

UNESP | Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

DIEGO MELEM GOZZE
Mestrado em Artes Visuais

AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO DE
SERGEI EISENSTEIN

SÃO PAULO | 2019

DIEGO MELEM GOZZE
Mestrado em Artes Visuais

AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO DE
SERGEI EISENSTEIN

Dissertação de Mestrado aprovada no Programa de Pós-Graduação em Artes, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – IA-UNESP.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientador | Prof. Dr. Omar Khouri

SÃO PAULO | 2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

G725a Gozze, Diego Melem, 1980-
As artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein /
Diego Melem Gozze. - São Paulo, 2019.
117 f.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Eisenstein, Sergei, 1898-1948. 2. Linguagem cinematográfica.
3. Arte - Apreciação. 4. Arte no cinema. 5. Diretores e produtores de
cinema. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 791.43

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO DE SERGEI EISENSTEIN

AUTOR: DIEGO MELEM GOZZE

ORIENTADOR: OMAR KHOURI

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em ARTES, área: Artes Visuais pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. OMAR KHOURI
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. JOSE LEONARDO DO NASCIMENTO
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. NEIDE JALLAGEAS DE LIMA
Pesquisadora / Independente

São Paulo, 28 de junho de 2019

A **KARINA BONINI FOGAÇA**, esposa,
pela presença, pelo ouvido, pelo diálogo, pelo estímulo, pelo suporte e pelo coração.

A **JOSÉ GOZZE** e **IZAMAR MATTOS MELEM GOZZE**, pai e mãe,
pelos filmes e pelos livros sempre presentes, desde a infância.

A **SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN**, guia,
pela paixão artístico-científica e por todo aprendizado adquirido.

Meus agradecimentos mais do que especiais a:

Prof. Dr. **OMAR KHOURI**,
pela orientação, pelas correções, pela revisão e pelo laconismo assertivo da poesia concreta;

Profa. Dra. **ROSANGELLA LEOTE**,
pela metodologia e pelo rigor do pensamento científico;

Profa. Dra. **MARIA ELISA CEZARETTI**,
pela compreensão da complexidade na unidade esclarecedora do barroco;

Prof. Dr. **JOSÉ LEONARDO DO NASCIMENTO**,
pela importância reflexiva interior do ser-tão;

Prof. Dr. **JOÃO EDUARDO HIDALGO**,
pela multiplicidade agregadora da pós-modernidade;

Profa. Dra. **NEIDE JALLAGEAS DE LIMA**,
pela fluidez das formas (de Eisenstein a Piranesi) e pela *Eisensteinianas*, matérias-primas;

NEUSA DE SOUZA PADEIRO, FABIO AKIO MAEDA e RODRIGO GUTIERREZ LEÃO,
pela generosidade e pelo sempre célere, atencioso e tranquilizador atendimento secretarial;

ANIELY MUSSOI e VIRGILIO NEVES,
pela amizade acadêmica (e pessoal) e pela providencial interlocução colaborativa;

GABRIELA TORREZANI e FABIA SARTORI FUZETI,
por *El Greco, cineasta*, fonte inestimável;

GABRIEL ZANFERRARI,
pelo favor do inglês fluente;

meus **ALUNOS** e minhas **ALUNAS**,
pela disposição em me ouvir falar tanto de Sergei Eisenstein.

É extremamente curioso o fato de determinadas teorias e pontos de vista, numa determinada época histórica, representarem uma expressão de conhecimento científico e, na época seguinte, declinarem como ciência, mas continuarem a existir como possíveis e admissíveis não na linha da ciência, mas na linha da arte e do imaginário.

Eisenstein, 2002: 123

RESUMO

O propósito desta dissertação é abordar a relação de estreita proximidade entre o cinema e as artes em geral a partir das teorias de Sergei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas da primeira metade do século XX e um dos principais teóricos da história do cinema mundial. Para ele, todos os processos e os procedimentos da linguagem cinematográfica já existiam, antes, nas outras formas de arte. Portanto, a partir de sua própria concepção de específico cinematográfico, que compreende justamente a síntese das demais artes, será apresentado, aqui, um panorama geral de sua reflexão sobre o importante lugar delas na linguagem propriamente cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte. Artes Visuais. Cinema. Audiovisual. Sergei Eisenstein.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to address the close relationship between cinema and all other forms of art in general based on Sergei Eisenstein's theories, one of the most important filmmakers of the first half of the twentieth century, and one of the most important theoreticians in global cinema's history. According to Eisenstein, all the processes and the procedures regarding cinematographic language had already existed before, along other means of art expression. Therefore, from Eisenstein's conception about the cinematographic, specifically regarding to cinema as a subject, which consists precisely in the synthesis of every art form, this document will expose an overview of his thoughts and arguments about their importance and influence in the cinematic language.

KEYWORDS:

Art. Visual Arts. Cinema. Audio-visual. Sergei Eisenstein

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O PROCESSO DE FORMAÇÃO DAS BASES DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA	12
1.1. O pré-cinema	12
1.2. O primeiro cinema	17
1.3. O filme de enredo	21
1.4. A consolidação da linguagem	25
1.5. O cinema clássico e o cinema intelectual.....	28
2. SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN: UMA BIOGRAFIA ARTÍSTICA	32
2.1. O desenho	35
2.2. A engenharia.....	39
2.3. O teatro	41
2.4. A teoria	46
2.5. O cinema.....	52
3. O ESPECÍFICO CINEMATOGRÁFICO DE SERGEI EISENSTEIN	63
4. AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATOGRÁFICO DE SERGEI EISENSTEIN ...	73
4.1. Arte: conflito e discurso emocional	74
4.2. Processos e procedimentos artísticos	76
4.3. Literatura.....	80
4.4. Teatro.....	86
4.5. Pintura.....	90
4.6. Escultura (e Arquitetura)	97
4.7. Música	101
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
FILMOGRAFIA CITADA	115

INTRODUÇÃO

A arte do cinema, com toda a sua metodologia, características, ferramentas, conceitos, paradigmas e aspirações próprias, não se desenvolveu apenas a partir de descobertas científicas e tecnologias específicas, como a persistência retiniana, o efeito *phi*, os brinquedos ópticos, os equipamentos fotográficos e a possibilidade de captação e reprodução da imagem em movimento. A verdade é que apenas quando tais descobertas começaram a servir, também, aos processos e procedimentos artísticos das artes em geral é que o cinema se consolidou, de fato, como arte – ou, se preferirmos, desde que as demandas das outras artes encontraram nas ferramentas cinematográficas um novo *modus operandi* e uma nova ferramenta de realização. Ainda assim, no tocante à história e à teoria do cinema, são raros os estudos de rigor científico dedicados exclusivamente à relação simbiótica entre o cinema e as demais artes, embora muitos cineastas, historiadores, teóricos e filósofos – e muitas mulheres aí incluídas – tenham tocado no assunto ao longo de suas trajetórias. Entretanto, se olharmos com atenção para a obra teórica de Sergei Eisenstein, lá encontraremos, ainda que muitas vezes diluído em meio ao discurso majoritariamente dedicado à montagem cinematográfica, um estudo metodológico bastante aprofundado sobre a contribuição dos processos e dos procedimentos das artes em geral para a consolidação da linguagem cinematográfica e audiovisual. É nesse contexto, portanto, que este trabalho abordará a relação entre o cinema e as demais artes, justamente a partir dos inúmeros excertos da teoria desse cineasta e teórico russo. Tratar-se-á de extrair, *isolar* e organizar as referências às demais artes contidas na obra teórica de Sergei Eisenstein para evidenciá-las e, assim, compreender melhor a sua relação com o cinema.

Para tanto, será traçado no **primeiro capítulo** um breve panorama dos primeiros trinta anos da história do cinema e de sua relação com grande parte de seu passado cultural, da pré-história à arte moderna, responsáveis pela formação dos dois principais alicerces da linguagem cinematográfica – a saber, os estilos clássico, de tendência mais direta, literal e objetiva, formalizado principalmente por D. W. Griffith, e o intelectual¹, de caráter mais conceitual, expressivo e abstrato, teorizado principalmente por Sergei Eisenstein.

¹ Ainda que o termo *intelectual* não seja comumente utilizado para caracterizar tal estilo de linguagem, aqui servirá como substituto aos genéricos e ambíguos *experimental* e *conceitual*. A referência parte da noção de *montagem e cinema intelectual*, termos cunhados pelo próprio Eisenstein com o objetivo de definir o estilo onde o tema principal (ou a imagem) é provocado mais no plano psicológico do espectador – ou seja, no intelecto – do que propriamente na tela.

O **segundo capítulo** será dedicado a uma biografia de Eisenstein, destacando as principais etapas de sua formação intelectual e artística, desde o jovem estudante de engenharia até o cineasta e teórico do cinema, passando pelo desenhista, pelo chargista, pelo ator, pelo diretor de teatro, pelo professor e pelo historiador de cinema. Tratar-se-á de revelar a sua erudição e multiplicidade artística com o intuito de evidenciar parte das razões para o seu hábito de relacionar os processos e os procedimentos do cinema com os das artes em geral na composição de sua teoria cinematográfica.

O **terceiro capítulo** tratará, inicialmente, daquilo que Eisenstein define como o fator determinante do processo cinematográfico, ou seja, a montagem como criação e potencialização de um conceito (tema, ideia e/ou imagem geral) através da combinação de fotofragmentos. Nesse contexto surgirá, de fato, o principal elo entre a sua teoria cinematográfica e as demais artes, já que, para Eisenstein, o específico do cinema está diretamente ligado a um processo de sintetização dos aspectos das outras artes, e tal sintetização se dá justamente em função da combinação (montagem) potencializadora de seus fenômenos. Aqui será estabelecida, portanto, a conexão que sustentará o tema principal da dissertação.

No **quarto capítulo** será desenvolvido o cerne do tema da dissertação, ou seja, o lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein. A proposta será mostrar que, para ele, as artes em geral (seus fenômenos, processos e procedimentos todos) são também, e justamente, o cabedal das obras cinematográficas. Assim como, para ele, o cinema se constitui, também, por um processo de conjugação dos elementos das demais artes, potencializando-os, tais elementos são, então, as suas ferramentas fundamentais. A função (e o lugar) das artes em geral no específico cinematográfico de Eisenstein é, portanto, e em grande medida, ferramental. Para ele, as principais ferramentas do cinema não são propriamente do cinema, e sim das artes em geral (o cinema se apropria delas e, através da montagem, das novas possibilidades de combinação e potencialização, as transforma em algo possível apenas no cinema, portanto específico dele). Segundo suas palavras, “o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade” (Eisenstein, 2002: 16).

Por fim, fazem-se necessárias, aqui, algumas breves observações metodológicas: (1) apesar do aparente excesso de citações reproduzidas ao longo do texto, trata-se menos da tentativa de apropriação das palavras alheias do que de um método que tem por objetivo revelar e valorizar o documento histórico – como o objeto principal deste estudo está

justamente na dialética de Sergei Eisenstein, nada mais justo do que trazê-la à tona sempre que possível e necessário; (2) em função da diferença alfabética, apenas os títulos dos filmes soviéticos citados neste trabalho serão grafados com base em sua tradução portuguesa, ao passo que todos os demais serão mantidos em suas línguas originais; (3) por se tratar de um estudo sobre cinema, os títulos dos filmes serão grafados em letras maiúsculas para evidenciar a sua importância; e (4) ainda que o texto contemple comentários sobre imagens, optou-se, aqui, exclusivamente, pela descrição textual (em detrimento do uso de figuras ilustrativas), já que o objeto desta pesquisa – e o foco principal de atenção – é justamente o texto teórico de Sergei Eisenstein.

1. O PROCESSO DE FORMAÇÃO DAS BASES DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Deixemos Dickens e toda a plêiade de antepassados, que remontam inclusive aos gregos e a Shakespeare, lhes lembrarem uma vez mais que ambos, Griffith e nosso cinema, provam que nossas origens não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam em um enorme passado cultural; cada parte deste passado em seu momento da história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia.

Eisenstein, 2002: 203

A título de contextualização, faz-se necessário, aqui, um breve panorama histórico do processo de formação das duas grandes tendências de base da linguagem cinematográfica e audiovisual – a saber, a clássica, de caráter mais direto, literal e objetivo, e a intelectual, de inclinação mais conceitual, simbólica e reflexiva. Entretanto, não se trata de historicizar tal processo, mas apenas debruçar-se sobre ele a partir do ponto de vista de suas possíveis relações com as artes em geral. A importância desta exposição inicial está ligada (1) ao fato de que a formação de tais tendências de base, que se misturam, por si só já revela inúmeras influências dos processos e dos procedimentos das demais artes sobre o cinema, assunto central deste trabalho, e (2) ao fato de Sergei Eisenstein, objeto principal deste estudo, ser, não o único, mas um dos protagonistas do processo de pesquisa, experimentação e inter-relacionamento artístico responsável pela expansão das propriedades da linguagem cinematográfica aqui tratadas.

1.1. O pré-cinema

(das pinturas rupestres à cronofotografia)

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas.

Machado, 2002: 13

Não há novidade em afirmar que boa parte do conceito de cinema existe desde muito antes de seu surgimento. A própria noção de registro do movimento, tão ligada ao dispositivo câmera, já existia, antes, nas pinturas rupestres da pré-história. Não à toa muitas das imagens pintadas nas paredes das cavernas do paleolítico representam animais e pessoas (ou personagens) em situação de ação. Interessa observar como, mesmo as representações mais *simples* desse período, já dão conta de registrar, ainda que de maneira apenas sugestiva, o movimento. Nas imagens isoladas, animais e/ou pessoas estão sempre *fazendo alguma coisa*, o que nos remete, inevitavelmente, a uma ação, uma dinâmica, uma história (que seja um fragmento), uma narrativa. O próprio fragmento de história (ou *um instante fixado de uma ação*), ao sugerir um antes e um depois, nos induz a um movimento narrativo, ainda que na imaginação. Há também as representações de conjunto que, seja em uma *procissão* de bisões (muitas vezes sobrepostos) ou em uma operação humana de caça, por exemplo, podem ser interpretadas tanto como uma ação-movimento coletiva, ou seja, como um grupo de animais ou pessoas *fazendo alguma coisa* juntos, quanto como uma sequência das diferentes etapas de uma ação-movimento individual única que se desenvolve no tempo, ou seja, como os vários instantes da movimentação de um único animal ou personagem congelados em suas diferentes posições do fazer. Já no primeiro caso interpretativo, é possível identificar o processo narrativo através da simples apreciação da ação sugerida, ao que no segundo percebe-se, também, o princípio técnico da composição e do registro de um movimento através do *quadro a quadro*, aprofundado posteriormente tanto pelo cinema de animação quanto pela câmera cinematográfica. E, para além dos processos e dos procedimentos, estão ali, também, dois princípios essenciais do cinema, (1) o do registro e da fixação de um imaginário para a sua apreciação posterior (característica também das demais artes), seja ele fruto de uma realidade ou de uma invenção, e (2) o do isolamento do ambiente externo através da escuridão (do fundo das cavernas – e, posteriormente, das salas de cinema) para a potencialização do processo de imersão e envolvimento com esse imaginário.

Pois bem: daí para adiante, é possível observar, também, que toda essa necessidade e habilidade de representar histórias com base no registro e na sugestão do movimento a partir da organização de seus fragmentos, foi, ao longo da história da arte, desenvolvida e trabalhada em todas as suas particularidades. Quantos não são os afrescos do antigo Egito a representar as ações e as conquistas de seus faraós não só através da sugestão dos acontecimentos, mas também das diferentes etapas de suas execuções no tempo representado? Ou os relevos Assírios a salientar as ações de seus exércitos e guerreiros, inclusive com sobreposições de personagens? Na escultura helenística, apesar da fixidez do mármore (ou do bronze), não há

uma nítida sugestão de movimento e, por consequência, uma narrativa, como em um *Laocoonte defendendo seus filhos das serpentes marinhas*? Não se pode dizer que no teto da Capela Sistina, o Gênesis é contado através de suas diferentes etapas e em diversos planos (*quadro a quadro*) combinados entre si através de um processo organizacional de montagem? No *Êxtase de Santa Teresa*, a flechada iminente, essa ação (movimento) *suspensa no ar*, não nos incita ao porvir através da ideia do anjo *fazendo alguma coisa* (além, claro, do próprio estado de êxtase de Santa Tereza, visível apenas em função da imagem de uma ação concreta, dada sua gênese abstrata)? E o que dizer sobre *A Dança*, de Matisse: para além da dança de roda em conjunto e seu movimento circular narrativo, não seria também possível interpretá-la como uma sequência das diferentes etapas do movimento de uma única bailarina? Diante do *Nu Descendo uma Escada*, de Duchamp, não há também uma clara fragmentação de um movimento contínuo através de seus instantes congelados (e sobrepostos)? Não se trata aqui, claro, de questionar as propostas e as escolhas de cada artista – muitas delas, inclusive, anunciadas – e, à sua revelia, dar-lhes novos atributos, mas parece razoável observar que, independente da intencionalidade, a representação de uma ação através da sugestão do movimento está sempre presente na história da arte como um todo. Mesmo na abstração, desde os utensílios tribais até a arte moderna e contemporânea, não há como negar a provocação, intencional ou não, do movimento do olhar, assim como não é possível negar-lhes a narração: a própria relação com a obra, seu entendimento, sua interpretação ou mesmo o simples deleite visual depende do percurso narrativo (*leitura*) do olhar.

No início do século XIX, diante das pesquisas científicas sobre a persistência retiniana, que afirmavam o fato de o olho humano reter as imagens na retina por alguns segundos, diversos equipamentos, que, aliás, abririam caminhos para o cinema de animação e a invenção da câmera cinematográfica, foram criados para demonstrar o seu efeito. O taumatrópio (1824) de Peter Mark Roget, por exemplo, tratava-se de um pequeno disco de papelão preso a dois pedaços de barbante, um em cada extremidade da circunferência, e com um desenho diferente em cada uma de suas faces, frente e verso; com o rápido torcer dos barbantes entre os dedos, o disco girava em seu eixo horizontal e, assim, fazia com que, ao olhar de quem o operava, as duas imagens se fundissem (na versão com os desenhos de um pássaro de um lado e uma gaiola vazia do outro, por exemplo, ao girar o taumatrópio era possível ver o pássaro dentro da gaiola, já que as duas imagens eram sobrepostas na retina em função da sua dupla retenção). Já o fenacístoscópio (1829), de Joseph Plateau, consistia em um disco de papelão maior, preso por uma haste pelo centro da circunferência e com diversos desenhos das várias etapas de uma ação qualquer (uma criança pulando corda, por exemplo)

feitos nas bordas de uma única face (o verso era todo preto, com pequenas fendas por onde se devia olhar); ao ser girado como um cata-vento diante de um espelho, e olhando os desenhos nele refletidos em um ponto único através das fendas, era possível ter a impressão de ver o movimento acontecer. De início acreditava-se que essa impressão de movimento acontecia justamente em função do efeito da persistência retiniana, mas, como afirma Arlindo Machado, “o fenacistoscópio, que Plateau construiu para demonstrar a sua tese da persistência da retina, na verdade explicava o fenômeno *phi*” (Machado, 2002: 20). Descrito apenas em 1912, por Max Wertheimer, o fenômeno phi trata-se de uma manifestação psíquica, e não óptica como a persistência retiniana, provocadora da chamada percepção do movimento aparente, onde, ao expormos aos olhos diferentes posições de uma mesma ação, com pequenos intervalos entre elas, o nosso psiquismo as entende como uma única imagem que se move de uma posição à outra, dando-nos, assim, a impressão do movimento. Portanto, tanto no fenacistoscópio como nos demais dispositivos criados a partir do mesmo princípio, os chamados brinquedos ópticos (zootrópio, praxinoscópio etc.), o movimento já era decomposto em instantes congelados e depois recomposto para o olhar através de sua exibição sequencial. E a impressão de movimento, assim como no cinema de animação e em qualquer material produzido com uma câmera cinematográfica, que serão tratados mais adiante, acontecia no plano psicológico de quem os apreciava. Mais uma vez, aqui, o literal e o abstrato: as imagens existiam por si sós, mas o movimento era, e continua sendo, pura abstração.

Pois bem: para chegar mais próximo ao que conhecemos hoje como cinema, parece que faltava, então, o conceito da projeção. Entretanto, não faltava: a lanterna mágica, equipamento que consistia em uma câmara escura com uma lamparina dentro, que através da luz do fogo e de um jogo de lentes projetava na parede, ou em um lençol branco, imagens pintadas em placas de vidro, data do século XVII (mesmo grande parte das pinturas rupestres da pré-história, pintadas nos fundos escuros das cavernas, só podiam ser apreciadas em função da luz produzida pelo fogo das tochas – não se tratava, claro, de uma projeção *stricto sensu*, mas a sua visualização só era possível diante do foco luminoso que evidenciava a imagem em meio a um ambiente de rigorosa escuridão). Já no século XIX, não só as lanternas mágicas estavam aperfeiçoadas ao ponto de projetar o movimento através da conjugação e da manipulação de mais de uma placa de vidro pintadas (há modelos de placas complexas de lanterna mágica, circulares, que reproduziam, por exemplo, o movimento do sistema solar), como outros equipamentos surgiram a partir da mescla entre ela e os brinquedos ópticos (lanterna mágica + praxinoscópio, por exemplo), unindo a função de projeção com a de impressão do movimento para exibir o movimento de uma ação ampliado em uma tela maior

– e em um ambiente escuro (e é curioso observar, inclusive, que também nas projeções de lanterna mágica os espetáculos mesclavam o figurativo e o abstrato: há também exemplos de placas de lanterna mágica que projetavam a abstração do movimento caleidoscópico de diferentes figuras geométricas conjugadas entre si). O teatro óptico, de Charles-Émile Reynaud, também inventor do praxinoscópio, projetava, por trás de um tecido branco (uma tela), através de uma lanterna mágica, o cenário de uma ação e, somado a isso, com um rolo de material flexível e translúcido, onde desenhava e pintava as etapas do movimento de uma ação, também projetava, movendo a fita ilustrada, a animação dos personagens, sobrepondo as duas coisas diante da visão do espectador que ficava na parte da frente da tela. Portanto, assim como *Teatro Óptico*, hoje tais apresentações poderiam ser chamadas, também, de *Cinema de Animação*.

Para além do exposto acima, no mesmo início e desenrolar do século XIX, em paralelo às experiências ligadas à persistência retiniana, aos brinquedos ópticos e às projeções de lanterna mágica e do teatro óptico, já se experimentava a fotografia. Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce já havia criado a heliografia, um processo fotográfico feito com chapa de estanho e betume branco da Judéia (utilizando-se, inclusive, de técnicas da litografia e da água-forte), e produzido, após aproximadamente oito horas de exposição à luz, a considerada primeira imagem fotográfica permanente do mundo; em 1839, Louis Daguerre apresentou o daguerreótipo, outro processo fotográfico, agora feito com iodeto de prata, que diminuía o tempo de exposição para uma média de trinta minutos; com os avanços tecnológicos e a drástica diminuição do tempo de exposição fotográfica a uma fração de segundo, em 1877 Eadweard Muybridge realiza a famosa sequência do galope do cavalo, onde as várias etapas do movimento do animal são registradas (congeladas) por uma série de câmeras fotográficas colocadas lado a lado – e, no ano seguinte, apresenta o seu zoopraxinoscópio, uma espécie de lanterna mágica com fenacístoscópio que, por sua vez, projetava uma versão silhuetada das sequências de imagens fotografadas por ele (o espetáculo da impressão do movimento agora já podia começar a contar não só com os desenhos animados, mas também com as imagens extraídas do real); e, outra figura que importa citar aqui, Étienne-Jules Marey cria, em 1878, o fuzil fotográfico (ou fuzil cronofotográfico) que, como o próprio nome sugere, tratava de uma espingarda adaptada como câmera fotográfica, dotada de um tambor com uma chapa fotossensível circular que, através de um mecanismo parecido com o de um relógio, produzia uma sequência de fotografias como em uma saraivada de tiros: assim, como se estivesse caçando um pássaro, por exemplo, era possível fotografar (congelar) as várias etapas do movimento de seu voo. Tanto Muybridge quanto Marey são, portanto, os dois principais

expoentes da chamada cronofotografia, um método de análise do movimento através do registro fotográfico e sequencial de uma ação. Grande precursora da câmera cinematográfica, não há como não relacioná-la com todo o processo descrito acima de necessidade de decomposição do movimento em instantes congelados para depois recompô-los no imaginário, das pinturas rupestres da pré-história aos brinquedos ópticos, passando, inclusive, pelas experiências da história da arte como um todo. Apesar dos fins científicos da cronofotografia – Muybridge, mesmo sendo inicialmente um fotógrafo, realizou a grande maioria de suas experiências contratado pela Universidade da Pensilvânia, e tinha como objetivo a análise do movimento mecânico dos corpos, enquanto Marey era, de fato, entre outras coisas, um fisiologista – é inegável que o desenvolvimento de sua capacidade de registrar as etapas do movimento tenha se originado, também, da necessidade histórica do ser humano de captar uma ação, independentemente do suporte, seja para contar uma história, seja para revelá-la a um público qualquer. Como salienta Arlindo Machado, “o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejanter, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema” (Machado, 2002: 15).

1.2. O primeiro cinema

(do registro da ação em movimento ao cinema de atrações)

A câmera cinematográfica como tecnologia de registro do movimento real não surgiu repentinamente: diversos equipamentos foram desenvolvidos ao longo da história e muitos foram os seus inventores. Aqui, entretanto, interessam dois, o cinetógrafo e o cinematógrafo. A escolha se dá não por uma seletividade convencional (é fato que vários outros equipamentos, antes e depois, executaram as mesmas funções destes), mas principalmente pela relação entre os conceitos que cada um deles (e seus similares) carregam em si, intencionalmente ou não, e o tema aqui abordado. Por serem o cinetógrafo e o cinematógrafo os mais evidentes, servirão aqui, portanto, como referência. A exposição de ambos será guiada pela propriedade geral de cada um deles e pelo olhar específico atribuído a este trabalho, ou seja, o da relação do cinema com as demais artes.

