si próprios". A representação "objetiva" da lei seria então a que separa os homens do fenômeno representado e que, por isso, não pode colher a ligação entre o homem e a matéria de que faz parte:

"Uma 'representação' objetiva só é realizável enquanto se possa 'representar' objetivamente o fenômeno, quer dizer colocá-la diante de si, quer dizer separá-lo de si, colocando o fenômeno separado de si, de si próprio como observador, face à face", (p.374)

Com relação à matéria que os homens compõem e da qual são eles próprios compostos não é possível a colocação de uma situação objetiva:

"A orientação do nosso interesse para o conhecimento deste movimento que acompanha a porção de matéria que nós somos, que cada um de nós é, é inelutavelmente votada a um subjetivo inerente que, nisso, nos domina totalmente". (p.375)

Claro está que para Eisenstein tal subjetivismo não é devido à singularidade do "eu", ao seu isolamento, mas, como ele diz, o subjetivismo inclui "os outros", pois as mesmas leis fundamentais regem o "eu" e os "outros". É por isso também que o processo de participação emotiva do autor passa aos espectadores, também de épocas diferentes:

"Compreende-se agora, porque independentemente do material e de seu conteúdo figurativo, todas as obras de uma arte autenticamente patética de todos os tempos e de todos os povos, por seu caráter informal — característica de sua própria estrutura — se fazem e devem inelutável e inevitavelmente se fazer eco. Pois tal estrutura calca a estrutura das leis do movimento e da evolução universal, conforme às quais, em épocas históricas e de uma sucessão de seres geológicos de sistemas sociais, se movem o cosmos, a história e a evolução humana", (p.363).

Eisenstein, com estas formulações, parece se colocar no âmbito das questões acerca da obra de arte que o próprio Marx enunciara na *Introdução à Crítica da Economia Política* e que se condensam na passagem famosa que diz:

"Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda hoje um prazer estético e de terem ainda para nós, certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis". (Marx 4, p.240)

A fundamentação "materialista", "histórica", dessa questão parece ter sido o cerne desta pesquisa e aventura teórica de Eisenstein, que nós, nesta breve exposição, apenas enunciamos.

Com estas notas, de fato, pretendemos tão somente reconstituir os pontos decisivos das teorizações de Eisenstein sobre arte e não podíamos dar conta da riqueza de um pensamento tão complexo e criativo que, além do mais, é preciso que se diga, não pode ser visto isoladamente, simplesmente como expressão original e extraordinária do seu autor. Sabemos perfeitamente que na base das reflexões deste cineasta, além da sua paixão fervorosa pelo mundo da arte, da sua perspicácia intelectual e artística, do seu conhecimento científico, está todo um movimento coletivo, uma discussão comum empenhada na constituição de um novo pensamento, de uma nova arte e de uma nova sociedade. A ligação de Eisenstein com o pensamento do materialismo histórico, com a experiência organizativa do setor artístico na União Soviética, deveria ser o quadro de referência necessário para o entendimento e a justa colocação da sua teoria estética.

REV. LET./227

VICENTINI, Marzia Terenzi — Eisenstein's participam nature. Rev. Let., São Paulo, 20:109-121, 1980.

**SUMMARY:** This paper analyzes some essays by Eisenstein written between 1945 and 1947, included in a French anthology of 1976 entitled **La non-différente nature**. The guideline of such writings is a quest for the "organic nature" of the work of art, found in the most varied artistic manifestations: cinema, drama, literature, painting, architecture, music. The "organicity" of works of art derived from the fact that they were built according to the structural elements of the phenomenon represented: the connection between reality and work would not consist of a duplication of contents, but in the recreation, in all the formal levels of the work, of the dialectic law which rules reality.

**UNITERMS:** Literary theory; cinema; Eisenstein; **Potenikin-**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓTELES — *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
2. EISENSTEIN, S. M. — *La non-indifférente nature/l*. Paris, Union Générale d'Editions, 1976.
3. ENGELS, F. — *Dialética da natureza*. Lisboa, Estampa, 1974.
4. MARX, K. — Introdução à crítica da economia política. In: *Contribuição para a crítica da economia política*. Lisboa, Estampa, 1974.