Pois bem: em 1891, inspirado pela cronofotografia de Muybridge e trabalhando para Thomas Edison, William Dickson que, apesar de engenheiro e inventor, cultivava um grande

apreço pela fotografia, apresentou o cinetógrafo, um dos primeiros dispositivos de captação da ação real em movimento. Possibilitado pelo rolo de negativo fotográfico flexível a base de nitrocelulose, já desenvolvido por George Eastman (Kodak), Dickson criou um equipamento que registrava fotograficamente as etapas de um movimento em uma única tira de material fotossensível, dispensando a necessidade de várias câmeras fotográficas para tal. O cinetógrafo produzia uma sequência de imagens congeladas a partir do movimento real executado à sua frente, quadro a quadro, em um único suporte. Em complemento ao cinetógrafo, criou também, no mesmo período, e ainda para a companhia Edison, o cinetoscópio, dispositivo que permitia o visionamento do material filmado pelo cinetógrafo. O cinetoscópio, entretanto, era um equipamento de visualização individual onde cada espectador assistia aos filmes de maneira privada, olhando através de um pequeno visor (óculo). E do que se tratavam esses filmes? Aqui, é isso o que interessa (e que será desenvolvido mais adiante): inicialmente tratavam-se de pequenas apresentações de vaudeville, de duração média de trinta segundos, com bailarinas dançando, malabaristas se apresentando, espetáculos de pantomima, lutas de boxe etc. e, posteriormente, além de algumas pequenas situações narrativas encenadas, aproveitando-se da privacidade do espectador e do público essencialmente masculino que os assistia individualmente, também filmes considerados, à época, eróticos e libidinosos. Para tanto, e para atender à atividade comercial do cinetoscópio, foi construído no laboratório de Thomas Edison um pequeno estúdio, chamado de *Black Maria*, que, além de girar sobre o próprio eixo, abria o teto, tudo para possibilitar a melhor incidência e a maior entrada da luz solar que iluminaria as ações a serem filmadas com o cinetógrafo.

Por outro lado, em meados de 1895, Auguste e Louis Lumière – filhos de Antoine Lumière, que, além de industrial e fabricante de películas fotográficas, era também pintor e fotógrafo – criaram o cinematógrafo, outro equipamento de registro fotográfico das ações reais em movimento. Também produzindo tiras (rolos) de imagens dinâmicas através de outro processo de fotografia sequencial quadro a quadro (um sistema de arrasto que permitia imobilizar o rolo de filme por um instante antes de movê-lo novamente ao próximo fotograma, congelando assim não um único instante, mas as diferentes etapas de um movimento qualquer), o cinematógrafo, diferente do cinetógrafo de Dickson, era menor e mais portátil. Enquanto o cinetógrafo tratava-se de um equipamento horizontal dentro de uma câmara escura retangular do tamanho de uma mesa média, o cinematógrafo se assemelhava a uma câmera fotográfica comum. Ademais, somado a uma lanterna mágica, o cinematógrafo funcionava também como projetor: a luz da lanterna mágica atravessava os fotogramas do filme revelado e, através da lente do próprio cinematógrafo, os ampliava na tela grande. Em

função dessa característica particular, diferentemente do cinetoscópio de Dickson e abrindo mão da privacidade do espetáculo individual, as exhibições dos cinematógrafos dos irmãos Lumière aconteciam em salas escuras e para um grupo de pessoas que as assistiam em coletivo. Os filmes: talvez em função da maior mobilidade da câmera, eram feitos principalmente em exteriores, e não em estúdio, e tratavam-se, inicialmente, de cenas documentais do cotidiano, como a saída dos operários da fábrica, o trem chegando na estação, as crianças mergulhando no mar etc.; posteriormente, além dos filmes de viagem, que apresentavam os lugares e as cidades famosas das quais grande parte do público só poderia conhecer através deles (Nova Iorque, Londres, Mumbai), passaram a produzir também material com encenações fictícias, geralmente cômicas, como a do fotógrafo atrapalhado que derruba e quebra a própria câmera – PHOTOGRAPHE (1895) – ou a do menino que zomba de um homem que rega um jardim – ARROSEUR ET ARROSÉ (1895).

Antes de tratar das formas e dos conteúdos dos filmes propriamente ditos, um dado importante: é a partir desse momento que a sala escura passa a servir ao cinema como mais uma ferramenta artística e de persuasão. Diferentemente da experiência com o cinetoscópio de Dickson, o espectador, tomado pela escuridão, passou a assistir às imagens reais em movimento envolto em uma atmosfera letárgica potencializadora da imaginação. Entretanto, como já abordado anteriormente, esta característica de “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (Mauerhofer, 1983: 375), cunhada de *situação cinema* pelo psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, não é de origem exclusivamente cinematográfica, e remonta não só aos espetáculos de lanterna mágica e do teatro óptico, como também aos fundos das cavernas pré-históricas, onde as pinturas rupestres só podiam ser apreciadas a partir de um foco luminoso em meio à escuridão (sem contar os teatros de sombras orientais e a tradicional contação oral de histórias em meio ao estado hipnótico da escuridão da noite ao redor da luz da fogueira). De qualquer maneira, a questão que se anuncia aqui, portanto, é que, enquanto o cinetógrafo de Dickson (assim como seus similares) remetia mais aos brinquedos ópticos, estimulando a imaginação, mas de maneira a privilegiar mais a potencialidade do dispositivo (o produto da tecnologia) em si, o cinematógrafo (e seus correlatos) possibilitou um tamanho envolvimento com os conteúdos dos filmes, inclusive em função da *situação cinema* provocada pela sala escura, que passou a propiciar a própria sensação de vivenciar uma experiência através da mais profunda e onírica impressão de realidade. O cinetoscópio, assim como os brinquedos ópticos, apesar de toda a magia e o processo artístico implicados, estava mais para o utensílio (assim como as ferramentas e as armas da pré-história, as peças de indumentária egípcias e os vasos gregos na

história da arte – apenas para dar alguns exemplos), enquanto o cinematógrafo, assim como a lanterna mágica e o teatro óptico, mais para o evento, para o espetáculo (como o teatro de sombras, o teatro tradicional etc.). Apesar de toda a imersão possível diante de uma ação vista através do visor individual de um cinetoscópio, que acontecia, certamente não seria comparável ao estado de total entrega do espectador em meio a uma exibição por cinematógrafo em sala escura. Talvez por isso, a possível história de que algumas pessoas, tomadas pelo envolvimento, teriam saído correndo da sala de cinema quando da exibição de *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* (1897), de Louis Lumière, com medo de que a locomotiva rompesse a tela e atropelasse a plateia. Verdade ou não, a questão era tão relevante que, em 1901, Robert William Paul (aliás, com o seu teatógrafo, outro equipamento de projeção inventado por ele, concorrente do cinematógrafo dos irmãos Lumière), estreou *THE COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH* (ou *THE COUNTRYMAN'S FIRST SIGHT OF THE ANIMATED PICTURES*), justamente um filme onde, em uma sala de cinema, um homem assustado com um trem que, apesar de projetado em uma tela, vem em sua direção, foge desesperadamente para fora do quadro – ou seja, um filme sobre o poderoso e mágico evento da própria projeção de um filme em tela grande e sala escura.

Quanto aos filmes em si, o cinema de atrações. Além dos espetáculos de vaudevilles filmados, ilusionismos, gagues, erotismo, situações cotidianas, documentação, representações históricas, paisagens, fantasias e encenações. O primeiro cinema já tinha praticamente de tudo – talvez lhe faltasse apenas a abstração, embora os movimentos geometrizarantes do vestido volumoso de Annabelle Moore, em *ANNABELLE SERPENTINE DANCE* (1895), de William Dickson, por exemplo, produzissem intencionalmente diversos padrões visuais abstratos através da coreografia da bailarina, assim como os movimentos da grossa fita de tecido (serpentina) manipulada pelo artista de vaudeville Félicien Trewéy, em *SERPENT* (1896), de Louis Lumière. Entretanto, por que *primeiro cinema* e *cinema de atrações*? Ao que importa aqui, primeiro pelo fato de que, diferentemente do cinema que conhecemos hoje, tratavam de filmes curtos de um único quadro, essencialmente em plano geral e fixo, onde tudo o que era necessário para o entendimento da ação acontecia de forma simultânea e ininterrupta; segundo porque, justamente por serem filmes de plano único, cada filme, apesar de curto, dava conta de uma única atração fechada, filmada continuamente até o seu desfecho. Mesmo nas poucas experiências de montagem, os cortes serviam como efeito especial, e não como mudança espaciotemporal: eram invisíveis para o espectador e não interrompiam a ação (sequer mudavam a posição e o ângulo da câmera). O exemplo mais notório, além dos primeiros filmes de ilusionismo de Georges Méliès, claro, está em *EXECUTION OF MARY*,

QUEEN OF SCOTS, de Alfred Clark (1895), onde no momento da decapitação da personagem a atriz é substituída por uma boneca em um corte invisível, dando a impressão, portanto, de ação ininterrupta. Não há ainda, neste período, a montagem como composição (ou combinação) de diferentes quadros, de diferentes atrações, de diferentes espaços ou de diferentes períodos de tempo. O que há, desde sempre, e que interessa aqui, é o processo inerente às outras formas de arte de, através da produção, do registro e da sugestão de um movimento, seja ele figurativo ou abstrato, provocar um imaginário narrativo. Assim como nas demais artes, já no primeiro cinema há desde paisagens, como PONT DE BROOKLYN (1896) e PICCADILLY CIRCUS (1896), por exemplo, de Alexandre Promio, até retratos do cotidiano, como BAINADE EN MER (1895), de Louis Lumière, e ENFANTS PÊCHANT DES CREVETTES (1896), de Alexandre Promio, além das representações históricas, como EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS (1895), de Alfred Clark, e do ilusionismo, como UN HOMME DE TÊTES (1898), de Georges Méliès; há também características da cena documental, como COCK FIGHT (1894), de William Dickson, e ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (1896), de Louis Lumière, assim como do teatro, em SEMINARY GIRLS (1897), de James H. White, e PHOTOGRAPHER (1896), de Louis Lumière, além da pintura, como em ANNABELLE SERPENTINE DANCE (1895), de William Dickson, e até mesmo da escultura, como em THE STRONG MAN (1894), também de William Dickson. Apenas para citar alguns. A diferença, entretanto, é que agora as representações (atrações), os *quadros* e as *esculturas* possuíam movimento real e eram projetadas em uma sala escura.

1.3. O filme de enredo

(das primeiras experiências de decupagem à linearização da narrativa)

Logo no início do século XX, apenas alguns anos depois do surgimento dessa nova modalidade de espetáculo projetivo (menos de uma década) e diante da crescente demanda por novos assuntos, inicia-se o processo natural de aprofundamento temático e narrativo dos filmes a serem exibidos. Por consequência, na medida em que as escolhas dos motivos e as ações criadas para a câmera começavam a se sofisticar, os quadros filmados passavam a ganhar cada vez mais complexidade visual. É importante lembrar que, até então, as ações eram filmadas a partir de um único ponto de vista e, para que nenhuma informação se perdesse fora de quadro, os planos eram essencialmente gerais. Ora, com a multiplicação das

informações visuais dentro de um mesmo enquadramento aberto, provocada pelo novo rebuscamento narrativo, um problema se anunciava: como não dispersar a atenção do espectador diante do caos? Ou melhor: como, num dado momento, chamar a sua atenção para uma informação específica e importante em meio à simultaneidade das tantas outras? Vale salientar um agravante: não se tratavam de informações visuais estáticas, mas sim dinâmicas, que agitavam ainda mais o olhar. É aí, portanto, que se inicia mais uma importante etapa do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o da sistematização da decupagem, esse processo de fracionamento de uma narrativa em diversas unidades de ação (de diferentes níveis informativos, do literal ao sugestivo) para depois recompô-las de maneira contígua, a fim de melhor direcionar a atenção e a leitura do espectador.

Pois bem: já a partir de 1900, muitos dos filmes passam então a serem compostos por diversos planos colados entre si através da montagem, diferentemente dos filmes de plano único do período do cinema de atrações. Entretanto, como nenhuma mudança acontece de imediato e, por mais rápidas que sejam as transformações, todas dependem de um processo de maturação, é possível dizer que o percurso de desenvolvimento da decupagem (assim como da montagem), antes de atingir as suas especificidades cinematográficas, também começa influenciado pelas outras artes. Já no primeiro cinema, por exemplo, mesmo sem o recurso do corte, “o filme documental (ou mais frequentemente a sua simulação) segue as convenções da fotografia e da pintura, em que o conceito de ‘ponto de vista’ é flutuante, ao passo que o filme encenado em estúdio segue as convenções da cena teatral, ou seja, da frontalidade” (Machado, 2002: 95). Basta observar os filmes de exteriores produzidos pela companhia dos irmãos Lumière e aqueles realizados no interior do Black Maria, de Thomas Edison, para perceber a diferença entre os ângulos de câmera: enquanto nos primeiros o eixo da profundidade é largamente utilizado, com as ações se aproximando ou se afastando da câmera, geralmente na diagonal, nos segundos as ações se desenrolam, essencialmente, em paralelo a ela. Um pouco mais adiante, mesmo ainda nos filmes de atrações, à utilização do ponto de vista flutuante foi somada a possibilidade do corte, propiciando uma mobilidade diretiva do olhar do espectador através da associação de diferentes tipos de enquadramento. Inicia-se, aí sim, portanto, o sistema da decupagem no cinema. Já em *AS SEEN THROUGH A TELESCOPE* (1901), de George Albert Smith, por exemplo, além do plano geral de um homem manipulando uma luneta, há também um detalhe de uma outra ação, evidenciado pela simulação de uma ampliação feita pela lente da própria luneta; em *THE BIG SWALLOW* (1901), de James Williamson, um homem se aproxima da câmera até um plano detalhe de sua boca e, quando perto o suficiente para engoli-la, um outro plano mais aberto mostra o operador da câmera

caindo para dentro da escuridão de sua garganta – nos dois casos, portanto, através da justaposição de diferentes planos, há a mobilidade do ponto de vista do espectador, que ora tem a impressão de se aproximar, ora de se afastar (algo, aliás, já anteriormente presente na pintura, por exemplo, apenas com a diferença de que no cinema ela passou a ser feita através do corte de um enquadramento para outro, e não pela sua localização dentro da composição geral da tela).

Por outro lado, a noção inicial de *plano*, no cinema, como recorte fragmentário, decorre também da necessidade de uma divisão da narrativa em blocos temáticos, justamente em função de seu aprofundamento e de sua agora maior complexidade. Entretanto, isso também já se tratava de algo rigorosamente usual no teatro da época: no primeiríssimo momento, as passagens de um plano para o outro, nos filmes, exerciam a mesma função narrativa das passagens de uma cena para outra do teatro, apenas com a particularidade de que, enquanto no teatro as mudanças de cena dependiam do *blackout*, aquela pequena pausa provocada pelo apagar e acender das luzes (ou pelo fechar e abrir das cortinas), no cinema tais passagens se davam em um único corte de imagem, tão rápido quanto imperceptível, propiciando, assim, uma continuidade mais direta e um salto mais imediato no tempo e no espaço. Filmes como L'HISTOIRE D'UN CRIME (1901), de Ferdinand Zecca, por exemplo, ou mesmo LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902), de Georges Méliès, dentre outros, já apresentavam uma estrutura narrativa mais complexa do que a dos filmes de plano único – e exatamente a partir da justaposição de diferentes quadros e ações – mas, ainda que se diferenciasssem do teatro em função da velocidade da transição entre eles (e do espetáculo projetivo), cada situação justaposta continuava sendo registrada por um plano geral, rigorosamente aberto e geralmente frontal, onde toda a ação se concluía antes que o filme cortasse para a cena seguinte. Entretanto, algo importante: iniciava-se, portanto, o período do filme de enredo, ou seja, o filme construído a partir de um conjunto de ações distintas que, juntas, fundamentavam uma narrativa maior – por sua vez, algo também intrínseco ao teatro.

Mas é claro que nem tudo era apenas influência das outras artes. Experimentados já pelo caráter voyeurístico do cinetoscópio (e por seu erotismo potencialmente comercial), muitos dos primeiros filmes que alternavam os pontos de vista a partir da decupagem o faziam justamente em função da criação de uma visão subjetiva e bisbilhoteira. Entretanto, para tal, era necessário o detalhe e, por consequência, o plano aproximado. A partir daí, não só o ângulo de câmera passou a ser flutuante, como também a sua relação de distância do objeto a ser filmado. Um personagem que espia a intimidade alheia através de uma luneta, por exemplo, como em AS SEEN THROUGH A TELESCOPE, deve ver não apenas uma outra

ação em plano geral, mas também um detalhe privado e particular. Dessa maneira, diferentemente do teatro, o cinema começa a proporcionar ao espectador uma maior sensação de mobilidade diante da ação, uma sensação de presença maior em relação ao ato representado, uma maior intimidade com os personagens e uma maior *atividade* em relação à história. Diferentemente das demais artes, o cinema passa então a propiciar uma sensação mais real de movimento. Quanto às mudanças de cenas, ou a divisão da narrativa em blocos temáticos e espaciotemporais, como já observado anteriormente, o cinema agora pode fazê-lo em uma fração imperceptível de segundo, o que possibilita o desenvolvimento não só de uma continuidade mais direta e precisa, como o rápido retroceder e saltar no tempo e no espaço sem que o espectador seja distraído por qualquer intervalo. Dessa maneira, a imersão passa a ser ainda mais profunda e a impressão de realidade cada vez maior: os filmes não dão mais tempo para que a plateia perceba o dispositivo e se distancie da história apresentada.

Daí para adiante, os passos finais para a derradeira linearização da narrativa: as experiências com os diferentes pontos de vista dados pela câmera foram rapidamente se intensificando, a fragmentação das ações através da decupagem, se ampliando, e os planos, a partir da montagem sintagmática, se tornando cada vez menos autônomos e mais dependentes entre si (o tema geral explicitado pelo conjunto das partes começa a ter mais importância para a construção do filme do que as partes em si). O cinema, portanto, começa de fato a desenvolver uma gramática e um funcionamento próprios em prol da construção de uma narrativa mais complexa, linear, coerente e rigorosamente imersiva. *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903), de Edwin Porter, por exemplo, não apenas retrata o assalto, mas intercala as ações dos bandidos e dos policiais em uma cadeia de acontecimentos interdependentes; *RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST* (1908), de James Searle Dawley, retrata o resgate de uma criança raptada por uma águia, mas não sem conectar, por exemplo, o plano geral do desespero da mãe em terra firme, que por si só não seria compreensível, com um plano mais próximo que lhe dá sentido, ou seja, o do pássaro voando com a criança presa em suas garras; *PRINCESS NICOTINE* (1909) – ou *THE SMOKE FAIRY* – de James Stuart Blackton, trata de uma relação cômica entre um fumante e as mini fadas que vivem em seu tabaco, desenvolvendo a ideia de ação e reação (ou de comunicação entre os dois diferentes mundos) através da alternância entre o ponto de vista humano e a perspectiva das próprias mini personagens supostamente ampliada pelo efeito de uma lupa. E assim seguem vários outros exemplos de linearização da narrativa através da conjugação de diversos fragmentos de uma situação e da justaposição de diferentes pontos de vista – o filme de enredo.

1.4. A consolidação da linguagem

(a mobilidade dramática da câmera e a produção de sentidos)

Após o longo período das experimentações de decupagem e do desenvolvimento do processo de linearização da narrativa (mais de dez anos), surge então *THE BIRTH OF A NATION* (1915), de D. W. Griffith. O que dele importa aqui, mais do que a sua grande inventividade formal – que, aliás, já acontecia em vários outros filmes e com diversos diretores e diretoras, se não com toda a sua maturidade, pelo menos com grande vigor experimental – é a sua pretensão estética. Griffith intencionava, agora, não só a movimentação do espectador através da mobilidade da câmera, mas uma potencialização dramática a partir dos vários tipos de enquadramento e da forma de compô-los na montagem: não se tratava mais apenas de aproximar ou envolver a plateia na dinâmica da ação, mas, através disso, provocar intencionalmente um nível de introspecção capaz de intensificar o drama. Griffith não foi o único a desenvolver este processo, mas sim aquele que o consolidou com maestria. Filmes como *CABÍRIA* (1914), do italiano Giovanni Pastrone, por exemplo, realizado um ano antes de *THE BIRTH OF A NATION* – e que, em certa medida, inspirou Griffith na realização de *INTOLERANCE* (1916) – já esbanjava movimentos de câmera relativamente complexos, dramáticos e imersivos, mas, diferentemente de *THE BIRTH OF A NATION*, exceto por alguns raros planos detalhes, não há primeiros planos e nem close-ups que nos permitam uma leitura ainda mais precisa e aprofundada da emoção e da introspecção dos personagens. Foi através do uso sistemático da decupagem, agora com caráter estritamente dramático, potencializador das emoções, levando-as a limites narrativos até então inimagináveis, que Griffith consolidou grande parte dos aspectos mais fundamentais da linguagem cinematográfica (que, aliás, ele já havia experimentado em seus muitos curtas-metragens desde, pelo menos, 1908). Agora, além da imagem de um homem armado, por exemplo, também um detalhe de sua mão mostrando o dedo engatilhando-a, legitimando a intenção de matar e potencializando o drama de um iminente assassinato; além do assassinato em si, um rosto chocado, intensificando a tragédia do ocorrido; e assim por diante. Em *INTOLERANCE* (1916), também de Griffith, por exemplo, há trechos inteiros repletos de planos próximos ao rosto dos personagens, justamente com o intuito de isolar suas expressões faciais e assim evidenciar seus estados emocionais e psicológicos, aproximando-os ainda mais do espectador através da instauração de uma relação de intimidade intelectual. Os filmes

passam a contar também, portanto, com a introspecção, aquilo que se passa no interior mais subjetivo dos personagens, as nuances das expressões faciais reveladoras das emoções mais profundas, como os medos, os desejos, as angústias, as euforias, as alegrias, as tristezas etc., responsáveis por uma conexão mais íntima entre personagens e plateia, além de detalhes narrativos estratégicos capazes de ampliar a intensidade dramática da ação. E aqui, mais uma influência das outras artes (desta vez da literatura), já que “a caracterização de estados psicológicos semelhantes àqueles que se podia ler nos romances exigia que se pudesse observar os protagonistas de perto, isolar uma face transtornada de dor, tornar visível uma mão que se contorce num gesto nervoso” (Machado, 2002: 110): Griffith foi um dos principais responsáveis por traduzir para o cinema, com ferramentas propriamente cinematográficas, tal característica da literatura. A partir de então, a plateia não mais presencia o desespero de um personagem de longe, com seus gestos exagerados em plano geral (e a uma distância segura), como em muitas passagens de CABÍRIA, por exemplo, mas partilha, sente e vivencia as emoções dos e das protagonistas, tamanha intimidade provocada pelos primeiros planos e close-ups dramáticos. Também através da construção e do uso pragmático da montagem paralela, Griffith passou a manipular propositadamente a dinâmica e o ritmo dramáticos do ir e vir entre dois ou mais acontecimentos simultâneos, além de provocar o suspense dramático através da suspensão de uma ação imediatamente antes de seu clímax, para depois retornar a ela com uma intensidade ainda maior. Passa, então, a trabalhar conscientemente a elasticidade do tempo narrativo no cinema como mais uma ferramenta potencializadora do drama. Entretanto, mais uma vez a origem literária: para convencer seus produtores de que a montagem paralela não era uma audácia tão absurda e que o espectador não ficaria confuso diante dela, Griffith cita expressamente tal particularidade no estilo literário de Charles Dickens – e, questionado pelo fato de Dickens escrever romances e não fazer filmes, Griffith afirma: “escrevemos romances com imagens; não é tão diferente” (apud Eisenstein, 2002: 180).

Por outro lado, Sergei Eisenstein, dez anos depois do lançamento de *THE BIRTH OF A NATION*, de Griffith, passou a enquadrar e a combinar, a partir de 1924, também de maneira racional, representações agora simbólicas. Para além das situações representadas, empreendeu também a produção intencional de sentidos e sensações abstratas no plano intelectual (psicológico) do espectador. Como ele próprio escreveu, “a simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico” (Eisenstein, 2002: 38). Para tanto, aglutinou as experiências e as ferramentas que extrapolavam a representação concreta, tanto do cinema como das demais

artes, garantindo-lhe as possibilidades do transbordamento material e puramente representativo. Consolidou, portanto, uma nova categoria de abordagem e expressão para o cinema, mais sugestiva e imaterial, expandindo as suas capacidades para além do dado visível na tela. Claro que também não foi o único inventor destas novas possibilidades – muitos diretores, diretoras e artistas, anteriores e contemporâneos(as) a ele, já experimentavam tais características no cinema, como Walter Ruttmann, F. W. Murnau, Abel Gance, Germaine Dulac, Man Ray, Fernand Léger, dentre outros e outras, inclusive contemporâneos(as) soviéticos, como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin e Esfir Shub – mas Eisenstein se engajou de tal maneira com essa outra ferramenta que se transformou em seu mais profundo realizador e principal formulador e teórico. Em *OUTUBRO* (1927), do próprio Eisenstein, por exemplo, o fato histórico da derrubada do poder do imperador pelas forças populares é representado de maneira alegórica (e não menos dramática por isso): camponeses e proletários amarram cordas na imponente estátua do czar e as puxam todos juntos, em massa – é justamente a imagem simbólica do poder popular socialista (o coletivo) versus a imagem simbólica do poder absolutista do imperador (seu monumento), sem qualquer prejuízo para o entendimento da historicidade da narrativa. Já antes, em *A GREVE* (1924), seu primeiro filme, apenas para citar mais uma passagem, Eisenstein concatenou a ação de um rico industrial espremendo um limão em um utensílio de metal rígido e duro, até sobrar apenas o seu bagaço, com o avançar dos enormes cavalos da polícia para cima dos frágeis operários grevistas de sua fábrica, quase pisoteados (e espremidos) pela forte repressão: na primeira imagem, saltam à vista os objetos simbólicos e representativos do poder da riqueza, e na segunda os da fragilidade dos encurralados – opõem-se, então, duas representações simbólicas do *esmagamento* pelo uso da força e do poder para, no choque entre elas, produzir um sentido (conceito) ainda maior. “Da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito” (Eisenstein, 2002: 42). Instaure-se, portanto, uma nova possibilidade de composição cinematográfica, em alguns aspectos até mesmo oposta ao processo de linearização anterior: ao sistema narrativo ordenado de Griffith e seus semelhantes, agora acrescenta-se também um processo de ruptura das simetrias da narração; à característica mais objetiva de antes, soma-se, agora, a articulação do abstrato e do metafórico. A propósito, é curioso observar que, enquanto para Griffith a grande referência das outras artes é Charles Dickens, para Eisenstein trata-se de El Greco; para o primeiro, um escritor essencialmente descritivo e linear, enquanto que para o segundo, um pintor mais sugestivo e *deformador*. Eis que se consolida também, portanto, o cinema intelectual, um cinema mais interessado em provocar imagens abstratas e conceituais no plano intelectual do espectador do que mostrá-las objetivamente. “É exatamente o que fazemos no cinema,

combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (Eisenstein, 2002: 36).

1.5. O cinema clássico e o cinema intelectual

(D. W. Griffith e Sergei Eisenstein)

Tomando os filmes de Griffith como referência, (...). Não é apenas uma progressão na decupagem que se verifica. É a consolidação de princípios de representação que inscrevem o cinema na tradição de uma literatura e de um teatro preocupados com o coeficiente de realidade na composição do imaginário.

Xavier, 1984: 45

(...) antes de retomar “O Velho e o Novo”, Eisenstein anuncia que deseja filmar “O Capital” de Karl Marx, e que está absolutamente convencido de que o cinema do futuro será um cinema intelectual, que terá muito a ver com a filosofia, que irá se expressar mais pela estrutura da narração do que pelos fatos narrados.

Avellar, s/d: 04

Foi diante de todas essas circunstâncias, portanto, e com base em todo o seu passado cultural, que se solidificaram os dois grandes alicerces da linguagem cinematográfica e audiovisual. Toda a inventividade e pluralidade do cinema se estrutura, até hoje, a partir destes dois pilares: de um lado, um estilo mais representativo (clássico), de outro, um estilo mais expressivo (intelectual). E, inclusive, em coexistência. Talvez a analogia mais própria aqui, em substituição à ideia de *pilares*, seria o próprio mecanismo de funcionamento do *taumatópio*, ou seja, um mesmo dispositivo de duas faces distintas que se sobrepõem com maior ou menor harmonia diante da necessidade e do desejo de quem o opera. Como sustenta Robert Stam em *Introdução à teoria do cinema*,

O realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram e que são capazes de coexistir em um mesmo texto. Portanto, é mais correto falar em um “coeficiente” de reflexividade ou realismo, e reconhecer que não se trata de uma proporção fixa. (Stam, 2006: 175/176)

Aliás, aproveitando-se dos estudos das outras artes, é possível emprestar aqui, a título de ilustração, a relação entre o clássico e o barroco estabelecida por Omar Calabrese em *A idade neobarroca*: "(...) todo fenômeno 'barroco' surge justamente por 'degeneração' (ou

desestabilização) de um sistema ordenado, ao passo que todo fenômeno 'clássico' surge por manutenção do sistema perante as mais pequenas perturbações” (Calabrese, 1987: 206). Ora, a linearização da narrativa que culminou no cinema clássico ordenado não seria, portanto, um fenômeno de organização do estado razoavelmente desestabilizado (*barroco*) do primeiro cinema? A produção de sentidos do cinema mais conceitual não seria justamente uma posterior desestabilização do sistema ordenado do cinema clássico? E assim cíclica e consequentemente? “A crise, a dúvida, a experimentação são uma característica barroca. A certeza é a característica do clássico” (Calabrese, 1987: 206). Pois bem: enquanto Eisenstein quer expressar, questionar e sugerir a partir da desestabilização dos fenômenos clássicos, Griffith pretende representar, mostrar e fazer crer através da continuidade simétrica de sua linearização – um essencialmente barroco, o outro essencialmente clássico. “Enquanto Griffith tratava as classes com objetividade, Eisenstein fazia a caricatura (...). O que permanece realista e convincente nos filmes de Griffith é exagerado e inconvincente em Eisenstein” (Marshall, 1987: 11). Entretanto, mais uma vez, a ressalva importante: não se trata de antagonismo e nem de definições absolutas (por isso mesmo *essencialmente*, e não *rigorosamente* barroco e clássico). É claro que há também níveis mínimos de ordenação no cinema conceitual e de desestabilização no cinema clássico, mas nada que anule a sua essência, o seu estado geral. Acontece que, como nas demais artes, “(...) clássico e barroco não se seguem um ao outro na história. Convivem” (Calabrese, 1987: 206). Entretanto, e ainda assim, são, em essência, um e outro. Com relação ao cinema, não é diferente: apesar dos diversos *ismos*, todos estão sustentados, de alguma maneira, ou mais pelo modo clássico, ou mais pelo modo intelectual ou por ambos. Pier Paolo Pasolini, já a partir da década de 1950, por exemplo, declarava preferir um cinema de poesia a um cinema de prosa, compreendendo o primeiro como “um cinema imaginativo, onírico, subjetivo e formalmente experimental, no qual autor e personagem se fundem, e o segundo de um cinema baseado nas convenções clássicas da continuidade espaço-temporal” (Stam, 2006: 133). Gilles Deleuze, na primeira metade da década de 1980, desenvolveu as noções de imagem-movimento (1983) e imagem-tempo (1985) em relação ao cinema, também citadas, aqui, por Robert Stam:

Enquanto a imagem-movimento utilizada no *mainstream* hollywoodiano apresenta um mundo diegético unificado transmitido pela coerência espaço-temporal e por uma montagem racional de causa e efeito (...), a imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade, tal como promovida pelos “cortes irracionais” dos *jump-cuts* de Godard ou pelas elegantes não-correspondências dos falsos *raccords* de Resnais. (Stam, 2006: 286)

O que importa aqui, portanto, não é contrapor, mas apenas esclarecer a essência de cada um desses dois fenômenos de base que sustentam toda a dinâmica da linguagem audiovisual.

Pois bem: com relação ao cinema clássico, alguns dos aspectos mais importantes: (1) a mobilidade dramática da câmera induz a plateia a se locomover dentro da narrativa e a *vivenciar* a história e os dramas particulares dos personagens como se os presenciasse pessoalmente, inseridos nos acontecimentos – mais mostra do que provoca a criação de imagens por parte do espectador; (2) busca-se a invisibilidade do narrador e, por consequência, a imersão total da plateia no contexto da narrativa – a atenção é direcionada menos para quem conta a história e mais para a história em si; e (3) a manipulação do tempo e do espaço visa sempre à construção de uma continuidade narrativa aparentemente precisa, o que provoca ainda mais a sensação de acompanhar os acontecimentos no momento exato em que sucedem, inclusive em casos de regressão (no momento mesmo em que um personagem lembra de algo, por exemplo, a lembrança é imediatamente mostrada através de imagens).

Já o cinema intelectual, além de se apropriar da funcionalidade de muitos dos fenômenos do cinema clássico, acrescenta a ele (1) a representação simbólica, onde geralmente busca-se mais o conceito que a imagem (ou a ação) pode sugerir do que aquilo que ela pode mostrar objetivamente – a plateia não apenas vê, mas passa também a participar criativamente através do processo interpretativo provocado pela própria forma do filme; (2) o narrador fica mais evidente, na medida em que a estrutura do filme passa a chamar parte da atenção para ela – não chama a atenção da plateia apenas a história em si, mas também o seu mecanismo; e (3) o tempo e o espaço existem, mas não dependem mais de uma continuidade rigorosa – como grande parte do tema deve acontecer no plano conceitual (intelectual) da plateia, o que se busca é a concepção geral do assunto provocada pela combinação dos estímulos visuais, e não necessariamente o acontecimento em si (a queda do poder do imperador, por exemplo, pode ser representada pelo esfacelamento não cronológico de sua agora frágil estátua, e não pela reconstituição histórica e literal do fato, já que a simbologia importa mais do que a mecânica da situação em si).

Por fim, como última ilustração (e como último exemplo da intrínseca relação entre os processos e os procedimentos do cinema com as demais artes), mais uma citação de Robert Stam, agora em referência à análise do texto literário feita por Roland Barthes:

(...) em S/Z, Barthes distinguiu entre o texto “legível” e o “escrivível” ou, melhor ainda, entre as abordagens “legível” e “escrivível” aos textos. A

abordagem legível favorece os valores buscados e pressupostos no texto clássico – unidade orgânica, sequência linear, transparência estilística, realismo convencional. Supõe a maestria autoral e a passividade do leitor, transformando o autor em um deus e o crítico no “sacerdote cuja tarefa é decifrar a Escrita de deus” (Barthes 1974, p. 174). A abordagem escrevível, enquanto isso, postula um leitor ativo, sensível à contradição e à heterogeneidade, consciente do trabalho do texto. Transforma seu consumidor em produtor, trazendo a primeiro plano o processo de sua própria construção e promovendo o jogo infinito da significação. (Stam, 2006: 209)

E por que, aqui, D. W. Griffith e Sergei Eisenstein? Como já observado diversas vezes, não foram eles os inventores absolutos destas duas vertentes de estilo. A linearização da narrativa passou por um processo que envolveu inúmeros personagens além de Griffith, assim como as vanguardas cinematográficas anteciparam muitos dos fenômenos praticados e teorizados por Eisenstein. Entretanto, não é possível negar que se tratam das suas grandes referências para as duas grandes bases de estilo da agora então formada linguagem cinematográfica. Assim como Griffith consolidou o cinema clássico a partir do aprofundamento e da sistematização de sua prática, ao que mais interessa aqui, e que será desenvolvido mais adiante, Eisenstein legitimou e deu consistência ao cinema intelectual principalmente através da mescla entre uma produção e uma teoria diretamente ligadas ao rigoroso estudo dos fenômenos das artes em geral e de sua relação de influência para com o cinema como um todo.

2. SERGEI MIKHAILOVITCH EISENSTEIN: UMA BIOGRAFIA ARTÍSTICA

Na minha infância, ouço o ranger de punhos e colarinhos engomados, quando, em vez disso, eu deveria ter rasgado as calças e me lambuzado de tinta.

Eisenstein, 1987: 66

Antes de introduzir o assunto propriamente dito – e para um mínimo de contexto necessário sobre o protagonista do tema aqui abordado – uma breve biografia (artística). Apesar de sua razoável extensão, não se trata de uma biografia *stricto sensu*, mas de um elenco de informações específicas para o aprofundamento do fato mais relevante a este estudo em particular, ou seja, sua relação com as artes em geral.

Pois bem: Sergei Mikhailovitch Eisenstein nasceu em 23 de janeiro de 1898, em Riga, capital da Letônia. Oriundo de uma família de classe média (pequeno-burguesa), filho de Mikhail Osipovich Eisenstein, um engenheiro civil de origem judaico-alemã responsável pelos serviços municipais da cidade de Riga (e, portanto, com livre trânsito entre as autoridades letãs e russas czaristas), e de Iulia Ivanovna, católica, filha de um próspero comerciante russo e da presidenta da companhia de navegação a vapor mais importante do país, “passa os primeiros anos de sua vida entre o autoritarismo um pouco grosseiro de seu pai e as tentativas de sua mãe em proporcionar-lhe uma cultura ampla e um espírito aberto” (Ramos, 1981: 9). Segundo o próprio Eisenstein, “quando minha mãe vivia entre seus móveis, os divãs, canapés e sofás se achavam cobertos de livros” (Eisenstein, 1987: 71), enquanto que “papai era um tirano doméstico, mas, embora os pais tirânicos fossem típicos do século XIX, o meu sobreviveu e chegou ao século XX” (Eisenstein, 1987: 65). Entretanto, é também já na infância, e a partir dos questionamentos em relação ao contexto familiar patriarcal (e das dores sofridas com as brigas violentas e a separação traumática dos pais), que sua personalidade foi sendo germinada:

As sementes do protesto social não foram plantadas em mim pelos infortúnios da injustiça social, da privação material, nada tiveram a ver com a luta árdua pela existência, mas, de modo direto ou indireto, tiveram tudo a ver com o símbolo máximo da tirania social, isto é, a tirania do pai de família, a sobrevivência da tirania do chefe do clã, na sociedade primitiva. (Eisenstein, 1987: 66)

Ainda criança, já frequentador assíduo do teatro e da ópera, é por volta de 1906, em Paris, que tem seu primeiro contato com o cinema, uma projeção de Georges Méliès. Fluente

em francês, inglês e alemão desde os dez anos de idade, passa a adolescência ávido por literatura, consumindo desenfreadamente Charles Dickens, Victor Hugo, James Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe, Nicolai Gogol, Émile Zola, Fiódor Dostoiévski etc. Em 1915 muda-se para São Petersburgo, iniciando seus estudos no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado. Neste período, além do interesse pelo rigor técnico e matemático da profissão do pai, encanta-se também por Leonardo da Vinci – ao que importa aqui, além do grande e renomado artista dos séculos XV e XVI, um dos grandes pioneiros da aplicação do método científico na arte – figura da qual estuda profunda e apaixonadamente. Datam também deste mesmo período diversos trabalhos seus em desenho e alguns esboços de projetos para peças de teatro. Em 1917, no calor da revolução socialista soviética, publica diversas caricaturas políticas na Gazeta de Petersburgo sob o pseudônimo de *Sir Gay*. Em 1918, junto com os alunos de engenharia de Petrogrado, em uma decisão coletiva, ingressa no Exército Vermelho, integrando-se à escola de oficiais e servindo na construção de pontes e fortificações, sempre mesclando as atividades militares com a leitura desenfreada (dos dramaturgos Maurice Maeterlinck e Henrik Ibsen ao filósofo Arthur Schopenhauer): segundo ele, mesmo quando de guarda em Petrogrado para defender a cidade de um possível ataque, “com as espingardas prontas para atirar”, em certa ocasião, “carregava um livro no bolso do casaco, do lado oposto ao coldre. Lembro-me que era ‘Os diários de Dürer’ [outro grande cientista-artista dos séculos XV e XVI], na esperança de ter tempo para o ler” (Eisenstein, 1987: 114).

Em 1919, ainda em missão do exército, toma contato com o teatro amador, participando de diversas peças como encenador, ator e também diretor. Em 1920, definitivamente decidido pela carreira artística, larga a engenharia, muda-se para Moscou e lá começa a trabalhar profissionalmente com teatro. Após ser aluno e assistente de Vsevolod Meyerhold, um dos principais diretores e teóricos do teatro da primeira metade do século XX, assume a direção no Teatro Operário do Proletkult e começa então a questionar os paradigmas vigentes e experimentar as suas próprias ideias e concepções sobre esta forma de arte. Em 1923 publica seu primeiro artigo teórico, *A Montagem de Atrações*, na LEF, revista de arte de vanguarda russa de tendência construtivista fundada por Osip Brik e Vladimir Maiakovski. Em 1924, vislumbrando uma maior potencialidade expressiva na arte cinematográfica, migra definitivamente para o cinema, realizando o seu primeiro filme, *A GREVE*, estopim de uma carreira vigorosa e promissora que, apesar das contrariedades políticas que obstaculizaram e impediram algumas de suas realizações, terminou apenas com a sua morte, em 1948. Para muito além dos diversos filmes realizados entre as décadas de 1920 e 1940, através dos quais tornou-se um dos maiores expoentes da história do cinema em função de sua significativa

contribuição para o desenvolvimento e a expansão das possibilidades da linguagem cinematográfica, produziu, também, em paralelo simultâneo, uma vigorosa obra teórica e reflexiva sobre os processos e os procedimentos de tal forma de arte. Apesar de ser mais conhecido como o grande teórico da montagem cinematográfica, assunto sobre o qual discorreu exaustivamente, ao que interessa aqui foi também um grande entusiasta, pesquisador e teórico das relações de proximidade entre os processos e os procedimentos artísticos do cinema com os das artes em geral. A prática e a teoria são indissociáveis na obra de Eisenstein: a realização dos filmes é produto de sua profunda pesquisa teórica, assim como a sua teoria é produto direto da realização dos filmes – em verdade, não há o cineasta e o teórico, há apenas o artista rigorosamente comprometido com todas as instâncias de sua pesquisa. Em Eisenstein, conteúdo e forma, teoria e prática, são elementos de um mesmo organismo – não há um e outro, mas coexistência: “podemos ainda ter uma *síntese da arte e da ciência*. Este seria o nome apropriado para nossa nova era no campo da arte” (Eisenstein, 2002: 70).

Em 1932, já ante o desgaste provocado pela dificuldade em alinhar-se aos novos rumos estabelecidos pelo regime stalinista – e após desagradar o próprio Stalin com a suposta *rebeldia* de A LINHA GERAL, filme em que o mandatário ordenou a mudança do título para O VELHO E O NOVO, por considerar que a obra não tratava do assunto a partir dos novos ideais do partido – Eisenstein empreende uma longa viagem internacional de quase três anos, uma espécie de fuga e auto-exílio, que incluiu países como Alemanha, França, Holanda, Bélgica, Inglaterra, EUA e México, onde, aliás, entra em contato direto com uma variada gama dos mais importantes artistas da época, como Fritz Lang, F. W. Murnau, Josef von Sternberg, Abel Gance, Jean Cocteau, Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim, Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Walt Disney, Bertold Brecht, James Joyce, Blaise Cendrars, Luigi Pirandello, Georg Grosz, Filippo Marinetti e Diego Rivera. Além de todo o intercâmbio artístico, das rejeições e dos desagavos políticos recebidos, principalmente na França e nos EUA, das exposições internacionais de alguns de seus filmes, da participação em eventos de cinema e de algumas palestras ministradas, tal viagem lhe rendeu também um projeto frustrado em Hollywood, um filme inacabado no México, e, após o retorno forçado à Rússia, por pressão do próprio Stalin, além da acusação de desertor, elitista e traidor dos ideais socialistas soviéticos – em função de seu apreço pela cultura ocidental e por sua tendência estetizante, contrárias, aliás, às concepções do *realismo socialista* imposto à arte russa naquele momento – um sistemático boicote e uma rigorosa censura que não só o privaram da realização de diversos novos projetos como o obrigaram a se dobrar sobre muitas das imposições do regime

stalinista sob o risco de morte das violentas condenações praticadas naquele período. Foi neste período de grande ostracismo artístico que Eisenstein passou também a lecionar cinema, forçado à discricção, no VGIK, Instituto de Cinematografia do Estado. Já perto do final de sua vida, entre 1947 e 1948, empreendeu também a escritura de uma História Geral do Cinema, projeto interrompido por sua morte em 1948 e do qual deixou apenas anotações.

Eisenstein teve também, é claro, uma significativa participação política diante da revolução socialista soviética, desde o alistamento voluntário no exército vermelho – rompendo, inclusive, com o próprio pai, um pró-tzarista contrarrevolucionário – até a produção de seu cinema, passando também pelo desenho e pelo teatro. Entretanto, a complexidade desta questão exige um aprofundamento que não caberá aqui. De fato, escrever sobre o trabalho de Eisenstein se esquivando de sua relação com a atividade política pode ser uma tarefa questionável, tamanha simbiose entre eles, mas aqui há o propósito não de desconsiderar a importância de tal relação, e sim de concentrar o assunto principalmente no coeficiente artístico de sua obra de maneira que não seja subjugado pelas questões ideológicas. Trata-se de uma opção metodológica possível: se evitarmos da teoria de Eisenstein todas as referências ao socialismo soviético e ao comunismo, ainda assim compreenderemos integralmente a sua reflexão sobre a arte².

2.1. O desenho

(e a dança do movimento)

Eisenstein teve seu primeiro encantamento com o desenho, segundo as próprias memórias, ainda na infância, em Riga, por ocasião de um dos diversos jantares promovidos por seus pais para receber as figuras ilustres da sociedade – encontros estes regados a jogos de cartas e muita música ao piano: “como toda senhora da sociedade, mamãe recebia em casa às quintas-feiras. Além disso, mamãe e papai davam concorridíssimas recepções nas vésperas de seus onomásticos” (Eisenstein, 1987: 80). Foi quando já lhe era autorizado perambular pelo salão de recepção de sua casa durante as festas que, certa vez, um dos convidados, o

² O próprio Eisenstein aborda esta questão em *Dramaturgia da forma do filme*: “Estas duas particulares seqüências experimentais [do filme ‘Outubro’] foram muito combatidas pela maioria dos críticos. Porque foram entendidas como puramente políticas. Não tentaria negar que *esta forma é mais adequada à expressão de teses ideologicamente intencionais*, mas lamento que os críticos tenham desprezado completamente as potencialidades puramente fílmicas desta abordagem” (Eisenstein, 2002: 69).

engenheiro ferroviário Afrosimov, com o intuito de diverti-lo, lhe desenhou pequenos animais com giz branco sobre o tecido azul escuro da mesa de jogo: “ali, diante dos próprios olhos do espectador deliciado, a linha do contorno pula e se move. Ao mover-se, traçou o contorno invisível do objeto e, magicamente, o fez surgir sobre o pano azul escuro” (Eisenstein, 1987: 83). Pois bem: ainda segundo Eisenstein, foi pelo desenho que chegou à linha, pela linha ao movimento e pelo movimento ao cinema:

A linha é o rastro do movimento...

E, sem dúvida, nos anos que se seguirão, evocarei o sentido bem marcado da linha enquanto movimento dinâmico; a linha enquanto processo; a linha enquanto itinerário. Muitos anos depois ela me impeliu a inscrever em meu coração o sábio enunciado de Wang Pi, que viveu no terceiro século a. C.: ‘O que é uma linha? A linha nos fala de movimento’.

(...)

Eu dedicaria muitos anos à *mise-en-scène* – as linhas do movimento do ator no “tempo”.

Minha paixão constante é a dinâmica das linhas, a dinâmica do movimento; nada de ficar parado, no que se refere às linhas e ao sistema de fenômenos e suas transições de um para o outro.

(...)

É, sem dúvida, por esse motivo que o desenho puramente linear continua sendo meu preferido e é por essa razão que o uso quase que exclusivamente. Manchas de luz e de sombra (em esboços destinados a se corporificarem na tela) espalham-se por eles, quase como um registro dos efeitos desejados. (Eisenstein, 1987: 83-84)

É interessante observar, também, em uma pequena passagem de suas memórias, a relação construída por Eisenstein entre a sua experiência com o desenho e com uma outra grande arte do movimento, a dança. Interessante, inclusive, pela relação com a sua personalidade artística. Eisenstein fez aulas de dança em dois momentos de sua vida: primeiro, a contragosto, ainda na juventude dos tempos de Riga, e depois, por escolha própria, já como diretor no Teatro do Proletkult, por ocasião do convite que fez ao poeta e coreógrafo Valentin Parnakh para ensinar o foxtrote aos seus atores. Ao lembrar de suas primeiras aulas de dança, ainda na infância, em Riga, afirma que “o desenho e a dança nascem, é claro, da mesma fonte, e não passam de duas corporificações do mesmo impulso” (Eisenstein, 1987: 86). E mais: que “as linhas do meu desenho deslizam exatamente como os passos de uma dança” (Eisenstein, 1987: 88). Entretanto, ainda que pese sua declarada influência, diante das memórias de suas aulas de desenho no curso de engenharia, já na maioridade, por exemplo, reclama que lá “havia cânones invioláveis, férreos, para o método de desenhar a partir de moldes de gesso, os mesmos que regiam com sumo rigor os passos de todas aquelas danças de minha infância e adolescência” (Eisenstein, 1987: 89). Qual, então, a relação precisa entre a

dança e o seu trabalho futuro como artista do desenho, do teatro e, posteriormente, do cinema? Pois bem: a grande descoberta estilística se deu, portanto, diante das aulas de foxtrote, já como diretor do Teatro do Proletkult (aliás, não à toa Valentin Parnakh, o coreógrafo contratado por ele, que também era músico, foi considerado um dos fundadores do jazz soviético – a ver):

Durante minhas aulas de foxtrote aprendi um fato básico: em contraste com as danças de minha juventude, com seus padrões de estrita prescrição e a rotação do movimento, foxtrote era uma “dança livre”, mantida unicamente por um ritmo bem definido, nos limites do qual era possível desenvolver quaisquer movimentos livremente improvisados.

Era o que me convinha!

Aqui encontrei mais uma vez a linha errante, cativamente livre, subordinada apenas à lei interna do ritmo, por meio do livre desempenho da mão. (Eisenstein, 1987: 89-90)

Em contraponto, portanto, às rígidas aulas de desenho do Instituto de Engenharia, feitas, segundo ele, com base em moldes de gesso, chaleiras e máscaras, e onde um desenho bem acabado deveria privilegiar volumes, sombras e reflexos, Eisenstein já preferia os esboços gráficos, as bordas lineares e o movimento rítmico do desenho livre. Aliás, segundo ele próprio, preferência fruto já daquele primeiro encantamento da infância, quando dos desenhos do engenheiro Afrosimov: “os contornos brancos, lindamente desenhados, oferecem forte contraste com o fundo azul. Essa técnica não comporta sombreados ou sombras ilusórias. Apenas contornos” (Eisenstein, 1987: 83). Entretanto, o momento chave da conscientização deste gosto particular pelo conflito entre a rigidez da forma e a livre criação se deu mesmo diante das aulas de foxtrote, influenciando-o dali para adiante:

E então registrei a descoberta, em mim, de um conflito de longa duração entre o desenho que flui livremente, *all'improvviso*, ou o livre movimento da dança, sujeitos unicamente às leis do impulso interior do ritmo orgânico de um projeto inicial, e a estrutura e os antolhos dos cânones e das fórmulas rígidas.

(...)

Aqui abordamos um dos temas essenciais que permeiam praticamente todos os estágio básicos de minhas pesquisas teóricas, repetindo invariavelmente esse par primordial e o conflito de relações entre suas partes componentes. (Eisenstein, 1987: 92-93)

Outro momento relevante dessa trajetória está no seu trabalho, ainda que breve, como chargista, já por volta de 1917. Segundo ele, o primeiro dinheiro que ganhou na vida foi com um desenho publicado na *Gazeta de São Petersburgo*, sob o pseudônimo de *Sir. Gay*: tratava-

se de uma charge sobre uma disputa entre a milícia e as donas-de-casa. Ainda antes, Eisenstein tentou publicar em *O Satírico*, jornal do escritor e humorista Arkadi Avertchenko, uma outra charge, rejeitada pela má qualidade do desenho, desta vez com a cabeça de Luís XVI sobre o leito de Nicolau II, com a seguinte legenda: “foi fácil livrar-se dela”. Entretanto, após a primeira publicação na *Gazeta de São Petersburgo*, Eisenstein emplacou outra, desta vez um cartum dedicado ao fato de os habitantes de Petrogrado terem se acostumado aos tiroteios frequentes: segundo ele próprio, em uma série de quatro desenhos, o último trazia a imagem de um sujeito com uma granada cravada nas costas, acompanhado da seguinte legenda: “Cidadão, pelo visto uma granada o atingiu!”; “O quê? É mesmo? Tem certeza?”. E assim seguiram-se mais outras tentativas de publicação e publicações de fato, das quais, segundo ele, utilizou o dinheiro arrecadado para comprar livros. O que mais importa aqui, entretanto, não é a qualidade técnica do seus desenhos, a qual ele próprio criticava – “aos contornos imperfeitos faltava o dinamismo ou a expressividade de um fluxo espontâneo de pensamento e sentimento” (Eisenstein, 1987: 95) – ou mesmo o conteúdo, apesar de sua extrema importância – “nunca me ocorreu atribuí-lo a uma questão de ‘política’ (a fim de consolar a mim mesmo)” (Eisenstein, 1987: 96) – mas sim a sua capacidade expressiva precoce e sua tendência formal de produzir representações simbólicas (e políticas, claro) a partir da dinâmica rítmica do fluxo gráfico das linhas: neste caso, a partir de seu estilo livre de desenho – “o tema preferido de minha pesquisa continua sendo a questão do elemento ‘protoplasmático’ inicial nas criações e obras de artes e seu papel na estrutura da percepção da forma dos fenômenos” (Eisenstein, 1987: 93).

Não à toa, ao rememorar, também, o seu retorno ao desenho, muito tempo depois das experiências chargistas e após um longo hiato, já durante as filmagens de *QUE VIVA MÉXICO!* (1930), seu quarto filme – e diante de seu contato com as artes gráficas mexicanas, dos relevos primitivos aos modernos muralistas com os quais teve contato direto e estreito – afirma que

No México, conforme disse, comecei mais uma vez a desenhar e agora no estilo linear correto. A influência, naquele momento, não era tanto Diego Rivera, que desenhava por meio de traços grossos, interrompidos, mas a linha “matemática”, tão cara a meu coração, capaz de toda uma gama de expressividade, graças ao movimento variado de seus traços que não são interrompidos. (Eisenstein, 1987: 87)

Alguns anos antes, ainda como aprendiz de Vsevolod Meyerhold, no início de sua carreira com o teatro profissional, Eisenstein desenhou também diversos croquis de

personagens e cenários para alguns de seus espetáculos, incluindo *Macbeth* (1922) – antes ainda, já no período militar, assim como El Lissitzky e Kazimir Malevich, participou também como desenhista na decoração dos trens de agitação e propaganda do governo bolchevique durante a guerra civil, o que lhe rendeu, inclusive, em seguida, o posto de desenhista de cartazes, pintor e decorador no departamento de teatro de propaganda do Exército Vermelho (e foi assim, também, desenhando cenários teatrais e esquemas de encenação, que começou a sua carreira no Teatro do Proletkult). É clara, ali, principalmente nos croquis para as peças de Meyerhold, a influência geométrica e rítmica do cubo-futurismo e a tendência construtivista, fruto de sua já notória predisposição para a dinâmica do desenho linear e gráfico. Seguindo a mesma trilha, no México, anos mais tarde, por influência direta do que chamou de estrutura linear surpreendentemente pura da paisagem mexicana, com o traje branco retangular dos peões e o contorno circular de seus chapéus de palha, assume que, lá, “meu desenho atravessou um estágio de purificação interior, em sua busca de uma linha pura e matematicamente abstrata” (Eisenstein, 1987: 87).

É a partir deste contexto, portanto, que Eisenstein revela, também em suas memórias, a relação de influência de tais questões formais de seus desenhos principalmente com o momento inicial de seu cinema: “em meus primeiros filmes também me senti mais atraído pelos movimentos puramente matemáticos dos conceitos de montagem do que pelas pinceladas ‘grossas’ de uma tomada acentuada” (Eisenstein, 1987: 87). E mais:

É assim que flui o meu trabalho.
 Crio, em meus filmes, um fluxo caprichoso e arbitrário. Procuo então dividir esse fluxo por meio das batidas secas de um metrônomo, de acordo com sua conformidade a certos princípios.
 Mas até mesmo aí estou sempre à procura de um método volátil e não de um cânone inflexível. (Eisenstein, 1987: 93)

Por fim, cabe lembrar também que, já cineasta, obviamente amadurecido e muito experimentado pelos inúmeros croquis de cenas produzidos ao longo de sua intensa carreira com o teatro, Eisenstein arquitetava a engenharia cênica e a composição gráfica de cada um dos planos de seus filmes a partir de inúmeros esboços desenhados à mão livre.

2.2. A engenharia

(e a mise-en-scène)

“A primeira escola a me ensinar a arte da *mise-en-scène* foi a escola preparatória para Oficiais, na rua Furchtadtskaia, e, naquela escola, a matéria denominada Construção de Pontes” (Eisenstein, 1987: 102). Pois bem: seguindo inicialmente a carreira do pai e matriculando-se no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado, Eisenstein declara em suas memórias que, com o intuito de se tornar oficial de engenheiros militares, estudou sem interrupção para este fim até o início da guerra civil. Em 1919, mesmo com o curso de engenharia civil incompleto, Eisenstein se apresentou como voluntário ao Exército Vermelho para trabalhar nas construções militares, logo sendo enviado para as obras de defesa em torno de Petrogrado. Entre patrulhamentos, construções de trincheiras, abrigos subterrâneos e, principalmente, pontes – e com o conhecimento trazido do curso de engenharia civil – logo foi alçado a técnico em construção militar, chegando a ocupar o posto de assistente da superintendência de obras, um cargo de coordenação e chefia. Segundo ele, “a experiência militar também exerceu seu papel e deixou marcas profundas. Ela foi fator determinante em minha paixão por um dos ramos mais sutis de nossa arte” (Eisenstein, 1987: 101). A que Eisenstein se refere, então? Em termos gerais, ao “coletivismo do trabalho, quase uma dança marcada coletivamente, que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia” (Eisenstein, 1987: 101). Entretanto, em uma análise mais minuciosa, (1) às potencialidades do trabalho coletivo (Eisenstein sempre entendeu o cinema como uma arte essencialmente coletiva – e de colaboração criativa – onde o diretor deve se comportar como um maestro de orquestra, trabalhando em prol da unidade do tema através da administração e da harmonização dos diferentes elementos em jogo – assim como na construção de pontes): no cinema “sou pelo coletivismo no trabalho. E reside aí, pra mim, uma questão de princípio. Seja de que membro for da equipe de que elas emanem, acho que é um erro grave desencorajar as iniciativas” (Eisenstein, 1969: 130); (2) às qualidades expressivas e aglutinadoras do ritmo, elemento fundamental de seu conceito de montagem cinematográfica (aliás, mais uma vez associado à dança, *marcada coletivamente*): sobre a construção de pontes, por exemplo, revela que “o principal é o senso da medida, o cálculo do espaço e do tempo, marcado em minutos e segundos; as correntes de gente, através do fluxo e do refluxo, agora parecem ter-se tornado parte do mecanismo de algum gigantesco empreendimento comum” (Eisenstein, 1987: 102); e (3) à articulação meticulosa e indispensável entre o objetivo (o tema, o conteúdo) e as técnicas de execução (os processos e os procedimentos artísticos), entre o poder de abstração da criatividade e o rigor formal da composição da obra:

Com toda certeza é isso que está na base da fusão de diversos objetos do meio ambiente com as pessoas, do ser com o comportamento, do movimento com o tempo – seja no filme como um todo e na combinação de seus fragmentos, as peças de montagem, e também naquela engenharia toda especial de espaço-tempo, que eleva a mais complexa encenação de uma multidão ou a gesticulação de um personagem diante das lentes: entrelaçando as ações das coletividades, entrelaçando o ato individual com a ação geral (tantos segundos para abaixar-se, tantos para apanhar algo, tantos passos a dar, tanto tempo para ficar de pé), entrelaçando a ação com o tempo calculado, a qualidade do comportamento com o espaço apreendido, o gesto com a palavra, a música com a cena, a tese com a imagem sensual, a conclusão ideológica com a excitação emocional! (Eisenstein, 1987: 102)

Para Eisenstein, portanto, a engenharia civil, a escola preparatória para oficiais do exército e principalmente a matéria sobre a construção de pontes, além de toda a sua experiência durante o serviço militar na guerra civil, mais do que ensinar engenharia e a planejar batalhas, “incutiu em mim o gosto por aquele campo muito especial, muito envolvente e bastante abrangente que, em seu estágio inicial e mais simples, consiste na arte da *mise-en-scène*” (Eisenstein, 1987:102).

Foi também no período em que estudou engenharia que Eisenstein se aprofundou em Leonardo da Vinci, figura da qual se identificava profundamente em função do interesse pela multiplicidade do conhecimento, pela diversidade das áreas de atuação e pelo perfil artístico-científico. É dessa época, também, o seu apreço encantado pela geometria analítica do físico e filósofo René Descartes, da qual “se referia ao movimento das linhas tal como ele se expressa nas misteriosas fórmulas das equações” (Eisenstein, 1987: 84). E, por fim, foi a partir das experiências vivenciadas nesse momento particular de sua vida que grande parte de sua pesquisa teórica e artística se desenvolveu:

Por mais curioso que possa parecer, meu interesse pelo princípio do contraponto, enquanto combinação de ações separadas, ilimitadas, independentes, encaixadas numa rígida estrutura de tempo, foi despertado inicialmente por certos problemas estruturais que tive de resolver ao construir pontes. (Eisenstein, 1987: 113)

2.3. O teatro

(e a montagem de atrações)

Eisenstein foi um apreciador precoce e frequentador assíduo do teatro desde a

infância. Ainda criança, segundo as próprias memórias, já se encantava com as peças encenadas em sua casa por ocasião das inúmeras festas familiares. Na adolescência, frequentou com grande rigor e afincado as casas de espetáculos, apreciando tanto o teatro quanto a ópera. Em 1917, já estudante de engenharia e envolvido com o trabalho artístico inicial de seus desenhos, assiste a uma peça dirigida por Vsevolod Meyerhold (*Mascarada*, de Mikhail Lermontov), que lhe impressiona profundamente pelas novas capacidades expressivas. Começa aí a germinar em si a semente daquilo que em breve floresceria vigorosamente. Durante a participação na guerra civil, sem arrefecer a sua paixão pelos livros, Eisenstein, mesmo em meio às obrigações militares, se entrega à leitura de quantos dramaturgos consegue ter em mãos. Em certa ocasião, por exemplo, após o reparo bem sucedido de uma ponte temporária sobre o rio Desna – que havia desabado com a passagem de uma unidade militar fortemente armada – Eisenstein relembra que “a torrente negra do exército que bateu em retirada mais uma vez atravessa o rio, cuja superfície empalidece, à luz da madrugada que chega, enquanto eu, encostado numa árvore caída, folheio as páginas de *A Princesa Maleine*, peça de Maurice Maeterlinck” (Eisenstein, 1987: 114). Em outro momento, agora na cidade de Polotsk, às margens do rio Duína, relembra também “a dinamitação de algumas velhas trincheiras alemãs, abandonadas durante a absurda ofensiva de Kerensky em julho de 1917, por mim orientada e tendo por companhia Henrik Ibsen [dramaturgo norueguês]” (Eisenstein, 1987: 116).

Pois bem: em 1919, agora estacionado na cidade de Velikiye Luki com sua unidade militar, Eisenstein toma contato com um grupo de teatro amador instalado na Casa de Cultura local, do qual se envolve e se integra imediatamente. Já em 1920, além de uma breve experiência como ator, dirige ali diversas peças curtas, encenando desde o russo Nikolai Gogol (*Os Jogadores*) até os franceses Romain Rolland (*14 de julho*) e Molière (*Georges Dandin*), sempre textos que privilegiavam, principalmente, na comédia ou na tragédia, as questões sociais, os conflitos de classe e as qualidades da ordem revolucionária. É a potência de sua vigorosa energia revolucionária, inclusive do ponto de vista criativo e artístico, que o faz ser transferido pela direção política do partido para decorar os trens de agitação e propaganda e encenar nas frentes oeste de Smolensk (Rússia) e Minsk (Bielorússia), quando deixa definitivamente a função de engenheiro e passa a trabalhar apenas com o teatro, ainda que no exército e ainda que sob o conflito interno (que já se anunciava) entre as ordens para propagar os ideais bolcheviques e a necessidade de expressar as suas próprias ideias e concepções.

Com o intuito de se instalar em Moscou para se dedicar exclusivamente à atividade

artística, Eisenstein se inscreve, em 1920, no Departamento de Línguas Orientais da Academia do Estado-Maior, onde estuda japonês – e onde começa a se aprofundar na linguagem ideogramática (e hieroglífica) que o levaria aos princípios fundamentais de sua teoria futura da montagem intelectual. Aliás, confirmando o seu profundo interesse pelos estudos artísticos, segundo ele próprio, “a academia não representa apenas a estada em Moscou, mas também a possibilidade de conhecer o Oriente, de mergulhar na fonte primitiva da arte, indissolúvelmente ligada, por mim, ao Japão e à China” (Eisenstein, 1969: 12). Entretanto, ao que interessa aqui, é também nesse período, e por esse caminho, que se depara e se encanta com a expressividade do teatro de máscaras e de gestos do Kabuki japonês que, por sua vez, influenciaria diretamente a sua teoria teatral (e cinematográfica) da montagem de atrações, ou seja, do método de conjugação e confrontação das mais diversas formas de representação (e das mais variadas categorias) para a produção de sensações e sentidos emocionais, intelectuais e simbólicos. Além disso, foi também a partir da fixação em Moscou que finalmente se tornou aluno de Meyerhold, seu grande ídolo e, segundo ele, seu pai espiritual, o idealizador do método teatral da biomecânica, do estilo de representação que defendia a máxima desverbalização do teatro e trabalhava principalmente com a expressividade corporal (a pantomima, por exemplo), considerando o corpo como uma marionete, uma máquina a serviço da comunicação mental. Meyerhold defendia também a desnaturalização do teatro e a construção de uma representação marcadamente estilizada, o que Eisenstein aprofundaria depois, chamando-a de *tipagem*, ou seja, a criação e a exacerbação (ou a escolha) de aspectos corporais e fisionômicos específicos para o desenvolvimento dos tipos que pudessem revelar não só os atributos dos personagens mas também o tema e o seu contexto dramático e narrativo, assim como os trejeitos e as maquiagens dos palhaços no circo, que narram sem palavras ditas, por exemplo, ou mesmo das figuras do Kabuki, com suas máscaras de maquiagem cheias de expressividade em si. “(...) da reprodução correta de uma expressão podemos fazer nascer a emoção correspondente” (Eisenstein, 1969: 14). Tudo isso contribuiu ainda mais para o aprofundamento das ideias e da teoria de Eisenstein, que, entre o amor e o ódio, manteve uma relação intensa e de extrema conexão intelectual com Meyerhold: “seja como for, para mim resultou natural dedicar adoração a meu segundo pai. Devo dizer, é claro, que jamais amei, idolatrei, venerei alguém tanto quanto meu professor” (Eisenstein, 1987: 124). Não à toa podemos notar até em *IVAN, O TERRÍVEL*, por exemplo, última obra cinematográfica de Eisenstein, o rosto claramente pontiagudo de Ivan, uma cara quase em formato *lança, afiada* entre a testa e ponta da barba, uma fisionomia absolutamente *cortante*, assim como a sua

personalidade no auge da rigidez de sua história.

Ao que se segue (e ao mesmo tempo), o reencontro com Maxime Strauch, amigo de longa data e também companheiro de espetáculos desde a infância em Riga, abriu caminho para que, após ser ironicamente rejeitado por vários grupos teatrais em razão de sua origem pequeno-burguesa, Eisenstein se aproximasse e conseguisse entrar para o teatro do Proletkult, onde Strauch era, agora, ator. O Proletkult era um organismo cultural inicialmente autônomo, independente do estado, com um número de membros quase igual ao do Partido Comunista (em 1920, a uma razão de 500 mil membros contra 620 mil do partido), nascido nas vésperas da revolução de 1917, e que tinha como objetivo fomentar uma cultura proletária a partir da produção e dos ideais do próprio proletariado, sem nenhuma interferência da cultura e da arte burguesa. Entretanto, em 1920, ano em que Eisenstein se integra a ele, é justamente o período em que o Proletkult, em função da suposta ameaça de seu poder político ao ideal centralizador do partido comunista, passa a ser cooptado pelo regime, tendo sua força e influência paulatinamente minada até se extinguir completamente na década de 1930. De qualquer maneira, trabalhando inicialmente como desenhista e cenógrafo, e diante da grande energia e originalidade de suas próprias concepções, Eisenstein foi logo alçado ao cargo de diretor. É a partir desse momento, portanto, que todas as suas pesquisas começam a triunfar, é quando as suas concepções teóricas mais profundas começam a ser colocadas em prática, enquanto a prática as consolida, experimentando desde já a relação visceral entre a ciência e a arte: “procuremos, então, a unidade que medirá o poder da arte. A física conhece os íons, os elétrons e os nêutrons. A arte terá as ‘atrações’!” (Eisenstein, 1969: 18).

Em *O Mexicano*, por exemplo, peça adaptada de um texto do estadunidense Jack London sobre a história de um jovem revolucionário, da qual Eisenstein começou como desenhista e cenógrafo e terminou como diretor geral, várias experiências de sua teoria da montagem de atrações foram executadas: (1) no momento em que uma luta de boxe com o resultado forjado é organizada pelo personagem principal para arrecadar dinheiro para a sua ação revolucionária, além de Eisenstein levar ao palco a luta propriamente dita – diferentemente das tradicionais narrações ou testemunhos feitos por personagens quando da realização de grandes eventos nas peças de teatro daquele período, onde a plateia saberia do acontecido através da excitação e das reações dos atores à uma suposta luta que eles fingiriam ver no fundo do palco, “nossa cena usou meios realistas, até estruturais – luta real, corpos caindo no chão do ringue, respirações arquejantes, o brilho do suor nos corpos e, finalmente, o inesquecível choque das luvas contra a pele esticada e os músculos tensos” (Eisenstein, 2002: 18) – também apresenta ela em simultâneo à outra ação desenrolada em uma outra parte do

palco, desenvolvendo o tema principal a partir do choque e do impacto entre as duas cenas diferentes (nada mais do que a produção de conceitos, sensações e sentidos através da composição, da montagem e da conjugação de diferentes atrações); e (2) com relação à decoração, Eisenstein contrasta e opõe também as características naturalistas do personagem principal, o revolucionário, com as maquiagens exageradas dos demais, com os figurinos dos coadjuvantes baseados em formas geométricas, assim como o próprio cenário composto por blocos retangulares (mais uma vez a criação de um conceito através choque entre os diferentes elementos – atrações – da representação). Em *Um Homem de Siso*, do texto de Aleksandr Ostrovsky, peça da qual se utilizou também do cinema para o jogo da montagem de atrações, já em 1923, e que, por consequência, incluía na encenação a interação com a projeção de um pequeno filme de curta-metragem, O DIÁRIO DE GLUMOV, sua primeira experiência na área, Eisenstein propôs também elevar ao limite máximo a expressão do subjetivo a partir das representações concretas que induzissem a plateia, ainda que de maneira inconsciente, às sensações e aos sentimentos pretendidos: em um determinado trecho, por exemplo, o personagem principal, Glumov, ao se declarar apaixonadamente para sua própria tia com o único intuito mercenário de se tornar herdeiro de sua fortuna, o faz caminhando por um estreito e instável fio de arame, na tensão real entre o equilíbrio e o desequilíbrio, a fim de corporificar a fragilidade de sua situação e projetar na plateia a devida tensão dramática através da metáfora simbólica do *andar sobre a corda bamba*.

Por fim, vale ressaltar aqui, também, como suas concepções teatrais já estavam intimamente ligadas às suas futuras proposições cinematográficas (ou, como as suas proposições cinematográficas já estavam germinando em suas concepções teatrais). Em *Do Teatro ao Cinema*, por exemplo, texto teórico escrito em 1934, quando já era um cineasta de renome internacional, o próprio Eisenstein aborda a questão:

Uma busca nesta direção mostra o começo de minhas tendências cinematográficas três anos antes, na produção de *O Mexicano* (da história de Jack London). Aqui, minha participação levou para o teatro os próprios “eventos” – um elemento puramente cinematográfico, porque diferente das “reações aos eventos”, um elemento puramente teatral. (Eisenstein, 2002: 17)

E assim Eisenstein cita várias outras de suas experiências cinematográficas no teatro, como em *O Sábio*, por exemplo, uma adaptação feita por Sergei Tretiakov de *Mesmo o mais sábio se deixa enganar*, de Aleksandr Ostrovsky, onde, segundo ele próprio,

A tendência desenvolveu-se não apenas a partir dos movimentos de encenação ilusórios, mas do fato físico da acrobática. Um gesto se expande em ginástica, a violência se expressa através de uma cambalhota, a exaltação através de um *salto mortale*, o lirismo no “mastro da morte”. (Eisenstein, 2002: 18)

Já em *Máscaras de Gás*, de Tretiakov – que, de certa maneira, serviu como laboratório para o seu primeiro filme, *A GREVE* – a história foi encenada *in loco*, ou seja, justamente em uma fábrica de gás. Sobre ela, segundo Eisenstein,

Como percebemos mais tarde, os verdadeiros interiores da fábrica nada tinham a ver com a nossa ficção teatral. Ao mesmo tempo, o charme plástico da realidade da fábrica se tornou tão forte que o elemento de realidade despontou com força nova – tomou as coisas em suas próprias mãos – e finalmente este elemento teve que sair de uma arte em que ele [o diretor, o próprio Eisenstein] não podia dominar.

Em consequência, fomos levados ao limiar do cinema. (Eisenstein, 2002: 19)

É curioso observar, portanto, como Eisenstein provocava no teatro, além de tantas outras coisas, aquilo que de certa maneira Griffith já o fazia no cinema, ou seja, a famosa mobilidade dramática do espectador, o resultado da aplicação e da articulação de uma série de ferramentas artísticas (da decupagem, no caso do cinema, por exemplo) que estreitavam a relação da plateia com a ação dramática, aumentando sua sensação de envolvimento e dotando-a de um senso mais participativo. É diante da avidez por essa característica artística, portanto, que a descoberta do cinema por Eisenstein tornou a sua transição para essa outra forma de arte tão inevitável, rápida e irreversível.

Foi, portanto, diante de todas as oportunidades de experimentar, na prática artística do teatro, as suas próprias ideias e concepções formais, que Eisenstein começou a se dedicar, também, à produção teórica complementar, publicando já em 1923, na LEF, revista de arte de vanguarda russa dirigida por Maiakovski, o seu primeiro texto *científico*, o manifesto *A Montagem de Atrações*.

2.4. A teoria

(e a montagem)

Assim começou para mim uma “vida dupla”, onde a cada instante se conjugavam a atividade criadora e a atividade analítica, o comentário da obra pela análise e a verificação pela obra de minhas hipóteses teóricas.

Eisenstein, 1969: 19

Foi aos vinte e cinco anos de idade, exatamente na metade de sua vida, que Eisenstein escreveu e publicou o seu primeiro texto teórico, o manifesto teatral *A montagem de atrações* (1923). Entretanto, seu trabalho analítico e reflexivo tem origens anteriores. Como já explicitado aqui, Eisenstein sempre foi um estudioso disciplinado e perspicaz, uma pessoa dotada de uma ânsia intelectual muito grande, desde criança, e de um rigoroso *espírito* teórico: “a imagem de Isaac Newton refletindo sobre a queda de uma maçã, e daí tirando todo um mundo de deduções, conclusões e leis, sempre me encantou” (Eisenstein, 1969: 13). Ainda que a carreira de engenheiro tenha se iniciado mais pela tradição, talvez involuntária, de seguir os passos do pai, já ali Eisenstein encontrou alguma identificação pessoal com o trabalho analítico, do qual soube se aproveitar muito bem. Foi nas aulas de cálculo, por exemplo, que, como ele mesmo diz, “se formou o meu gosto pelo pensamento racional, meu amor pela exatidão ‘matemática’ e pela clareza” (Eisenstein, 1969: 12). Mesmo diante dos estudos de língua japonesa, o seu interesse sempre esteve mais ligado às questões conceituais de sua lógica de pensamento, significativamente diferente das línguas ocidentais, do que aos problemas de tradução. De todos os seus encantamentos antes de se tornar um artista e teórico profissional (do desenho e do teatro desde a infância, de Leonardo da Vinci e de Albrecht Dürer já no período do curso de engenharia, de Maurice Maeterlinck e Henrik Ibsen durante o serviço militar etc.), sempre a atenção dobrada, dual, entre o êxtase e a razão:

Porque é realmente por admiração, por paixão e por amor que penetrei no âmbito dos problemas ligados a tal ou qual fenômeno artístico. No princípio, sempre se tratava de um entusiasmo instintivo por um ou outro artista, ou por um estilo ou corrente. Logo resultava que eram aqueles cujos traços me permitiam desvendar teoricamente os problemas artísticos particulares que eu mesmo trago *em meu sangue*.³ (Eisenstein, 2014: 12)

É importante observar também que, principalmente no início da década de 1920, o construtivismo era a tendência dominante na arte russa, um movimento que, influenciado também pela nova ordem social, propunha uma racionalização científica nos processos e nos

³ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “Porque es realmente por admiración, por pasión y por amor por lo que he penetrado en el ámbito de los problemas ligados a tal o cual fenómeno artístico. Al principio, siempre se trataba de un entusiasmo instintivo por uno u otro artista, por un estilo o corriente. Luego resultaba que eran aquellos cuyos rasgos me permitían desentrañar teóricamente los problemas artísticos particulares que yo mismo llevo *en la sangre*”.

procedimentos artísticos, em contraponto ao romantismo exacerbado da produção artística do período czarista. Ainda que nunca tenha se considerado um construtivista *stricto sensu*, nada mais oportuno para um engenheiro-artista como Eisenstein. A revolução socialista soviética, que tinha acabado de derrubar o poder centralizador, absolutista e arcaico de uma monarquia milenar rigorosamente opressora, e que lançava a sociedade como um todo em um universo até então desconhecido, de novas possibilidades ainda por edificarem-se, demandava, de modo geral, um espírito constructo. É nesse contexto, também, que o perfil não só engenhoso e construtivo de Eisenstein, mas também analítico e teorizador, encontra terra vasta e terreno fértil para o desenvolvimento. Foi assim, portanto, que mesmo ainda bastante jovem de idade (apenas vinte e cinco anos), e praticamente no início de sua carreira artística profissional, Eisenstein já publicava o seu primeiro texto teórico (e justamente na revista construtivista da Frente de Esquerda das Artes, a LEF, fundada e dirigida por ninguém menos que o também teórico, poeta e dramaturgo Vladimir Maiakovski): o texto em questão, um verdadeiro manifesto explicativo e rigorosamente didático sobre um estilo teatral revolucionário idealizado, praticado e teorizado por ele, *A montagem de atrações*; a revista em si, um canal criado para expandir e dar vazão, através dos textos teóricos, à revolução nas artes, uma reunião de diversos artistas-teóricos da vanguarda, todos construtivistas engajados naquele momento da revolução socialista soviética e imbuídos do objetivo de estabelecer as novas ideologias e práticas da arte de esquerda, principalmente através da recusa do individualismo *do passado* em prol dos valores do coletivismo comunista (um espaço mais do que conveniente para as agitações político-artísticas do Eisenstein daquele período). A relação simbiótica entre a proposta da LEF e as ideias de Eisenstein, ao menos naquele momento, pode ser observada em seus próprios textos. Sobre a revista, ao lembrar de seu passado extremista, revela em suas memórias que a “LEF agrupa os temperamentos mais diversos, as culturas mais dessemelhantes, as maneiras de agir mais divergentes, num programa comum de guerra à arte [do passado]” (Eisenstein, 1969: 16), enquanto que sobre o Proletkult, na própria introdução de *A montagem de atrações*, escreve:

EM DUAS PALAVRAS: o programa teatral do Proletkult não consiste na “utilização dos valores do passado”, nem na “invenção de novas formas de teatro”, mas na abolição da própria instituição do teatro enquanto tal, substituindo-a por um local de apresentação de experiências que visavam a *eleva o nível organizacional da vida cotidiana das massas*. A organização de oficinas de trabalho e a elaboração de um sistema científico do Proletkult no campo teatral. (Eisenstein, 1983: 187)

Nada mais instigador e oportuno para o espírito revolucionário, investigativo, analítico, artístico e didático de Eisenstein, e nada melhor do que o seu próprio texto de memórias sobre o período em questão, ainda que extenso, para ilustrar e explicar o seu estilo implícito inclusive na estrutura formal, engenhosa, criativa e poética de sua escrita:

Mas um rapazola que ainda não encontrou lugar, mesmo clandestino, no grande expresso da arte, o que pode fazer para ser ouvido, para que sua voz jovem se torne forte contra a arte, instituição social consagrada pelos séculos?

Surgiu uma ideia.

Primeiro dominar.

Depois destruir.

Descobrir os segredos da arte.

Tirar-lhe todos os disfarces.

Dominá-la.

Tornar-se um mestre.

Depois, arrancar a máscara, pôr a nu, demolir!

Uma nova fase começa em nossas relações: o assassino namora sua vítima.

Ele se insinua em sua confiança.

Observa e estuda.

Como um criminoso, ele vigia seu emprego do tempo.

Estuda as suas idas e vindas cotidianas.

Anota seus hábitos.

Os lugares onde ela para.

As vistas que ela faz.

Ele lhe dirige, enfim, a palavra.

Liga-se a ela.

Penetra, mesmo um pouco, em sua intimidade.

E para não se deixar arrastar por essa amizade, porque o aço da arma o mantém com a cabeça fria, ele acaricia, às escondidas, a lâmina de seu estilete...

A arte e eu, nós giramos, um em torno do outro...

Ela, envolvendo-me, mergulhando-me na profusão de seus atrativos.

Eu, acariciando disfarçadamente o meu punhal.

Um punhal de que, no caso, o escalpelo da análise faz as vezes.

Observando-a mais de perto – “esperando o último ato”, pelo “período transitório”, a deusa destronada pode servir à “causa comum”.

(...)

Pesquisemos ainda, e estudemos o método da arte.

Aí, ao menos, haverá a possibilidade dessa pesquisa vir a ser de utilidade imediata.

Vamos reabrir livros e cadernos... Análises em laboratório... Épurras... Tábuas de Mendeleiev, leis de Gay-Lussac e de Mariotte... Transpor tudo isso para o domínio da arte...

Mas não se pode prever tudo.

O jovem engenheiro põe-se a trabalhar.

E sua cabeça roda.

Durante essa teórica manobra de aproximação para esclarecer o que a teoria da arte, esse novo conhecimento, esconde no fundo de seu coração, a bela desconhecida só revela seus segredos debaixo de sete véus.

(...)

Apanhados pela engrenagem, a arte e o seu assassino em potencial acomodam-se provisoriamente, um e outro, no ambiente inesquecível, único, do período 1920-1930.

O assassino, entretanto, não se esquece de empunhar a adaga.

No caso presente, já se disse, é o bisturi da análise. (Eisenstein, 1969: 16-18)

Pois bem: voltando ao texto publicado na LEF, ainda na introdução Eisenstein contrapõe, por exemplo, as duas vertentes do Proletkult: a antiga, do passado, que ele associa à ala de direita e denomina como o ex-Teatro Operário, de cunho figurativo-narrativo, estático e de costumes, e a nova, da ala de esquerda, dinâmico e excêntrico, de *agit-atrações*, com sua teoria formulada por ele próprio e por Boris Arvatov, outro artista, crítico e historiador da arte, também membro da LEF. Já na primeira linha sobre a montagem de atrações propriamente dita, Eisenstein faz questão de deixar claro o seu estilo e caráter didático: “está sendo empregada pela primeira vez. É preciso explicá-la” (Eisenstein, 1983: 189). Durante o texto, além do modelo apresentado pela descrição esquemática de *O Sábio* ilustrada por fotos representativas do espetáculo já realizado, ao que interessa aqui, são desenvolvidas também, ainda que de maneira embrionária, duas questões capitais para todo o seu trabalho teórico posterior: (1) a importância da montagem como ferramenta fundamental à construção do discurso artístico – termo, aliás, embutido no título do texto – e (2) as referências diretas às outras artes, inclusive ao cinema, e à assimilação de sua relação influenciadora. Quanto à primeira, a explicação:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (Eisenstein, 1983: 189)

Quanto à segunda questão, as referências:

No plano formal, considero a atração um elemento autônomo e primário da construção do espetáculo, a unidade molecular (isto é, constitutiva) da *ação efetiva* do teatro e do *teatro em geral*: inteiramente análoga ao “amontoado figurativo” de George Grosz e aos elementos de “foto-montagens” de Rodchenko.

“Constitutiva” – na medida em que é difícil precisar onde termina o fascínio pela nobreza do herói (momento psicológico) e onde começa a sua sedução pessoal (isto é, a ação erótica sobre o espectador); o efeito lírico de uma série de cenas de Chaplin é inseparável do caráter de “atração” da

mecânica específica de seus movimentos; da mesma maneira como é difícil definir onde o *pathos* religioso dá lugar à satisfação sádica nas cenas de martírio das representações dos Mistérios, etc.

(...)

O cinema e principalmente o *music-hall* e o circo são a escola do montador teatral, pois, em seu sentido exato, montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de *music-hall* e circo partindo das situações de um texto teatral de base. (Eisenstein, 1983: 190-192)

Como é possível observar, portanto, Eisenstein plantaria já em seu primeiro texto – e ainda que sob o contexto da produção teatral – a semente da principal questão de fundo de todo o seu trabalho posterior, a montagem intelectual. Ao longo da segunda metade de sua vida, nos outros vinte e cinco anos vividos (Eisenstein faleceu em 1948, aos cinquenta anos de idade), agora dedicados exclusivamente à teoria e ao cinema, Eisenstein revisaria, aprofundaria e desenvolveria ainda mais tal questão – em que pese, para tal, a incessante e sempre constante busca pelas referências ferramentais e metodológicas das outras artes – experimentando todas as suas possibilidades em seus filmes para poder escrever sobre elas e teorizando tantas outras para poder experimentá-las na prática. Foram inúmeros os textos produzidos ao longo desse período (muitos dos quais serão tratados aqui mais adiante, nos capítulos posteriores) – uma obra vasta e prolífica, apesar de pouquíssimas publicações em vida – de materiais sobre os métodos da montagem cinematográfica, sobre a linguagem dos ideogramas, sobre o teatro Kabuki, sobre o som e a cor no cinema, sobre a realização propriamente dita, sobre a linguagem especificamente cinematográfica, sobre a dramaturgia, sobre a relação do cinema com as outras formas de arte etc., até ensaios sobre as características proto-cinematográficas de El Greco, pintor maneirista (prenunciador do Barroco pictórico) dos séculos XVI-XVII, e sobre a fluidez das formas de Giovanni Battista Piranesi, gravurista e arquiteto do século XVIII, além de um grande material autobiográfico e de diversas anotações para a produção de uma história geral do cinema. Até mesmo o extremismo inicial de destruição e rejeição dos métodos do passado logo se arrefeceu diante da maturidade adquirida a partir da profundidade de suas pesquisas rigorosamente científicas – sem prejuízo algum para seu espírito crítico, experimental e vanguardista. Em 1934, por exemplo, quando Eisenstein inicia a terceira fase de sua carreira cinematográfica, após a frustrada empreitada mexicana e diante de seu retorno à Rússia, anota em um de seus ensaios: “Em 1924, escrevi com grande entusiasmo: ‘fora com a história e o enredo!’ Hoje, a história, que então parecia quase ‘um ataque de individualismo’ contra o nosso cinema revolucionário, volta de uma forma nova a seu lugar apropriado” (Eisenstein, 2002: 25). É por esses e outros

motivos que, não à toa, ainda que confrontado e questionado por diversos autores ao longo da história da teoria do cinema, sua obra escrita continua sendo revisitada, possibilitando sempre novas descobertas, tamanha profundidade e consistência teórica. Ao que tudo indica, impedido de muita excitação por conta da fraqueza de seu coração já doente, Eisenstein terminou a vida escrevendo no repouso forçado do lar – aliás, são da véspera de sua morte as últimas linhas de *Da cor no cinema*, um ensaio inacabado, encomendado por Lev Kuleshov, sobre a sua experiência colorida em *IVAN, O TERRÍVEL*.

2.5. O cinema

(e as teorias das artes)

“Em mim existe um alto grau de paixão e a ferocidade do jovem tigre que, criado com o leite do teatro, experimenta de repente o sangue da liberdade cinematográfica!” (Eisenstein, 1987: 133). Pois bem: em 1924, após as inúmeras experiências teatrais que, segundo ele, o levaram ao cinema, Eisenstein migra definitivamente para essa outra forma de arte, estreando o seu primeiro filme de longa-metragem, *A GREVE*. Ainda segundo ele, é a partir do desejo intenso pela pesquisa e do apetite vigoroso pela experimentação prática e pela atividade analítica que “a procura ardente dos processos mais seguros para provocar emoção, a fuga de assalto lançado contra os medíocres, tudo o que nos havia atraído para o teatro vem transbordar no cinema” (Eisenstein, 1969: 187). Na prática, Eisenstein foi levado do Proletkult à Goskino (diretório central da produção cinematográfica do estado socialista soviético) pelo seu próprio diretor à época, o produtor Boris Mikhin, que apesar de não gostar de seus espetáculos teatrais já acreditava que o talento de Eisenstein poderia encontrar melhor terreno nas produções cinematográficas. Após uma longa negociação – é importante lembrar que o Proletkult, organismo cultural autônomo, tinha o seu próprio departamento de cinema, o Proletkino, o que o deixava relutante em permitir que Eisenstein filmasse para outra organização – é finalmente fechado um acordo por conta da co-produção firmada entre esses dois organismos para uma série de oito filmes sobre as principais etapas da história da tomada do poder pela luta do proletariado. Foi assim, então, que Eisenstein dirigiu o que seria o quinto episódio, justamente o filme *A GREVE*, único da série realmente produzido. Com a ajuda da cineasta Esfir Schub, também responsável por sua migração ao cinema, e do diretor de fotografia Eduard Tissé, do qual nunca mais se separaria – e em função de sua grande

energia criativa e seu enorme instinto experimentador – Eisenstein logo superou a sua falta de conhecimento técnico inicial e desenvolveu rapidamente a tão distinta perícia cinematográfica. Como não podia deixar de ser, *A GREVE*, um filme sobre o desenvolvimento e as consequências de um movimento paredista tinha não só a *tipagem* e a *montagem de atrações* como base de sua proposta de produção como também a construção do discurso através da meticulosidade das representações simbólicas e da produção de sentidos. Ainda que Eisenstein tenha criticado, ele mesmo, posteriormente, alguma imaturidade cinematográfica de seu filme inicial, dizendo, inclusive, que “o filme patinava nos restos de uma rançosa teatralidade que se tornava estranha a ele” (Eisenstein, 2002: 24), o impacto de sua experiência foi tão grande que o sucesso imediato, inclusive entre a intelectualidade e as lideranças políticas bolcheviques, lhe rendeu uma encomenda seguinte.

Pois foi em 1925, portanto, enquanto *A GREVE* ainda era lançado, que Eisenstein recebeu a missão de produzir um novo filme, agora em comemoração aos vinte anos da primeira revolução, o movimento de fevereiro de 1905. Mesmo que sob a condição de tratar do tema positivamente e do compromisso de entregá-lo ainda naquele ano – uma aventura altamente arriscada pelo curto tempo disponível para a produção – foi-lhe concedida uma total autonomia criativa, lançando-o imediatamente à empreitada de *O ENCOURAÇADO POTEMKIN*. Foi justamente o conflito entre o gigantesco e megalômano argumento inicial e o curto tempo para a realização do filme que lhe rendeu algumas das soluções criativas que o tornaria cinematograficamente emblemático. Foi a impossibilidade de uma produção grandiosa imposta pela escassez de tempo, aliada, é claro, a toda sua experiência teórica e prática da montagem de atrações e aos seus estudos sobre os processos artísticos em geral que, de certa maneira, levou Eisenstein ao desenvolvimento inicial, também prático e teórico, de seu notável poder de sintetização de conteúdo. Como ele mesmo escreve, “como é que dois seres humanos [ele e a colaboradora Nina Agadjanova], a que não faltavam discernimento nem experiência profissional, podiam ter imaginado, por um segundo, que se podia pôr aquilo em cena, filmar?” (Eisenstein, 1969: 20). Entretanto,

Somente porque ele se integrou aí, perfeitamente consistente ou porque tivesse antevivido tudo aquilo, é que o realizador, colocando um enigma diante dos historiadores do cinema, pôde tirar cenas emocionantes de uma linha do texto, de uma simples indicação do roteiro – “o encouraçado atravessa toda a esquadra sem que um tiro de canhão seja dado” – ou então “um toldo isola os homens que vão ser fuzilados” – e tudo isso improvisado, em meio à filmagem. (Eisenstein, 1969: 21)

Sobre a passagem da revolta dos marinheiros a bordo do encouraçado, por exemplo, que não passava de um pequeno e curto evento secundário do argumento original, foi, durante as filmagens – e diante das críticas condições de tempo de produção – criativamente transformada não só em elemento principal da trama, mas principalmente em um único episódio-síntese referencial que representou em si toda a profundidade do tema central proposto pelo filme. Foi assim, portanto, *improvisando* a partir da sintetização visual dos conceitos, utilizando-se, também, das potencialidades narrativas e dramáticas de ferramentas de linguagem de outras artes, como a sinédoque da literatura, por exemplo, caracterizando o todo pela parte, o geral pelo detalhe, que Eisenstein começou desenvolver racionalmente a sua teoria-prática da montagem intelectual, ou seja, da criação e da conjugação dos mais diversos elementos gráficos e simbólicos para a produção de ideias, sensações e sentidos específicos. A despeito de sua modesta recepção inicial na Rússia, O ENCOURAÇADO POTESKIN estourou internacionalmente, projetando Eisenstein, agora, para o mundo.

Já em 1926, duas novas encomendas que se intercalam: primeiro, um filme sobre o projeto do partido para o setor agrícola, a coletivização da agricultura, inicialmente chamado de A LINHA GERAL; depois, já em meio às filmagens do primeiro, interrompendo-as, inclusive, OUTUBRO, obra destinada à comemoração dos dez anos da segunda revolução, o movimento de outubro de 1917. Ainda que sem arrefecer a sua energia criativa, artística, experimental e científica – OUTUBRO, talvez um dos seus filmes mais rigorosos do ponto de vista formal, revela outra gama de possibilidades narrativas a partir de novas técnicas construtivas, assim como representa o ápice de sua montagem intelectual – é nesse período que começam os seus problemas em relação ao estado patrocinador (e cada vez mais controlador e ditatorial). Para que se tenha uma ideia, em OUTUBRO, por exemplo, Eisenstein aprofunda ainda mais as ferramentas associativas e subjetivas da linguagem cinematográfica, trabalhando muitas vezes no nível da metáfora e da analogia simbólicas, como no trecho da escalada de Kerensky ao poder (considerada por muitos uma montagem barroca), quando, para representá-la, Eisenstein repete várias vezes a mesma cena do personagem subindo as escadarias do palácio, apenas intercalando-as com intertítulos que anunciam cada novo cargo conquistado por ele (“ministro de exército”, “ministro da marinha” e “primeiro ministro”, terminando com “etc, etc, etc...”) – além da óbvia associação da subida das escadas do palácio com a escalada do poder, também a analogia irônica a uma escalada infinita em espiral que, no fundo, não leva a lugar algum. Dentre tantos outros exemplos, há também aquele em que, ao intercalar os gestos do general Kornilov com uma estátua de Napoleão exatamente nas mesmas posições, sugerindo que, na verdade, ele a imita, é

construída de maneira subjetiva e simbólica a sua imagem (ou, neste caso, alcunha) de mero impostor. Por outro lado, mesmo representando a revolução de 1917, Eisenstein foi obrigado pelo próprio Stalin a cortar qualquer cena que fizesse referência, explícita ou não, a Leon Trotsky (muitas delas, inclusive, já filmadas), um dos principais líderes bolcheviques e o grande organizador do Exército Vermelho que, em 1927, perdendo a disputa pelo controle do partido para Stalin, já havia sido expulso da organização. Como se não bastasse, Stalin em pessoa também ordenou a retirada de um discurso de Lenin do filme, restando apenas um rápido trecho de seus gestos exagerados em um palanque. Por conta da grandiosidade das empreitadas de Eisenstein, como interromper o fluxo de algumas regiões da cidade para parte das filmagens, organizar cenas épicas de multidões correndo pelas ruas, pendurar um cavalo morto em uma ponte levadiça e comandá-la em função do filme etc., e também das idas e vindas das censuras de Stalin, o filme não fica pronto para as comemorações de 1927, sendo lançado apenas em 1928, ano em que Eisenstein retoma as filmagens do interrompido *A LINHA GERAL*. Transcorridos quase dois anos, os ideais do partido para o setor agrícola não eram mais os mesmos representados pelo material já produzido e pelo filme que Eisenstein trabalhava para concluir. Entre a consolidação de suas técnicas formais e mais interferências da censura do partido (o título do filme foi forçadamente trocado para *O VELHO E O NOVO*, justamente por não representar mais *as linhas gerais* do partido mas servir como um novo projeto de propaganda dos novos ideais através da contraposição do que era ruim antes e do que deveria ser bom a partir de então), Eisenstein entregou um filme quase síntese de suas teorias, tamanha maturidade e aprofundamento, mas um completo desagrado às imposições stalinistas, já que, por força da fidelidade às suas posições políticas e ideológicas, não cumpria em sua totalidade os objetivos esperados pela organização do partido. Foi no contexto dos conflitos com o órgão controlador e da insatisfação de grande parte de seus representantes, inclusive de seu líder maior, o próprio Stalin, que, mesmo antes da estreia do agora *O VELHO E O NOVO*, Eisenstein deixaria a Rússia para uma viagem ao redor do mundo, em parte busca por novos horizontes, em parte fuga antecipada à repressão e em parte auto-exílio forçado.

Depois de um giro por diversos países da Europa, entre grandes encontros com vários dos mais importantes artistas da época, conferências, exposições de alguns de seus filmes, contratempos e rejeições políticas (sua expulsão chega a ser solicitada por grupos políticos conservadores na Suíça e na França) e alguns curtas-metragens não oficialmente contabilizados (um deles, produzido no primeiro congresso internacional de cinema independente, na Suíça, que se perde, e os outros dois, realizados, em verdade, por

Alexandrov e Tissé, seus inseparáveis companheiros de equipe e de viagem, em Paris e em Zurique), Eisenstein chega, em 1930, aos EUA. Após outras conferências e novos contatos (Robert Flaherty, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks...), desembarca em Hollywood a fim de dirigir um filme para a Paramount. Inicialmente propõe adaptar *O Ouro*, de Blaise Cendrars. Rejeitado, sugere então *Uma Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser, o que seria, ironicamente, o início de sua própria tragédia americana. Projeto frustrado por conta das incompatibilidades ideológicas em relação às orientações do enredo (enquanto Eisenstein pretendia representar principalmente as questões de fundo moral da história original e se aprofundar na psicologia do personagem protagonista através da ferramenta do monólogo interior, por exemplo, do qual a sua grande referência era o trabalho de James Joyce, a Paramount queria apenas um filme comercial de intriga – que, aliás, foi produzido alguns anos depois por Josef von Sternberg), lhe rendeu ao menos o passaporte inicial para a empreitada de QUE VIVA MÉXICO!.

É ainda nos EUA que Eisenstein conhece o escritor esquerdista estadunidense Upton Sinclair, que, também produtor, lhe oferece um contrato para a produção de um filme no México. Sem nenhuma ideia prévia nem roteiro definido, Eisenstein aceita prontamente e, junto com Alexandrov e Tissé, começa, já no final de 1930 e começo de 1931, o novo projeto. Inicialmente encantado com a devoção mexicana ao espírito da morte, com todas as suas crenças, festas, comemorações e oferendas, Eisenstein finalmente resolve fazer um filme sobre a história de resistência daquele povo, desde a colonização européia até os dias que se seguiam. Para Eisenstein, era justamente seu histórico de invasão e defesa, de opressão e combate, de sofrimento e luta sociais, de naturalização da violência por força da severidade de seu destino, que dotava o mexicano de um humor cruel, de um desprezo público pelo ato da morte, permitindo-lhe glorificá-la, zombar dela e brincar com ela, sua companheira tão culturalmente íntima, arraigada e cotidiana. O México, para ele, era ternamente lírico, mas também cruel. Foi ali que Eisenstein conheceu e se encantou também pelo muralismo de Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros, além de toda potencialidade gráfica e expressiva dos antigos relevos Astecas, Toltecas e Maias. Foi ali, também, que, certamente influenciado por toda essa energia, produziu alguns de seus desenhos mais profundos e vigorosos, tomados de uma agressividade poética ímpar, extremamente dramática, erótica, política e combativa, dos quais, por precaução, sempre guardou apenas para si (tais desenhos vieram a público apenas após a sua morte). Entretanto, mesmo com a previsão de um investimento também soviético, os conflitos entre o processo de produção artístico de Eisenstein e os interesses comerciais de seu produtor estadunidense inviabilizaram a sua

conclusão. Ideológico, conceitual, colossal e relativamente lento em relação à velocidade exigida pelo mecanismo financiador, suas características o levaram ao desgaste e a um profundo desentendimento com Upton Sinclair. Diante do rompimento total com o produtor estadunidense e em meio às inúmeras críticas políticas que circulavam na URSS sobre seus filmes e sua postura ideológica, que já há algum tempo desagradava aos novos dirigentes do partido, culminando, inclusive, na perseguição através do corte da parte do financiamento soviético para o projeto, Eisenstein deixa finalmente o México e, barrado na fronteira ao tentar retornar para os EUA, é mandado de volta, forçado, à Rússia (o próprio Stalin, em telegrama a Upton Sinclair, o considerou um desertor e traidor da pátria).

Diante do retorno conturbado à Rússia, Eisenstein passa dois anos praticamente recluso em casa, saindo apenas para dar aulas no instituto de cinematografia do estado e frequentar teatros e cinemas. Em meio a um escrutínio acusatório cheio de violentas e agressivas críticas que vinham de todos os lados, diversos de seu projetos passam a ser sistematicamente recusados, um verdadeiro boicote arquitetado por Boris Shumyatsky, o então responsável pelo departamento de cinematografia do estado e que tinha por Eisenstein um público desafeto e uma clara hostilidade. É quando Eisenstein, recolhido, se entrega aos livros e à escrita teórica particular, não sem ter o seu afastamento também considerado pelos críticos e inimigos um alheamento dos ideais revolucionários e da construção do socialismo. Em 1935, entretanto, finalmente tem um projeto aprovado, O PRADO DE BEJIN. Produzido a partir de um roteiro de Alexandr Rzheshvsky encomendado pelo Komsomol (organização juvenil do partido comunista) para tratar das contribuições da organização para crianças com até quatorze anos de idade ao processo de coletivização da agricultura, o filme contaria a história de um garoto assassinado pelo próprio pai após denunciá-lo como amigo e cúmplice dos Kulaks, os grandes fazendeiros ricos contrários aos ideais coletivistas. Inspirado na história de Pavlik Morozov, um herói nacional e mártir do novo regime que, segundo a história, teria sido assassinado pela própria família aos quatorze anos de idade pelo mesmo motivo do personagem de O PRADO DE BEJIN, o filme logo se transformou em um novo problema para Eisenstein, que jamais o concluiria. Com mais da metade do filme, Eisenstein contrai varíola e é obrigado a se afastar por conta da doença. É diante de mais de um intervalo de convalescência que as mudanças de linha do partido e as novas críticas acusatórias o obrigam a diversas alterações em relação ao projeto inicial. É também nesse ínterim que Boris Shumyatsky, seu inimigo declarado, exhibe para os membros do comitê central do partido e para as lideranças do organismo cinematográfico do estado uma versão em processo do filme (e, portanto, ainda não totalmente representativa da proposta integral de Eisenstein), causando

um tremendo rebuliço. Um dos principais problemas se dá com uma cena em que uma igreja católica, território sagrado dos deuses e das santidades, também uma representação simbólica ao passado czarista, é, na versão de Eisenstein, apedrejada e tomada por um grupo de camponeses revolucionários que, em seguida, através de uma verdadeira farrá dionisíaca, a transformam em um lugar profano – é através do artifício artístico da inversão carnavalesca da cultura tipicamente popular, justamente do processo de transformação do sagrado em profano (ferramenta tão profundamente observada por ele em seus estudos de teatro, desde os espetáculos dionisíacos até a tradição mexicana de alegorização da morte), que a sacralidade da antiga igreja (e do antigo regime) é transformada em domínio do povo. Até aí, nada mais revolucionário, inclusive do ponto de vista artístico da representação simbólica. Entretanto, os desgostos giraram em torno de duas questões capitais àquele período (1935-37): (1) a política anti-religiosa bolchevista era agora rejeitada pelo regime stalinista, que impunha uma nova conduta, a convivência pacífica (o combate aos ícones religiosos, ainda que opressores, tornava-se, agora, indesejado); e (2) praticamente no auge de seu estilo intelectual de cinema, sob um domínio quase absoluto das mais expressivas técnicas cinematográficas de representação simbólica e produção de sentidos, Eisenstein começava a ser considerado um cineasta muito abstrato, além de exageradamente formalista, contrariando os ideais culturais do agora também imposto realismo socialista. É nesse contexto que, entre outras coisas, passa a ser acusado de tratar negativamente o projeto stalinista para a coletivização agrícola, como se fosse apenas uma destruição mesquinha e violenta do velho pelo novo – o que, de fato, era, ainda que esse não fosse o objetivo final da construção cinematográfica de Eisenstein, que pretendia apenas uma alegorização – sendo duramente criticado, inclusive, por se utilizar de uma linguagem excessivamente estilizada e estetizante, *difícil para as massas*, elitista e, portanto, não popular e desconectada dos ideais comunistas. Eis então que, em 1937, depois de dois anos de uma luta intensa e arriscada na tentativa de equilibrar as suas próprias concepções com as críticas e as alterações ordenadas pelos líderes do partido, o filme é categoricamente suspenso por Boris Shumyatsky – que, ironicamente, dois anos depois, seria condenado pela administração suspeita dos recursos da indústria cinematográfica soviética, acusado de traição e executado pelo próprio regime stalinista. Como se não bastasse, Eisenstein foi obrigado a se retratar publicamente, desculpando-se pelo *deslize* e glorificando os ideais stalinistas, mesmo que de maneira contrária aos próprios princípios, sob o risco de uma severa condenação (no período, as pessoas consideradas traidoras pelo regime eram ou enviadas para os campos de concentração e trabalhos forçados ou executadas sumariamente). Ao que se segue, todos os arquivos e documentos referentes ao projeto de O PRADO DE

BEJIN foram destruídos por Eisenstein, que nunca mais tocou no assunto. As cópias e os negativos do que foi produzido para o filme desapareceram por completo: há quem diga que foi destruído por um bombardeio na segunda guerra mundial, há quem sugira que tenha se perdido em uma inundação ocorrida nos estúdios da Mosfilm, empresa cinematográfica estatal, no mesmo período e há quem acredite em uma destruição intencionalmente criminosa. O que se sabe verdadeiramente é que apenas uma lata com pequenos pedaços (pontas) de cada plano do filme – escondidas, à época, pela montadora Esfir Tobak – foi encontrada na casa de Eisenstein, somente após a sua morte, por Pera Attacheva, sua esposa desde 1936.

De qualquer maneira, apenas um ano depois do projeto frustrado de O PRADO DE BEJIN, Eisenstein começa a produção de ALEXANDRE NEVSKI (1938). Diante do afastamento definitivo de seu maior opositor, Boris Shumyatsky, e em meio às ameaças da Alemanha nazista, Eisenstein volta a cair nas graças de Stalin ao se oferecer para rodar um filme sobre o lendário monarca responsável pela unificação do império Russo na era medieval – canonizado, inclusive, pela igreja ortodoxa russa – e famoso por suas vitórias militares justamente contra as invasões alemãs do século XIII. Eisenstein propunha, portanto, oportunamente, a produção de uma poderosa arma ideológica de agitação popular nacionalista contra os movimentos nazi-fascistas alemães pré-segunda guerra mundial. Mesmo assim, nem tudo foram flores: com o intuito de conter os impulsos *extravagantes* de Eisenstein, aqueles considerados exageradamente experimentais, formais e estetizantes, a Mosfilm lhe exige que o filme seja dirigido em parceria com Dimitri Vassilev, que teria a incumbência de zelar pelo roteiro original aprovado pelo partido. E assim se fez. Ao que se sabe, nos sets de filmagem propriamente ditos, Dimitri Vassilev dirigiu quase todas as cenas, ainda que sempre a partir dos esquemas desenhados por Eisenstein, exceto a épica e emblemática *Batalha do Gelo* de 1242, o combate invernal sobre o congelado Lago Peipus, sequência essa magistralmente conduzida pelo próprio. Em relação às suas características, propostas e ambições artísticas, alguns rápidos exemplos deste trecho em especial: além da tensão dramática (conceito) potencializada pelo conflito (choque) do avanço da pesada cavalaria alemã sobre a sensível camada de gelo da superfície do Lago Peipus, é neste filme que Eisenstein consolida a eficiência de outra ferramenta artística teorizada por ele, o contraponto audiovisual – em parceria com o compositor Sergei Prokofiev, conjuga com um rigor formal e quase matemático as linhas visuais, dramáticas e gráficas, com as sonoras, harmônicas e melódicas, sempre em prol de uma maximização expressiva e icônica da obra. Entretanto, é principalmente pelo sucesso político do filme que Eisenstein passa a ser premiado e condecorado, chegando, inclusive, a ser nomeado diretor artístico da Mosfilm. É a reconquista

da simpatia dos quadros culturais do regime que, de certa forma, também viabilizaria as suas duas últimas empreitadas cinematográficas (de três planejadas).

A partir de 1940, ainda na esteira da ânsia nacionalista que tomava conta da URSS em meio a todas as investidas da segunda guerra mundial, Eisenstein empreende a megalômana ideia de realizar uma trilogia sobre a trajetória do czar Ivan IV, o grande responsável pela unificação dos principados russos no século XVI. Foi como um suposto tributo ao *unificador* Stalin e seu status de grande defensor nacional da invasão estrangeira que Eisenstein conseguiu autorização para filmar *IVAN, O TERRÍVEL* – em verdade, praticamente um prognóstico e, assim como os desenhos políticos do tempo da Gazeta de São Petersburgo, uma clara caricatura do que acontecia e do que aconteceria com o próprio Stalin. Assim como Ivan, o Terrível, Stalin, sob o pretexto da defesa dos interesses do povo e do país, também combateu violentamente, e sob um regime de absoluto terror, as pessoas consideradas conspiradoras e traidoras do regime. Até mesmo muitos dos executores das mortes foram, depois, mortos pelo próprio regime, tanto na política de Stalin quanto na de Ivan IV. Tanto Ivan IV como Stalin, numa espiral de arrogância, insolência e crueldade, terminaram suas vidas em paranóia, isolados, desconfiados até mesmo das pessoas mais íntimas e fiéis. É essa trama perversa, facínora e maquiavélica, disfarçada de honrosa luta pelos interesses nacionais, que Eisenstein pretendia desenvolver como pano de fundo denunciador do filme, criticando-a, talvez até por segurança, de maneira *velada e sutil*: “eu me esforço – escreveria o cineasta em 1943 – por colocar no filme o motivo da autocracia como fatalidade trágica da solidão do senhor absoluto” (apud Machado, 1982: 27). Não à toa, outra ferramenta cinematográfica largamente teorizada por ele, o efeito extático da objetiva de 28mm, é sistematicamente utilizada em *IVAN, O TERRÍVEL*, e justamente para representar a elevação do estado de enlouquecida soberba do monarca. É a partir de sua particularidade óptica multifocal, que permite tornar simultaneamente visível, no mesmo plano, tanto o que está perto como o que está distante (além de sua capacidade de deformação da imagem), diferentemente da característica do olhar humano em estado de lucidez, que a objetiva de 28mm, como ferramenta expressiva, torna possível a representação do estado de êxtase, do olhar e do ponto de vista distorcido pela *narcolepsia* do arrebatamento do espírito. Eisenstein já havia experimentado essa técnica em *QUE VIVA MÉXICO!* e estudado o seu efeito, inclusive, nas obras de El Greco, nos quadros de Van Gogh e nos desenhos produzidos por Abdin Dino e Jean Cocteau sob o efeito de ópio. Em *El Greco, Cineasta*, por exemplo, texto sobre as características proto cinematográficas do pintor maneirista do século XVI-XVII, escrito entre 1937 e 1941, Eisenstein explica:

A objetiva de 28mm é uma objetiva extática *par excellence* [“por excelência”] (exceto quando aplicada apenas por sua utilidade, independente de suas propriedades *expressivas* específicas, ou seja, quando serve para simplesmente mostrar, por ilusão espacial, um volume demasiado pequeno das habitações ou a extensão dos elementos da paisagem). Responde à exigência essencial do ex-tatismo: graças às suas particularidades ópticas, pode realmente dar à forma a possibilidade de sair de si mesma, de sua relação habitual com o espaço real e com a verdadeira realidade⁴. (Eisenstein, 2014: 99-100)

Além disso, para a representação da afetação moral e psicológica dos personagens, Eisenstein se utilizou também da sua antiga ferramenta da *tipagem*, a exacerbação quase caricata dos gestos e das ações através da interpretação exagerada e pantomímica, outra ferramenta possível de distorção extática. E, por fim, é importante lembrar aqui que foi em um trecho da segunda parte da trilogia que Eisenstein experimentou pela primeira e única vez a ferramenta da cor. Não se trata de um projeto de filme colorido. Aliás, tanto na primeira quanto na segunda parte de IVAN, O TERRÍVEL, toda a expressividade da escala de cinzas do preto e branco, seus contrastes, seus brilhos e suas sombras, são magistralmente utilizados de maneira narrativa e dramática pela fotografia de Tissé. Entretanto, em um trecho da segunda parte, momento em que Ivan, descoberto o plano para assassiná-lo, resolve montar uma cilada para seus conspiradores, Eisenstein se utiliza também da expressividade da cor para potencializar o drama. O momento da grande armadilha, onde Ivan embriaga e veste seu ingênuo primo sucessor com o manto e a coroa de tzar para que este seja morto em seu lugar (um outro uso, por parte de Eisenstein, da *inversão carnavalesca*), é representado através de uma festa rigorosamente dionisíaca (também um *tenebroso* musical, repleto de versos agressivos e ameaçadores proferidos contra os inimigos Boiardos), mas agora com uma fotografia colorida baseada em uma paleta vermelho-sangue e amarelo-fogo (um tom *infernal*, típico de ritual satânico), além dos muitos dourados do ouro (riqueza e cobiça), regada, é claro, de muita dança, fartura e bebedeira (novamente o *êxtase profano*). No momento em que a festa acaba e a história se encaminha para o desfecho da emboscada, a frieza do assassinato propriamente dito, o filme volta a ficar preto e branco, como se o esplendor da cor fosse possível apenas no ápice do êxtase, no seu instante mais alucinatório. O importante, aqui,

⁴ Tradução própria a partir da versão espanhola: “El objetivo de 28mm es el objetivo extático *par excellence* [“por excelencia”] (con excepción de los casos en los que se usa por estricta utilidad, independientemente de sus propiedades *expresivas* específicas, es decir, cuando debe simplemente mostrar, por ilusión espacial, el volumen demasiado pequeño de las habitaciones o la extensión de los elementos del paisaje). Responde a la exigencia esencial del ex-tatismo: gracias a sus particularidades ópticas, puede realmente dar a la forma la posibilidad de salir de sí misma, de su relación habitual con el espacio real y con la verdadera realidad.”

como não podia deixar de ser, é que não se trata de utilizar uma nova tecnologia apenas por ela mesma, mas sim de experimentá-la do ponto de vista puramente dramático. Como disse o próprio Eisenstein, “a primeira condição de uma participação lógica do elemento cor num filme consiste em que essa cor se insira no filme a título, antes de mais nada, de fator dramático e dramático” (Eisenstein, 1969: 140).

Pois bem: Eisenstein talvez só não contasse com a autoconsciência e a identificação de Stalin. Enquanto Ivan, ainda na primeira parte da trilogia, vencida todas as investidas contra ele (inclusive a quase morte), lutando pela *defesa de uma unidade nacional* e pela *vontade do povo*, o filme era lançado (1944). Entretanto, quando na segunda parte, confrontado e já tomado por diversos desvairados, Ivan assume a alcunha que lhe é dada pelos inimigos Boiardos de Ivan, o *Terrível* e investe ainda mais efusivamente em seu governo de ferro, reprimindo qualquer oposição com ainda mais violência e alucinações, o filme é interdito em 1946. É nesse contexto que Eisenstein é intimado para uma audiência particular com o próprio Stalin e, novamente obrigado a se retratar publicamente, escreve (obviamente por medo e auto proteção) a famosa carta anômala intitulada *Traí o sentido da verdade histórica*. A segunda parte da trilogia de IVAN, O TERRÍVEL, portanto, só seria liberada para exibição em 1958, cinco anos após a morte de Stalin, e a terceira, quando, segundo a ideia original, Ivan começaria a hesitar e questionar os seus próprios atos em um processo depressivo de auto análise, acometido pela força do monólogo interior, por razões óbvias sequer teve permissão para sair do papel. Em 1948, apenas dois anos após a interdição da segunda parte de IVAN, O TERRÍVEL, novamente rechaçado, recluso e com o coração doente e frágil, Eisenstein faleceu aos cinquenta anos de idade, vítima do segundo ataque cardíaco de sua vida.

3. O ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO DE SERGEI EISENSTEIN

Estabelecida, já, do ponto de vista da produção artística e intelectual, a ligação intrínseca entre Eisenstein e algumas das diversas outras formas de arte, cabe agora, ainda antes de atingir o ponto principal deste trabalho, um olhar aprofundado sobre a sua própria concepção de específico cinematográfico, ou seja, daquilo que, em seu entender, torna o cinema uma forma de arte específica e particular. Será interessante observar, também aqui, a preponderância da íntima relação estabelecida por ele entre o cinema e as demais artes.

Pois bem: em um dos inúmeros esquemas estruturais rabiscados por ele no conjunto de notas que deixou para a escritura de sua *História Geral do Cinema*, há um pedaço que vale aqui um destaque introdutório:

3. O método do cinema

Montagem e contraponto.

Revelação máxima das leis fundamentais do ser.

Montagem como unidade da diversidade. (Eisenstein, 2014: 24)

Como será demonstrado neste capítulo em especial, o específico cinematográfico, para Eisenstein, se encontra justamente na síntese produzida pela conjugação (montagem) entre os diferentes fenômenos das demais artes, ou seja, na unidade produzida a partir da diversidade dos procedimentos das artes em geral. E não se trata simplesmente do resultado da soma, mas principalmente da nova qualidade adquirida com tal combinação. É aí que está justamente o conceito de um dos assuntos mais explorados por ele – e pelo qual é mais reconhecido como teórico do cinema: a *montagem intelectual*. Para Eisenstein, “a cinematografia [no sentido de escrita do cinema, ou escrita do movimento] é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (Eisenstein, 2002: 35). Mas não montagem como a simples junção ou ligação de fragmentos, e sim o choque entre eles, já que, segundo a sua teoria, “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito” (Eisenstein, 2002: 42). Eis o motivo, portanto, do termo composto *montagem intelectual*: “a simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico” (Eisenstein, 2002: 38). Ou seja, para Eisenstein, a montagem intelectual consiste em, através do conflito gerado pelo embate de duas ou mais imagens, criar uma outra, abstrata, não na tela, mas no plano intelectual da plateia. Significa produzir e comunicar conceitos através do confronto e da composição de duas ou mais representações visuais e concretas, ainda que

independentes entre si.

Como uma clara ilustração de sua estratégia, o próprio Eisenstein discorre sobre a experimentação dessa ferramenta em *OUTUBRO*, por exemplo, quando, a fim de criticar o vazio das divindades religiosas, combina duas representações opostas: a do esplendor do aspecto externo das imagens dos santos com a do vazio de seu conteúdo interior. Para tanto, primeiro se utiliza do choque “entre o Cristo barroco esplendorosamente dourado e o tosco ídolo de madeira dos esquimós ou giliak” (Eisenstein, 1987: 279). Em seguida, Eisenstein encadeia uma série de elementos de outras imagens sacras, conectadas por alguma similaridade visual, justamente para construir a ideia de unidade, a noção de que todas representam a mesma coisa. Assim, relaciona “o tosco ídolo giliak de madeira às mais ornamentadas representações da divindade que pude encontrar entre os monumentos barrocos de São Petersburgo” (Eisenstein, 1987: 282), de Jesus Cristo a Shiva, da deusa japonesa Amaterasu (fundadora do teatro oriental) às máscaras religiosas dos iorubás etc. “Daí decorre a tese: Deus = bloco de madeira. É assim que a lógica constrói suas premissas e conclusões” (Eisenstein, 1987: 284).

Ainda segundo Eisenstein, e aqui retomando a nota da citação introdutória acima, esta técnica trata-se, ao inverso, *da revelação máxima de uma das leis mais fundamentais do ser*, ou seja, o processo do pensamento. Para transformar o modo mais primário das ideias, etéreo e inteligível, em forma consciente, concreta e sensível, nosso raciocínio busca naturalmente a condensação, ou seja, a tradução da complexidade da abstração por representações relativamente lacônicas. Essa é, para ele, a lógica natural da consciência – *montagem para a unidade da diversidade*. Portanto, invertendo essa lógica “o ‘método’ de meu cinema intelectual consiste em retroceder, partindo de uma forma mais desenvolvida da expressão da consciência [a imagem concreta] e voltando para uma forma anterior dessa mesma consciência [o conceito abstrato]” (Eisenstein, 1987: 285). É a partir dessa pesquisa e da busca pelos critérios de individuação do cinema, portanto, que Eisenstein chega no cinema intelectual e na sua mais íntima relação com as demais artes:

E então nasceu em mim uma suposição – uma apreensão: e se essa translação retroativa do nível atual de nossa consciência para formas de consciência e pensamento de um tipo anterior não for apenas o segredo de meu cinema intelectual, mas da arte em geral? (Eisenstein, 1987: 285)

A conclusão de Eisenstein para a suposição acima é que, apesar de a proposta de apresentar uma ideia abstrata e conceitual por meio de imagens simbólicas e emocionalmente

vigorosas já ser uma prática comum às outras expressões artísticas, a novidade do cinema está em, através da montagem de uma ordem sequencial no tempo (e não só mais no espaço), alcançar o efeito da incorporação direta de uma ideia em uma estrutura de imagens plásticas conjugadas. Ou seja: a partir das partes representativas, provocar o todo conceitual. Trata-se, segundo ele, de “um dispositivo que oferece os meios mais imediatos de converter fórmulas filosóficas abstratas a uma forma de arte dinâmica, rica, emocionalmente expressiva” (Eisenstein, 1987: 284). É a partir da certificação dos resultados dessa técnica especificamente cinematográfica, inclusive, que Eisenstein começa a vislumbrar a possibilidade de adaptar para o cinema os conceitos filosóficos – e, portanto, abstratos – de *O Capital*, de Karl Marx. E é justamente esse o tema central de seu trabalho como cineasta e teórico, inclusive no que diz respeito à relação do cinema com as demais artes: para Eisenstein, ainda que o cinema, como um herdeiro, se utilize dos mesmos processos e procedimentos das artes em geral, é na sua forma particular e potencializadora de combiná-los (montagem intelectual) que reside a sua especificidade artística.

Pois bem: é como um aprofundamento de sua teoria teatral da montagem de atrações, já absolutamente expressiva e arrebatadora do ponto de vista emocional e sensorial, que Eisenstein desenvolveria, agora no cinema, a montagem de atrações intelectuais:

Ah, como que então é possível realizar a expressão fílmica direta a partir de ideias abstratas, de teses e conceitos intelectuais logicamente formulados, e não apenas de fenômenos emocionais?

É possível fazer isso sem recorrer às limitações do enredo, roteiro, personagens, atores, etc., etc.

É possível construir em cena uma “montagem de atrações” emocionalmente eficaz (usando o desenvolvimento do enredo no contexto da atração individual unicamente como produto paralelo), de tal forma que se torne possível alcançar uma montagem eficaz de *atrações intelectuais*. (Eisenstein, 1987: 283)

Foi por conta de seus estudos de língua japonesa e da pesquisa da estrutura comunicativa dos ideogramas, ainda no período da Academia do Estado-Maior, que Eisenstein começou a ter contato com esse tipo de raciocínio. Foi principalmente a maneira de pensar e de escrever das línguas do oriente, incluindo a sua origem hieroglífica, que o impulsionou para uma maior compreensão da essência do processo de montagem que desenvolveria anos depois em seu cinema. Foi ali que percebeu que se tratava muito mais de uma lógica afetiva interna (subjéctiva) do que externa (objéctiva). Tal experiência impregnou-se tanto em Eisenstein que, absolutamente influenciado, além das experiências fílmicas, dedicaria, em 1929, um artigo inteiro a este tema. Em *O princípio cinematográfico e o*

ideograma, publicado pela primeira vez em 1930, Eisenstein extrai da essência da escrita ideográfica, em sua dimensão icônico-imagética, grande parte da explicação teórica para o seu conceito de montagem intelectual. Nele, Eisenstein começa, de maneira breve e elíptica, com a história da evolução do ideograma, desde a primeira categoria de hieróglifos chineses de Ts'ang Chieh, riscados em papiro com estilete (2650 a.C.), onde a imagem representada ainda guardava razoáveis semelhanças com as suas formas reais, até 220 d.C., quando, após o advento do papel, do pincel e do nanquim, os símbolos, agora mais suscetíveis à fluidez do desenho à mão, passaram a ganhar uma maior abstração pictórica e gráfica. Entretanto, “o interesse de verdade começa com a segunda categoria de hieróglifos – o *huei-i*, isto é, ‘copulativos’” (Eisenstein, 2002: 36). É deles, portanto, que surge o ideograma, ou seja, a combinação de dois hieróglifos independentes que, juntos, em *cópula*, correspondem a uma ideia, a um conceito – ainda que, separados, representem cada um o seu objeto particular. Nada mais montagem intelectual. Aliás, ainda sobre o ideograma, Eisenstein escreve:

Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível.

Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”;

um cachorro + uma boca = “latir”;

uma boca + uma criança = “gritar”;

uma boca + um pássaro = “cantar”;

uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

Mas isto é – montagem!

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*.

Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do “cinema intelectual”.

De um cinema que procura um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos. (Eisenstein, 2002: 36)

Foi em busca de uma compreensão ainda mais profunda das potencialidades expressivas desse laconismo máximo para a representação de conceitos abstratos, aliada aos seus interesses cinematográficos – lembrando, mais uma vez, que Eisenstein chegou a cogitar a adaptação cinematográfica de *O Capital*, de Karl Marx – que, ainda na cultura oriental, chega à análise estrutural do Haiku – ou Haikai. E é também a sua obsessão pelo estudo das artes que o leva, nesse ínterim, a essa forma ideogramática de poesia. Pesquisando-a desde a sua forma mais antiga, o *tanka*, Eisenstein sugere que as frases do Haiku seguem a mesma lógica lacônica dos hieróglifos dos ideogramas, apenas trocando os símbolos gráficos pela

exposição literária de imagens diretas. “O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito *imagístico*” (Eisenstein, 2002: 37). Como exemplo, uma de suas citações:

O *haiku* é um esboço impressionista concentrado:

Corvo solitário

Em galho desfolhado,

Amanhecer de outono.

BASHŌ (*apud* Eisenstein, 2002: 37)

Para Eisenstein, as frases do Haiku estão para este tipo de poesia ideogramática assim como os planos cinematográficos estão para o cinema intelectual: ambos tratam-se de representações lacônicas que, combinadas, expressam um pensamento ou uma imagem conceitual. Assim como o ideograma e o Haiku, a montagem intelectual de Eisenstein combina elementos descritivos concisos para desenvolver um complexo denotativo. O objetivo final é mais a significação do que a representação objetiva. Da mesma forma, o interesse central é dirigir o amplo sentido do tema para o plano psicológico do leitor, da leitora ou da plateia, para que ele ou ela recrie a imagem conceitual almejada através do seu próprio processo intelectual, “porque, como disse Yone Noguchi, ‘são os leitores que tornam a imperfeição do *haiku* uma perfeição artística’” (*apud* Eisenstein, 2002: 38).

Ainda diante do encantado estudo da linguagem, da cultura e das artes orientais, e sob o rastro do laconismo máximo do ideograma e do Haiku em busca dos limites expressivos da montagem cinematográfica intelectual, Eisenstein se debruça também sobre a mesma lógica identificada tanto nas gravuras de Tōshūsai Sharaku, por exemplo, pintor e gravurista japonês do final do século XVIII, quanto nas representações pantomímicas do teatro japonês do Kabuki. Em relação às gravuras de Sharaku, Eisenstein cita uma análise do alemão Julius Kurth justamente sobre um retrato do ator de kabuki Nakayama Tomisaburō interpretando uma jovem, onde a expressividade de sua feição, na gravura, não provém de uma representação naturalista, mas justamente da combinação de diversos elementos relativamente incongruentes (olhos estranhamente pequenos com nariz exageradamente grande, queixo desproporcional à boca), cada um com seus traços isolados, para a representação intelectual da totalidade de uma expressão psíquica específica. Nesse sentido, cada elemento do rosto está para o retrato da gravura assim como os hieróglifos estão para o ideograma (ou as frases

para o Haiku). Para Eisenstein, portanto, o retrato trata-se de uma gravura ideogramática, e seu método de composição, montagem intelectual. E sobre como essa relação se dá na prática cinematográfica, Eisenstein esclarece:

Não é exatamente isto que nós do cinema fazemos com o tempo, assim como Sharaku com a simultaneidade, quando causamos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de “um primeiro plano de mãos se fechando”, “planos médios de luta” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? Tornando um olho duas vezes maior do que a figura inteira de um homem?! Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado de um todo, mas sob *nosso* ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento. (Eisenstein, 2002: 39-40)

Já em relação ao Kabuki, Eisenstein identifica, mais uma vez, o mesmo método construtivo. É a partir da combinação (montagem) de diferentes atrações no palco que se estabelece o tema. Neste caso, o principal também não é expor uma ação a partir da objetividade da mecânica naturalista da interpretação, mas sim transmitir uma ideia ou significado através de um conjunto de elementos teatralmente *hieroglificados*. Como exemplo ilustrativo, Eisenstein cita dois métodos do Kabuki. Primeiro, o do *interpretar sem transições*, onde a mudança de um estágio emocional para outro (de bêbado para louco, por exemplo) é feita com uma troca quase instantânea de máscaras (ou de maquiagens/máscaras), o que proporciona à plateia, através da eliminação do tempo e da ação de transição entre as duas representações lacônicas de expressão, um impacto, um choque, uma síntese. Assim, essa técnica, “substituindo um rosto em mutação por toda uma escala de tipos faciais, com variadas expressões, torna possível um resultado muito mais expressivo do que a superfície em mutação” (Eisenstein, 2002: 46). É dessa maneira que em O VELHO E O NOVO, segundo o próprio Eisenstein, a intensidade dramática sobre o funcionamento ou não da desnatadeira que poderá trazer prosperidade para a cooperativa campesina é potencializada: intercalando diretamente as expressões icônicas (hieroglíficas) de confiança e desilusão, alegria e tristeza, e eliminando qualquer transição entre a crença e a dúvida, intensifica ainda mais a apreensão emocional. Articulado o choque dos opostos do sim e do não, provoca no plano psicológico da plateia a dramática tensão do talvez. Em certa medida, é este o mesmo método de sua teoria da *tipagem*, aprofundado, também, pela influência do estilo de Meyerhold.

O segundo método do Kabuki citado – e muito utilizado por Eisenstein no teatro e no cinema, principalmente em seu aprofundamento máximo na sequência do fuzilamento dos marinheiros de O ENCOURAÇADO POTEKIN – é o princípio da *encenação desintegrada*. No caso do Kabuki, às vezes, o todo de uma ação expressiva dispersa no tempo é condensado a partir da interpretação do corpo fragmentado, ou seja, de diversas representações específicas executadas individualmente por cada membro desse mesmo corpo. Cada parte do ator (braços, pernas, tronco, face etc.) representa, separadamente, um momento icônico diferente da ação, proporcionando à plateia uma visão compactada, sintética e mais emocional de uma ideia geral: “liberado do jogo do naturalismo primitivo, o ator é capaz, por este método, de prender completamente o espectador através de ‘ritmos’, tornando não apenas aceitável, mas definitivamente atraente” (Eisenstein, 2002: 46). Em certa medida, ainda que adaptado para a linguagem cinematográfica, é este o mesmo procedimento do trecho citado de O ENCOURAÇADO POTEKIN (e de diversos outros, inclusive de outros filmes de Eisenstein): a ideia geral e a sensação emocional do conflito dramático são transmitidos a partir de sua fragmentação inicial e da posterior montagem (combinação) contígua de seus trechos mais elementares em um ritmo absolutamente sedutor. “Assim foi possível estabelecer (superficialmente) a permeação dos mais variados ramos da cultura japonesa por um elemento puramente cinematográfico – seu nervo básico, a montagem” (Eisenstein, 2002: 47).

Entretanto, não foi só a cultura japonesa, mas a oriental como um todo, que o levou ao caminho sem volta da montagem intelectual. Sempre em busca do domínio máximo desse processo de transformação da forma mais primária e inteligível das ideias – aquela que se dá no universo mais anterior (ou interior) do ser – em representações concretas e sensíveis, Eisenstein se depara e se surpreende, também, com o modo do pensamento chinês:

Assim, o círculo de conhecimentos completa-se de modo singular. “O pensamento chinês” – mas, meu Deus, trata-se exatamente daquilo que eu não consegui superar, isto é, a complexidade da língua japonesa! Ela e o chinês, em sua fala exterior, preservaram aquele mesmo cânone sensual e linguístico da pré-lógica, com o qual nos exprimimos ao falarmos conosco – nossa fala interna. (Eisenstein, 1987: 289)

Aliás, foi a partir daí que passou a identificar nas diversas artes do mundo inteiro as inúmeras ferramentas possíveis para a representação concreta de conceitos abstratos. Sobre o monólogo interior, esse discurso introspectivo e, portanto, primário e abstrato, por exemplo, além da referência da forma do pensamento chinês, Eisenstein relata em suas memórias que “o ano que deu nascimento à ideia de um cinema intelectual foi o mesmo em que entrei em

contato com *Ulisses*, de James Joyce” (Eisenstein, 1987: 289). Mas qual é, de fato, a relação estabelecida aí? Pois bem: James Joyce não só é um dos grandes nomes da utilização e do desenvolvimento da ferramenta do discurso interior na literatura como sua obra, *Ulisses*, uma de suas mais emblemáticas representações.

(...) Com efeito, na cozinha linguística da literatura, Joyce se ocupa exatamente com aquilo que me fazia delirar de entusiasmo e que se refere às pesquisas de laboratório sobre a linguagem do cinema. Joyce, porém, teve predecessores. Ele mesmo os aponta: Dostoiévsky, no que diz respeito à substância dos monólogos interiores; e Edouard Dujardin, quanto à técnica e maneira de escrever, num estilo próprio do monólogo interior. (Eisenstein, 1987: 289-290)

Outra ferramenta importante para a construção do monólogo interior e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da montagem e do cinema intelectual, identificada por Eisenstein também no Kabuki e em *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* (1928), por exemplo, adaptação de Edgar Allan Poe para o cinema feita por Jean Epstein, está no que ele chama de *desintegração do processo do movimento*. Segundo ele, é no modo vagaroso de interpretação do Kabuki e na câmera lenta do filme de Epstein, ou seja, na manipulação do tempo através da desaceleração do ritmo da representação, que o processo emocional do movimento de uma ação ou de um personagem é também enfatizado, evidenciando de maneira igualmente icônica (e talvez hieroglífica) a sensação dramática e a agitação interior.

(...) Se se considerar que o efeito do desempenho de um ator sobre a plateia se baseia em sua identificação por parte de cada espectador, será fácil relacionar ambos os exemplos (a peça Kabuki e o filme de Epstein) a uma idêntica explicação causal. A identidade da percepção aumenta quando o processo didático da identificação se efetua com mais facilidade ao longo de uma ação desintegrada. (Eisenstein, 2002: 47)

Ainda com relação ao conceito de montagem intelectual de Eisenstein, há um outro termo utilizado por ele que não pode passar despercebido: *colisão*. A colisão cria um choque e, portanto, segundo ele próprio, um conflito. E como qualquer conflito é um elemento essencialmente potencializador, a montagem é também uma grande ferramenta amplificadora. Aqui é possível amarrar novamente os fios e voltar à questão inicial: sua concepção de cinema como síntese das demais artes está justamente ligada ao seu conceito de montagem intelectual, ou seja, à potencialização dos resultados obtidos a partir, também, da colisão entre os processos e os procedimentos das artes em geral.

Gostaríamos de encontrar neste processo duplo (o fragmento e suas relações) uma indicação das especificidades cinematográficas. Mas não podemos negar que este processo pode ser encontrado em outros meios artísticos, sejam ou não próximos do cinema (e que arte não está próxima do cinema?). Porém, é possível insistir em que estes aspectos são específicos do cinema, porque o específico do cinema reside não no processo em si, mas no grau em que estes aspectos são intensificados.

(...)

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. (Eisenstein, 2002: 16)

Com relação ao plano, para Eisenstein, até mesmo o trabalho da câmera e da composição do quadro no cinema seguem o princípio do choque da montagem intelectual conflitante. É na colisão entre a lógica organizadora do diretor e a lógica inerente ao objeto, por exemplo, que nasce a dialética do enquadramento. Para explicar, Eisenstein recorre novamente à cultura japonesa, desta vez opondo o seu método de ensino de desenho ao método tradicionalmente mais ocidental – também para extrair, dessa colisão, é claro, uma síntese. Segundo suas palavras, enquanto no método mais ocidental desenha-se livremente num papel em branco sem se utilizar das bordas, ainda que ele tenha quatro cantos, no modo japonês o aluno primeiro recorta do conjunto de uma representação, com quadrados, círculos e retângulos, diferentes unidades de composição. Para ele, o mesmo embate produtivo entre esses dois processos de ensino do desenho pode ilustrar também o fértil conflito entre as duas tendências básicas de composição de quadro cinematográfico para o aprofundamento das especificidades do cinema – a saber, (1) o método da simples organização espacial artificial de um evento diante das lentes, a tradicional *mise-èn-scene* (composição através da encenação geral) e (2) a escolha da organização dos eventos através do recorte de seus fragmentos pela câmera, a *mise-en-cadre* (composição através de quadros independentes – planos – em uma sequência de montagem). Nesse sentido, ainda segundo Eisenstein – e com base na essência de seu específico cinematográfico, ou seja, a ideia do choque potencializador – ambas as escolas “podem tranquilamente se fundir numa síntese” (Eisenstein, 2001: 45).

Para concluir este capítulo, é necessário dizer que Eisenstein inicia o seu caminho em direção à montagem intelectual a partir dos estudos das culturas orientais, entretanto o aprofundamento de seu específico cinematográfico se dá ao longo de sua trajetória de pesquisas e produções práticas, passando pelos estudos das diversas áreas artísticas e pela análise das obras dos mais variados artistas (Honoré Daumier, Albrecht Dürer, Tōshūsai

Sharaku, El Greco, Vincent van Gogh, James Joyce, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Maiakovsky, Nikolai Gogol, Alexander Pushkin, D. W. Griffith, Jean Epstein, Vsevolod Pudovkin etc., etc., etc.). Em suas notas para a *História Geral do Cinema* que a morte não lhe possibilitou concluir, não há um elemento sequer do cinema que não relacione com os fenômenos das demais artes. Da montagem multiperspectivista identificada nas representações egípcias, e que, aliás, ele chamou de *picassismo dos antigos*, ao contraponto áudio-visual observado no *Retábulo de Gand*, de Hubert e Jan van Eyck, tudo que há no cinema do ponto de vista conceitual já estava presente, segundo ele, na história das artes em geral. Suas notas deixam evidente a sua intenção de realmente situar o cinema no sistema geral da história das artes, não apenas como seu grande e maior herdeiro, mas também como a sua mais elementar ferramenta potencializadora. Por fim, e mais uma vez, o específico cinematográfico como a síntese das demais artes.

Estabelecido, portanto, o critério de individuação do cinema para Eisenstein, sigamos para o aprofundamento das especificidades dessa relação com as artes em geral, ainda com base em sua teoria.

4. AS ARTES EM GERAL NO ESPECÍFICO CINEMATOGRAFICO DE SERGEI EISENSTEIN

Como já foi introduzido nos capítulos anteriores, para além da questão da montagem no cinema, a obra teórica de Sergei Eisenstein revela também uma profunda e extensa reflexão sobre as influências das artes em geral na constituição da linguagem propriamente cinematográfica. Uma observação aparentemente insignificante, mas muito sintomática, por exemplo, é a frequência e a naturalidade com que Eisenstein associa ao cinema termos simbólicos de outras linguagens, como *escrita*, *sintaxe* e *ortografia* cinematográficas (literatura), *tom*, *harmonia* e *ritmo* visuais (música e poesia), formas *plásticas* (escultura e arquitetura), imagens *pictóricas* (pintura) e material *épico*, *lírico* (poesia) e *dramático* (teatro), recorrendo aos significados mais tradicionais dessas palavras, justamente como estratégia formal para o estabelecimento de tal conexão. Já em relação aos conteúdos, não há um texto seu, qualquer que seja (e nenhuma nova concepção cinematográfica), que não faça uma menção sequer a alguma das outras formas de arte.

Como uma breve ilustração introdutória, portanto, nada melhor do que destacar, aqui, algumas das características de seu primeiro e único livro publicado em vida, *O Sentido do Filme* (1942), uma reunião de quatro ensaios teóricos sobre cinema escritos entre 1937-40 – que, aliás, já haviam sido publicados anteriormente, mesmo que em parte (entre 1939-41), na *Iskusstvo Kino* [Cinema de Arte], uma das mais relevantes revistas de cinema do mundo, fundada em Moscou (1931). Neles, é evidente o seu método de abordar as particularidades do cinema a partir de suas relações com as diversas outras artes: no primeiro capítulo, *Palavra e Imagem* (1937), Eisenstein conecta a capacidade de produção de sentidos da montagem cinematográfica com o mesmo processo executado na composição das artes cênicas, da literatura, da poesia e da pintura, analisando, inclusive, desse mesmo ponto de vista, as notas (roteiro) de Leonardo da Vinci para a composição da representação não realizada do *Dilúvio*; em *Sincronização dos Sentidos* (1940), segundo capítulo, relaciona a expressividade da conjugação sincrônica entre as bandas de imagem e de som no cinema (a qual chamou de *montagem vertical*) com a combinação simultânea entre as várias pautas de uma partitura musical, por exemplo; em *Cor e Significado* (1940), terceiro capítulo, ao explicar sobre a importância da composição de uma *harmonia interna de linha, forma e cor* para a construção de uma *tonalidade interior* do quadro cinematográfico (célula de montagem), referencia Kandinsky, Gauguin, Van Gogh, Picasso, T. S. Eliot, Gogol, Walt Whitman, Shakespeare e

outros; e, em *Forma e Conteúdo: Prática* (1940), quarto e último capítulo, onde aborda principalmente as relações áudio-visuais entre música e quadro, não deixa de citar Giuseppe Verdi, Bach, Dickens, Pushkin, Dürer, Michelangelo...

É a partir dessa linha de raciocínio e da metodologia que permeia toda a sua obra teórica, portanto, que este capítulo tratará mais profundamente do lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein.

4.1. Arte: conflito e discurso emocional

Pois bem: para que se compreenda mais profundamente o lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein, é necessária, antes, uma breve observação sobre dois importantes aspectos de sua concepção de arte: ao mesmo tempo em que para ele, (1) “a arte é sempre conflito” (Eisenstein, 2002: 50), estabelece também que (2) as estruturas dos processos artísticos estão intimamente ligadas à estrutura natural de qualquer discurso emocional.

Sobre o primeiro aspecto, em seu ensaio intitulado *Dramaturgia da forma do filme* (1929), partindo da filosofia de que tudo, inclusive o próprio estado de ser, é produto da *interação de dois opostos contraditórios* – fundamento este, aliás, definidor da montagem intelectual estabelecida por ele – Eisenstein expõe a sua ideia sobre a relação visceral entre arte e conflito:

Porque o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a *Natureza*. O limite da forma racional (o princípio da produção) é a *Indústria*. Na intersecção de *Natureza* e *Indústria* está a *Arte*.

A lógica da forma orgânica *versus* a lógica da forma racional produz, em colisão,

a dialética da forma artística.⁵ (Eisenstein, 2002: 50)

Está claro, portanto, que, para Eisenstein, todas as formas artísticas, em sua constituição, compartilham a mesma lógica básica e essencial: montagem, colisão entre o processo do pensamento criativo e o processo da execução da obra – relação produtora de

⁵ Interessa observar, aqui, também, a dialética do próprio texto teórico de Eisenstein: nesse caso em particular, por exemplo, assim como em vários outros de sua autoria, a última frase cortada em duas linhas – e com o recuo específico da parte final – não se trata de um erro de formatação, mas de uma proposição formal (uma *versificação* e uma composição gráfica específica do texto) em prol da *acentuação tônica* do assunto – em verdade, a aplicação de seu método de montagem até mesmo na escrita teórica.

conflito e, conseqüentemente, discurso artístico. Quando uma ideia é confrontada com as possibilidades (ou limites) formais de uma linguagem qualquer, por exemplo, é inevitavelmente necessário traduzi-la e adaptá-la para aquele formato específico, e é neste processo dialético conflituoso que, segundo Eisenstein, reside a arte. No processo musical ou cinematográfico, por exemplo, “conflitos harmônicos, percebidos mas não escritos na escala, não podem emergir sem o processo dialético da passagem do filme através do aparelho de projeção, ou do desempenho por uma orquestra sinfônica” (Eisenstein, 2002: 76). Na poesia, “seu ritmo nasce como um conflito entre a métrica usada e a distribuição das tônicas através dessa métrica” (Eisenstein, 2002: 51). Em relação ao efeito dinâmico da pintura, ainda segundo suas palavras, “o olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento” (Eisenstein, 2002: 53). E assim por diante.

Em relação ao segundo aspecto – e ainda ligado ao primeiro – no ensaio *Dickens, Griffith e Nós* (1943), ao abordar a montagem como uma importante ferramenta de construção do discurso, Eisenstein discorre mais profundamente sobre a inerência entre a estrutura natural do discurso emocional e as estruturas dos processos artísticos em geral:

Porque o princípio de montagem, como toda a individualidade de sua formação, é a substância de *uma cópia exata do idioma de um excitado discurso emocional*.

(...)

Assim, chegamos à fonte básica desses princípios interiores, que já governam não apenas a formação da montagem, mas a formação interna das obras de arte – *as leis básicas do discurso da arte em geral, as leis gerais da forma*, que estão na base não apenas das obras de arte cinematográficas, mas de todos os tipos de arte em geral. (Eisenstein, 2002: 215-217)

Portanto, para Eisenstein, “a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstrução das leis do processo do pensamento” (Eisenstein, 2002: 105), e como tal, a base de qualquer processo de construção artística. Em *A forma do filme: novos problemas* (1935), Eisenstein discorre longamente sobre a relação entre o processo do pensamento primitivo (pré-racional) e o da criação artística. Segundo ele, a criação artística reside num processo artificial (racional) de *retorno* aos modos primitivos (natural) do pensamento: trata-se justamente de um processo duplo, de uma busca pelos mais altos níveis de conscientização em simultâneo a uma imersão profunda nas camadas mais abissais do pensamento sensorial. Assim, “a separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte” (Eisenstein, 2002: 136). A

montagem é, para ele, portanto, a dialética da forma artística, na medida em que trabalha também como mediadora da construção de um discurso equilibrado entre a oposição da forma *orgânica* (pensamento sensorial) com a forma *mecânica* (pensamento racional). Segundo ele, se um desses elementos predominar sobre o outro, a obra de arte não se realiza: sobressaindo o lado técnico e lógico a obra se torna seca e didática, ao passo que extrapolar nas formas sensoriais a condena ao primitivismo – assim como acontece com a infantilidade, a esquizofrenia, o êxtase religioso, a hipnose etc. “Apenas na interpretação ‘duplamente unida’ dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão da forma e conteúdo” (Eisenstein, 2002: 136).

É nesse sentido, portanto, que, do ponto de vista da gênese dos processos e dos procedimentos, Eisenstein engloba, então, as artes, generalizando-as.

4.2. Processos e procedimentos artísticos

Diante do contexto acima exposto, agora é possível propor que, para Eisenstein, os processos e os procedimentos das artes em geral não diferem, em essência, do cinema. Ao contrário, compartilham. E a diferença básica entre as artes está não nas ferramentas *conceituais* e *conceptivas*, mas apenas nas características técnicas e estruturais específicas de cada suporte, que proporcionam, aí sim, diferentes possibilidades operacionais. Com relação à execução da obra, sim, cada tipo de arte possui o seu conjunto de ferramentas técnicas particulares, mas o processo de concepção e composição é um só, igual para todas. Justamente pelo fato de acreditar que qualquer discurso artístico é uma reprodução exata do discurso emocional natural e inerente ao ser humano é que se pode propor que, para Eisenstein, a concepção de uma ideia artística antecede qualquer atividade técnica e ferramental de realização, ainda que de maneira inconsciente. Ao artista, primeiro vem o assunto (a ideia), ainda que este seja a própria questão formal, e só depois a forma que possibilitará a sua execução e apreciação. Ao abordar o elemento patético de *O ENCOURAÇADO POTEMKIN*, por exemplo, Eisenstein esclarece que “na obra de arte, um único e mesmo fato pode ser tratado sob todas as formas possíveis: desde o frio processo verbal até o hino autenticamente patético” (Eisenstein, 1969: 67). E é na relação conflituosa entre estes dois fenômenos, o sensorial e o racional, que se encontram os processos e os procedimentos artísticos.

Ainda em *A forma do filme: novos problemas*, Eisenstein exemplifica a questão

utilizando como referência o *pars pro toto* (a parte pelo todo), figura de linguagem que, segundo ele, é “o mais popular dos métodos artísticos” (Eisenstein, 2002: 126). Ilustra o seu discurso analisando uma passagem de O ENCOURAÇADO POTEMKIN, onde um plano detalhe dos óculos do médico (a parte) dependurados na proa do navio logo após ele ser violentamente atirado ao mar, dentro do contexto criado pela da montagem, serve como uma representação de sua morte (o todo). Entretanto, não se trata apenas de representar o médico a partir de seus óculos, de substituir o personagem pelo objeto (ou pela parte) que o representa, mas sim de provocar, com isso, “um enorme aumento sensorial-emocional da intensidade da impressão” (Eisenstein, 2002: 127). Para Eisenstein, essa característica do *pars pro toto* é também uma das leis do pensamento primitivo – basta um pequeno pertence de um ente querido para sentirmos a sua presença – comumente utilizada como um método de composição artística. No caso do médico de O ENCOURAÇADO POTEMKIN, ao utilizar como método de construção este tipo de lógica do pensamento sensorial, o resultado deixa de ser apenas informativo e passa também para o âmbito emocional. Ainda segundo Eisenstein, “não registramos o fato de que o cirurgião se afogou, reagimos emocionalmente ao fato” (Eisenstein, 2002: 127). É aí que reside, portanto, a dialética da forma artística para Eisenstein, quando os métodos formais de conscientização (os processos e os procedimentos artísticos) permitem o acesso ao pensamento primitivo sensorial. E neste caso, “estamos tratando não de métodos específicos, peculiares de uma arte determinada, mas primeiro e antes de tudo, de um caminho e de uma condição específicos do pensamento – do pensamento sensorial” (Eisenstein, 2002: 128). É também neste sentido que Eisenstein engloba as artes, tratando sempre da lógica básica e essencial (aliás, segundo ele, montagem) que abarca todas elas:

Neste uso especial, de sinédoque [ferramenta da literatura], do “primeiro plano” [ferramenta do cinema], da mancha de cor e curva [ferramentas da pintura e do desenho], temos apenas modos particulares de operação desta lei da *pars pro toto*, característica do pensamento sensorial, dependente do meio artístico, seja ele qual for, no qual esteja funcionando para atingir seus propósitos de personificação do esquema criativo básico. (Eisenstein, 2002: 128)

Por outro lado, no que diz respeito às questões formais, Eisenstein sustenta que, exceto o cinema, todas as artes são, de alguma maneira, tecnicamente limitadas. Em sua teoria, o cinema é justamente a ferramenta que, através da capacidade de utilizar e de combinar os instrumentos das mais diferente formas de arte, potencializando-os através da

síntese compositória, acaba por superar as suas deficiências. Segundo ele, ainda que todas as artes, cada uma através de suas próprias estruturas e métodos, trabalhem em prol de um único intuito, ou seja, “reconstruir, refletir a realidade e, acima de tudo, a consciência e os sentimentos do homem” (Eisenstein, 2002: 167), apenas o cinema foi capaz de atingir esse objetivo totalmente. Ainda segundo a sua teoria, por exemplo, o método da escultura, copiado da estrutura do corpo humano, tem como limite justamente o corpo do homem; o método da pintura, copiado das posições dos corpos e de suas relações com a natureza, se restringe a seus atos e comportamento; o método da literatura, cópia das inter-relações entre a realidade e o ser humano, mantém-se *presa* à harmonia emocional indefinível que lhe diz respeito; assim como o método do teatro limita-se ao comportamento e atividade do ser humano gerados por motivos interiores e exteriores a ele; e o da música, às leis das harmonias internas de fenômenos apreendidos emocionalmente.

A total apreensão de todo o mundo interior do homem, da reprodução total do mundo exterior, não pode ser obtida por nenhuma delas.

Quando qualquer uma dessas artes se esforça para atingir esta meta, aventurando-se para fora de sua própria moldura, da própria base que mantém a arte, é inevitavelmente fragmentada. (Eisenstein, 2002: 167)

Para ilustrar o discurso acima, Eisenstein cita em *Realização* (1939), o trabalho de James Joyce em *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Não sem o memorável elogio – considerando inclusive que, nessas obras, através de um rigoroso e potente método de composição chamado por ele de *ultralírico*, onde Joyce reconstrói a lógica interna do sentimento na organização fisiológica das emoções, “a literatura adquire uma palpabilidade quase fisiológica”, ultrapassando muitos dos seus limites e produzindo efeitos absolutamente surpreendentes – ainda em suas palavras, “o preço pago é a total dissolução da própria base do estilo literário, a total decomposição do próprio método literário; para o leitor leigo, o texto se transformou em abracadabra” (Eisenstein, 2002: 167). Eis aqui, portanto, mais um exemplo relevante de sua teoria sobre a arte como conflito, sobre a importância do equilíbrio, através da montagem, entre a forma orgânica do pensamento sensorial e a forma técnica do pensamento racional. Em suas notas para a *História Geral do Cinema* (1946-48) que escreveria, Eisenstein fragmenta tal fenômeno no seguinte esquema estrutural:

1. O lugar histórico do cinema na história das artes.

O surgimento sobre as ruínas do “segundo barroco”.

Outras artes se decompõem até a nulidade.

Os “ismos”. A cada um o seu signo distintivo.

Desagregação da sociedade burguesa.
Da nulidade parte o cinema. (Eisenstein, 2014: 21)

E, quanto ao cinema:

Porque apenas o cinema pode utilizar, como base estética de sua dramaturgia, não apenas a estática do corpo humano e a dinâmica de sua ação e comportamento, mas um diapasão infinitamente mais amplo, que reflete o movimento abrangente e os sentimentos e pensamentos variados do homem. (Eisenstein, 1939: 168)

Como é possível observar em seu texto, para ele, portanto, “o cinema como um todo compreende uma síntese de todas as formas artísticas” (Eisenstein, 2002: 174). Entretanto, não se trata apenas de um uso indiscriminado de seus fenômenos: “[no cinema] pela primeira vez alcançamos uma arte genuinamente sintética, uma arte de síntese orgânica em sua própria essência, não um ‘concerto’ de artes coexistentes” (Eisenstein, 2002: 174). Para Eisenstein, o cinema, apesar de toda a influência e participação das ferramentas e características das outras artes, não é simplesmente a soma de seus elementos, mas, como ele próprio diz, uma combinação, *uma cópula* entre eles, que cria *um valor de outra dimensão, outro grau*, uma combinação potencializadora que produz, na síntese, um novo conceito. É aí, aliás, que a sua ideia sobre a relação entre o cinema e os fenômenos das outras artes se conecta de maneira intrínseca à sua própria noção expandida de montagem: “o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior” (Eisenstein, 2002: 205). Ou seja, é na tensão interna das contradições dos diferentes fenômenos das artes que se faz o cinema, como uma nova unidade qualitativamente superior e uma síntese de todas as manifestações artísticas. Assim como, para Eisenstein, a montagem não é a simples soma de dois planos, mas o produto (síntese) de sua justaposição – justamente pelo fato de produzir um resultado qualitativamente diferente dos próprios planos considerados isoladamente – o cinema, como fenômeno artístico, é também qualitativamente superior na medida em que se trata do resultado da justaposição potencializadora dos elementos e fenômenos das demais artes.

Pois bem: qual é, então, o lugar das artes em geral no específico cinematográfico de Sergei Eisenstein? Agora é possível propor, portanto, que, segundo a sua teoria, os processos e os procedimentos das demais artes possuem uma posição estritamente instrumental na criação cinematográfica – por isso a relação intrínseca estabelecida entre eles. O cinema

potencializa os procedimentos das outras artes na medida em que depende deles para se constituir. Este é o lugar das outras artes no cinema, o de instrumento fundamental para a sua execução. Apesar de considerar que, no cinema, os processos das outras artes são elevados a um tal grau que os faz adquirir uma nova qualidade – e, portanto, uma especificidade – ainda assim não descarta a importância e a presença essencial deles em sua criação: “o cinema é um passo à frente de todos os campos relacionados, enquanto permanece um contemporâneo do teatro, pintura, escultura e música” (Eisenstein, 2002: 172). Ou seja, enquanto as demais artes lhe servem como ferramentas construtivas e constitutivas, o cinema as serve como ferramenta agregadora e suplementar.

Portanto, para Eisenstein, a especificidade do cinema está justamente no fato de ser ele um grande potencializador de todos os aspectos das outras artes, enquanto as outras artes compreendem o seu instrumental. Ou seja, ao mesmo tempo em que as realizações propriamente cinematográficas só se tornaram possíveis após os experimentos científicos e os aparatos tecnológicos que culminaram nos dispositivos de captação e reprodução das imagens em movimento, como a câmera e o projetor de cinema, com relação aos processos e aos procedimentos artísticos, segundo Eisenstein, suas ferramentas conceituais já existiam, antes, nas demais artes.

4.3. Literatura

Para a literatura – o cinema é uma expansão do estilo rigoroso, conseguido pela poesia e pela prosa, a um novo campo, onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais.
Eisenstein, 2002: 165

Em uma referência mais do que direta à literatura, para além da própria relação estabelecida já no título, Eisenstein inicia o seu *Dickens, Griffith e Nós* – ensaio dedicado, em certa medida, à história do desenvolvimento do *primeiro plano* – com a primeira frase de um romance (neste caso *The Cricket on the Hearth*, de Charles Dickens): “A chaleira começou...” (apud Eisenstein, 2002: 176). E, não à toa, começa reconhecendo, na ideia geral da frase de Dickens, justamente o conceito narrativo e dramático deste enquadramento tão profundamente sistematizado por D. W. Griffith e, desde então, tão característico da linguagem especificamente cinematográfica. Aliás, para Eisenstein, muito além das referências ao

primeiro plano, “de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith” (Eisenstein, 2002: 176). Pois bem: segundo ele, assim como o primeiro plano do cinema, a frase inicial do romance de Charles Dickens não trata apenas de direcionar a atenção para um detalhe recortado, um fragmento da ação – embora mesmo aí já se encontre uma das características fundamentais do primeiro plano – mas também de potencializá-lo dramaticamente através de sua forma particular de enunciação. “A chaleira começou...”, como ferramenta narrativa e dramática, dentro do contexto de *The Cricket on the Hearth*, trata-se também do *pars pro toto*, não apenas representando o todo pela parte, mas aumentando também a intensidade de sua impressão. Para Eisenstein, portanto, essa é justamente uma das principais características do primeiro plano cinematográfico: não apenas recortar, mas amplificar. Ainda segundo sua teoria, enquanto para os estadunidenses o termo está mais ligado à visão, à possibilidade de aproximar ou afastar a plateia de um personagem ou de um objeto em particular (*near* ou *close-up*), para ele e seus contemporâneos russos está mais conectado ao valor do que é visto, à sua capacidade de ampliação: “destina-se não apenas, e não tanto, a *mostrar* ou *apresentar*, mas a *significar*, a *dar significado*, a *expressar*” (Eisenstein, 2002: 207). Não à toa o *primeiro plano*, termo de origem americana, é também redenominado por ele – e por seus contemporâneos russos – como o *grande plano*, ou seja, o tipo de enquadramento que engrandece os detalhes na tela. Em *A forma do filme: novos problemas*, ainda diante do exemplo do detalhe dos óculos do médico pendurados na estrutura do navio após a sua morte, em O ENCOURAÇADO POTEMKIN, que representa não só o personagem, mas a ampliação de todo o seu contexto narrativo e dramático, Eisenstein confirma, mais uma vez, a relação deste procedimento cinematográfico com o literário:

É importante notar que o que analisamos com relação ao uso do primeiro plano, em nosso exemplo do monóculo do cirurgião, não é um método característico apenas do cinema, e específico dele. Tem igualmente um lugar metodológico e é usado, por exemplo, pela literatura. “*Pars pro toto*” no campo das formas literárias é o que conhecemos sob o termo sinédoque. (Eisenstein, 2002: 127)

Ainda em *Dickens, Griffith e Nós*, Eisenstein ressalta também a qualidade óptica, fotográfica e composicional de Charles Dickens. Segundo ele, o segredo de Dickens reside principalmente em sua extraordinária capacidade plástica, composta por um método, um estilo e um ponto de vista de exposição extremamente cinematográficos. Para Eisenstein, é justamente através do rigor da composição de seus quadros dramáticos e das ênfases dadas

pela sua característica óptica, que Dickens parece antecipar o cinema. E, apesar das inúmeras semelhanças apontadas por ele com o cinema clássico de Griffith, não é apenas disso que se trata, já que, ainda em suas palavras, “tal análise de Dickens ultrapassa os limites de interesse na habilidade cinematográfica individual de Griffith e amplia-se para uma preocupação com a perícia cinematográfica em geral” (Eisenstein, 2002: 189). Portanto, neste sentido, é possível afirmar que “A chaleira começou...”, de Dickens, não antecipa apenas a mobilidade dramática do cinema clássico, mas também a produção de sentidos do cinema intelectual de Eisenstein.

Ainda sobre o primeiro plano e a qualidade óptica do cinema herdado da literatura, Eisenstein cita também Edgar Allan Poe, Alexander Pushkin e Nikolai Gogol, por exemplo. A respeito de Poe, segundo ele, “dois Edgars transmitiram-me a tradição da composição em primeiro plano: Degas e Poe. Poe, no entanto, foi o primeiro” (Eisenstein, 1987: 308). Assim, relembra um trecho de *A Esfinge*, ressaltando a intensidade da impressão emocional causada justamente por um efeito de composição em primeiro plano, ainda que na literatura: trata-se do momento em que personagem narrador, olhando pela janela, se apavora com a imagem de um monstro gigantesco rastejando sobre as montanhas ao fundo, quando o tal monstro, na verdade, não passa de uma mariposa andando na vidraça próxima de si, em *primeiro plano* – ou seja, o efeito óptico da sobreposição do plano da frente, ampliado pela proximidade do olhar, com o plano do fundo, diminuído pela distância, criado por Poe, lhe serve como ferramenta patética e dramática na medida em que representa a perspectiva extática do *transe* do personagem amedrontado. Já sobre Alexander Pushkin, Eisenstein ressalta a qualidade descritiva de sua poesia, essencialmente cinematográfica do ponto de vista da produção visual:

Em Puchkin encontramos a descrição de um acontecimento ou de uma situação realizada por meio de uma precisão e de uma fidelidade tão absolutas que se torna possível para nós recriarmos aquela imagem visual quase total que nosso poeta viu desfilando diante de seus olhos. (Eisenstein, 1987: 310)

Aprofundando ainda mais a relação do cinema com a literatura, é interessante observar como Eisenstein também articula a composição do quadro cinematográfico a partir da ideia de *sonoridade* dos elementos. Mas neste caso, não se trata da sonoridade do ponto de vista musical, e sim fonético. Segundo ele, agora em *Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica* (1934), as diferentes possibilidades expressivas produzidas pelos mais variados ângulos de câmera do cinema, ou pelas diferentes características dos muitos tipos de objetivas, ou até mesmo pelas inúmeras possibilidades de iluminação, por exemplo, se

assemelham à expressividade das indicações fonéticas e rítmicas das palavras e das frases de uma obra literária. A dramaticidade e as várias sensações emocionais (*sonoridades*) provocadas pelos diferentes ângulos de câmera e pelas distorções das objetivas, por exemplo, servem como ferramentas de interferência expressiva na compreensão e na interpretação de uma imagem assim como as entonações fonéticas o fazem com as palavras.

Eis que, portanto, em contraponto à ideia de um filme de enredo preocupado apenas em contar uma história, Eisenstein sugere um filme, ainda de enredo, mas engajado na exploração expressiva das ferramentas e dos fenômenos da própria linguagem cinematográfica. E, para tanto, mais uma vez relaciona com o caso da literatura: “nossos grandes mestres da literatura, de Pushkin e Gogol a Maiakovski e Gorki, são valorizados por nós não apenas como mestres contadores de histórias. Valorizamos neles a cultura de mestres do discurso e da palavra” (Eisenstein, 2002: 119). Como é possível observar, não se trata apenas de analogia ou metáfora, mas referência pura e influência direta, já que, ainda segundo Eisenstein, “apenas tendo como base toda a experiência da dramaturgia, epopeia e lirismo pode um escritor criar uma obra acabada nesse fenômeno literário sem precedentes – a composição cinematográfica, que inclui em si mesma uma tal síntese de formas literárias” (Eisenstein, 2002: 174).

E os exemplos não terminam por aí. Em *Palavra e Imagem*, por exemplo, Eisenstein cita uma passagem de *Bel Ami*, do escritor francês Guy de Maupassant, considerando-a como um modelo da mais requintada decupagem dramática do cinema e de uma montagem repleta de significado. A passagem em questão se encontra no momento em que o personagem principal, Du Roy, está em sua carruagem esperando por Suzanne, com quem decidiu fugir à meia-noite: “um relógio distante deu doze badaladas, depois um outro mais perto, depois dois juntos, depois um último, muito longe. Quando este acabou de tocar, pensou: ‘Acabou-se. Deu tudo errado. Ela não virá’” (*apud* Eisenstein, 2002: 23). Pois bem: da composição de um momento preciso no tempo (meia-noite) através da repetição das doze badaladas em diferentes pontos de vista (e com apelos dramáticos distintos), emerge uma imagem marcante, expressiva e cheia de significados, ou seja, o *conceito* da fatídica meia-noite “como uma espécie de ‘hora do destino’” (Eisenstein, 2002: 22). E, em uma análise ainda mais profunda, portanto, Eisenstein esclarece que

(...) o som das “doze horas” é detonado por meio de uma série completa de planos “de diferentes ângulos de câmera”: “distante”, “mais perto”, “muito longe”. Este badalar dos relógios, registrado a várias distâncias, é como a filmagem de um objeto a partir de diferentes posições

da câmera e repetida numa série de três diferentes enquadramentos: “plano geral”, “plano médio”, “plano de conjunto”. (Eisenstein, 2002: 23)

Com relação à montagem cinematográfica, Eisenstein também aborda as suas origens literárias. Em *Dickens, Griffith e Nós*, por exemplo, não deixa de evidenciar a influência de Charles Dickens no desenvolvimento de uma das principais ferramentas dramáticas de Griffith, a montagem paralela. Segundo ele, “Griffith chegou à montagem através do método da ação paralela, e foi levado à ideia da ação paralela por – Dickens!” (Eisenstein, 2002: 183). Entretanto, em um segundo momento, ao discorrer sobre o processo de significação da montagem intelectual, novamente o relaciona com o processo da produção textual. Para ele, a imagem não se trata de um simples elemento de montagem, mas sim de uma célula da qual a sua divisão “forma um fenômeno de outra ordem, o organismo ou embrião” (Eisenstein, 2002: 206), enquanto que o processo de montagem se caracteriza justamente pela reunião dos fragmentos desintegrados de um evento em um todo significativo. Portanto, “assim é dividida uma *unidade de montagem* – célula – numa cadeia múltipla, que *é novamente reunida numa nova unidade* – na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem fenômeno” (Eisenstein, 2002: 206). Mas qual a relação, aí, com a produção textual? Eis que Eisenstein, então, prossegue:

É interessante observar o mesmo processo ocorrendo também através da história do idioma com relação à palavra (o “plano”) e a sentença (a “frase de montagem”), e ver exatamente este estágio tão primitivo de “palavras-sentenças” que mais tarde “se desintegra” na sentença, composta de palavras independentes isoladamente. (Eisenstein, 2002: 206)

Já em *El Greco, cineasta* (1937-39), ao relacionar com o cinema algumas das características formais utilizadas por El Greco para a construção de uma visão onírica, supra significativa e eidética da imagem representada no quadro – assunto que será aprofundado no tópico relativo à pintura – Eisenstein destaca a mesma particularidade em outra obra, desta vez literária. Trata-se de *The English Mail-Coach*, de Thomas De Quincey. Dividida em três partes, a segunda e a terceira tratam, em termos gerais, de duas variações sobre o mesmo tema – um acidente entre duas carruagens. Segundo a análise de Eisenstein, a segunda parte descreve o acontecimento de maneira cinematográfica, com “uma cronometria extremamente estrita do ocorrido e um esquema preciso de montagem de uma cena de grande tensão,

mencionando detalhadamente as diferentes fases dos atos”⁶ (Eisenstein, 2014: 32). Já a terceira, influenciada pelos devaneios do ópio, onde a mesma situação é apresentada de maneira a transmitir uma sensação de *câmera lenta*, há uma “desmaterialização do ocorrido escrupulosamente descrito na segunda; um furacão livre, remontado a partir de detalhes e acontecimentos que, entrelaçados e dando lugar a novas associações, se metamorfoseiam e adquirem novos ângulos”⁷ (Eisenstein, 2014: 31-32). Para Eisenstein, portanto, as características da montagem cinematográfica como uma reunião programática de fragmentos desintegrados de uma ação que possibilitam a composição do ponto de vista subjetivo do autor em relação a uma imagem e/ou situação, inclusive quando da construção de uma visão onírica ou supra significativa e eidética, já aconteciam, também, tanto na pintura de El Greco quanto na literatura de De Quincey:

A terceira sessão, “Fuga sonhada sobre o tema da morte súbita”, ESTÁ CONSTRUÍDA COMO A PAISAGEM de Toledo por El Greco. Elementos e detalhes tomados da realidade se inserem e se mesclam em uma nova ordem, com o único fim de transmitir, em primeiro lugar, *o contraste espetacular de ação e de paixão sofrida, de angústia e de temor* (começando, está claro, pela emoção do próprio autor), em detrimento da representação mesma dos acontecimentos chocantes e atrozes que se encadeiam com grande detalhe nas partes precedentes.⁸ (Eisenstein, 2014: 34)

Ainda sobre a capacidade de produção de sentidos da montagem intelectual, em *Palavra e Imagem* Eisenstein usa como mais um exemplo o mesmo efeito e a mesma ferramenta utilizados em *A viúva inconsolável*, um dos textos satíricos de Ambrose Bierce, escritor estadunidense de finais do século XIX e início do século XX, por exemplo. Eis o texto em questão:

Uma mulher de luto chorava sobre um túmulo, “Acalme-se, minha senhora”, disse um estranho compassivo. “A misericórdia divina é infinita. Em algum lugar há um outro homem, além de seu marido, com quem ainda

⁶ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “un cronometraje extremadamente estricto del suceso y un preciso esquema de montaje de una escena de gran tensión, con mención detallada del metraje de las diferentes fases de los actos”.

⁷ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “desmaterialización del suceso escrupulosamente descrito en la segunda; un huracán libre, vuelto a montar a partir de detalles y acontecimientos que, entrelazados y dando lugar a nuevas asociaciones, se metamorfosean y adquieren ángulos nuevos”.

⁸ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “La tercera sección, ‘Fuga soñada sobre el tema de la muerte súbita’, ESTÁ CONSTRUIDA COMO EL PAISAJE de Toledo por el Greco. Elementos y detalles tomados de la realidad se insertan y se mezclan en un orden nuevo, con el único fin de transmitir, ante todo, *el contraste espectacular de acción y de pasión sufrida, de angustia y de temor* (empezando, claro está, por la emoción del propio autor), en detrimento de la representación misma de los acontecimientos conmovedores y atroces a los que se libra con gran detalle en las partes precedentes”.

poderá ser feliz”. “Havia”, ela soluçou – “havia, mas este é o seu túmulo”.
(*apud* Eisenstein, 2002: 14)

Pois bem: em sua análise, Eisenstein mostra que, nele, ao relacionar a mulher vestida de luto, chorando, com um túmulo, logo somos levados (também por força das convenções sociais, claro) a construir intelectualmente a ideia de que se trata de uma viúva. E ainda que não o fizéssemos, a justaposição dessa imagem com a interpelação do *estranho compassivo* (outra composição de montagem) logo nos compelia a tal interpretação. Entretanto, a surpresa que se dá à seguir acontece justamente porque a suposição criada inicialmente é sistematicamente frustrada por uma nova revelação do texto, o que significa que o efeito anedótico só é possível, ali, porque a montagem intelectual nos induziu a construir, em nosso plano psicológico, uma imagem equivocada: “estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado” (Eisenstein, 2002: 14).

A teoria cinematográfica de Eisenstein está tão impregnada dessa relação que, em *Do teatro ao cinema* (1934), ele mesmo assume, categoricamente, que “além de dominar os elementos da dicção cinematográfica, a técnica do plano e a teoria da montagem, temos outro ganho a citar – o valor dos laços profundos com as tradições e metodologias da literatura” (Eisenstein, 2002: 25). Não à toa ele relaciona a algumas particularidades de seu conceito de montagem até mesmo o *enjambement*, ferramenta característica da poesia de quebrar os versos sem respeitar os limites dos sintagmas, colocando alguns termos de uma frase no verso anterior (ou posterior), *desalinhando* a estrutura métrica de maneira a produzir uma expressividade particular através da indução de um ritmo específico de leitura – e é justamente neste fenômeno que está grande parte do cerne de seu cinema intelectual. Sobre os versos *quebrados* em Maiakovski, por exemplo – onde, segundo Eisenstein, o processo é executado de acordo com os limites do plano (imagem) que ele constrói, e não a partir dos limites do verso – “Maiakovski corta seu verso exatamente como um experiente montador [de cinema] o faria ao construir uma sequência típica de ‘impacto’” (Eisenstein, 2002: 47).

Longe de esgotar o assunto, assim seguem, em sua teoria, diversas outras referências literárias, sempre com o intuito de ilustrar os fenômenos cinematográficos em questão.

4.4. Teatro

E, finalmente, apenas no cinema são fundidos em uma unidade real todos os elementos isolados do espetáculo, inseparáveis no alvorecer da cultura, e que o teatro durante séculos lutou em vão para amalgamar novamente.

Eisenstein, 2002: 165

Sobre a influência do teatro no cinema, e principalmente no cinema de Eisenstein – para além das intersecções óbvias da mise-en-scène, como a dramaturgia, a interpretação, a iluminação, os cenários etc. – muito já foi dito, como não poderia deixar de ser, em sua biografia artística. Aliás, como já exposto, foram os limites extremos de suas experiências conceituais e empíricas com o teatro que o levaram ao cinema. Entretanto – e não à toa Eisenstein teorizou sobre isso – um estilo específico de teatro, um teatro engajado em um *realismo sensitivo*, preocupado não necessariamente com a representação fiel da realidade, mas sim em provocar emoções reais e sentimentos efetivos na plateia, tocando a sua mais profunda *visceralidade*, ainda que por métodos nem sempre naturalistas. E foi justamente essa busca por um teatro vivificante, um espetáculo que proporcionasse à plateia uma energia emocionalmente ativa e sensorialmente participativa – algo que, segundo ele, o cinema seria infinitamente mais eficaz – que o levou não só à produção cinematográfica, mas também a grande parte de seus conceitos teóricos sobre a sétima arte. Como se pode observar em *Sirvase!* (1932) – e, nas entrelinhas, a intrínseca relação deste teatro com o seu estilo cinematográfico – “a tarefa do cinema é fazer com que a plateia ‘se sirva’, não ‘diverti-la’. Atrair, não divertir. Proporcionar munição ao espectador, não dissipar a energia que o levou ao teatro” (Eisenstein, 2002: 89). Nesse sentido, como também já observado em capítulos anteriores, suas principais referências teatrais, inclusive para o seu cinema intelectual, foram o *teatro ideográfico* do Kabuki e a *encenação pantomímica* de Meyerhold – e justamente no sentido da construção de uma realidade hipersensitiva, do desenvolvimento de uma emoção real (palpável) no estado de espírito da plateia, de um certo *realismo construtivista participativo*. Afinal, como escreve em uma das notas para sua *História Geral do Cinema*, “o que é ‘mágico’ igualmente na obra de arte não é o naturalismo da reprodução, mas a maneira como ela age [sobre o espectador]” (Eisenstein, 2014: 115).

É importante ressaltar, entretanto, que, para Eisenstein, tal influência não vem apenas dessas duas referências teatrais. Ainda sobre esse assunto, duas outras notas para a sua *História Geral do Cinema*, separadas por um ano de distância (1946-47), chamam a atenção:

(1):

2. Uma síntese das artes.

Uma síntese real na técnica do cinema e da nossa estética (?).

Em lugar dos “sonhos” de síntese.

Recurrence [Retorno] da ideia de síntese dos gregos (início morfológico no ditirambo)

– as liturgias (arquitetura, órgão, vitral, *plain chant*, fusão do público com a ação) – (Eisenstein, 2014: 21)

(2):

A separação do “fonograma” e da “imagem” nas formas primitivas do teatro.

A sua sincronização.

A história da montagem (audiovisual). (Eisenstein, 2014: 42)

Pois bem: é interessante observar que a sua própria teoria do cinema como a única forma de arte capaz de alcançar o máximo da simbiose orgânica (síntese) entre o tema e a plateia, remonta, para ele, inclusive, as formas mais primitivas do teatro grego, desde o espetáculo do Ditirambo (século VI a.C.). Aliás, é na conjugação entre poesia, drama, arquitetura, música, dança, figurino, luz etc. que se constrói a liturgia extática e transcendental das festas dionisíacas, capazes de fundir o público, artística e religiosamente, com o assunto e a ação representada. Para Eisenstein, portanto, “o cinema é a síntese genuína e fundamental de todas as manifestações artísticas que se desagregaram depois do auge da cultura grega, que Diderot procurou em vão na ópera, Wagner no drama musical, Scriabin em seus concertos cromáticos, e assim por diante” (Eisenstein, 2002: 165).

Já em relação à segunda nota – e ainda ligada à primeira – está a principal referência à expressividade de sua *montagem vertical*, processo responsável pela construção do contraponto áudio-visual e da sincronização (ou dessincronização) dramática dos sentidos. Para Eisenstein, “o mais fundamental para os princípios da estética audiovisual do cinema, era (e é, sempre) a separação da sincronia natural (tal como se produz na ‘ordem das coisas’) e a instauração de uma sincronia própria ao autor, que exprima seu pensamento” (Eisenstein, 2014: 121). Em suas notas para uma *História Geral do Cinema*, Eisenstein ilustra esse processo utilizando-se do exemplo assincrônico entre o relâmpago e o trovão – para ele, é justamente no contraponto áudio-visual deste fenômeno, ou seja, no intervalo entre a imagem do relâmpago e o som do trovão, que se encontra a intensidade do drama da tempestade:

A coincidência [entre a imagem do raio e o som do trovão] tem lugar quando a tormenta está “sobre nós”. A não coincidência quando ela “se

aproxima” ou “se afasta”, ou seja, quando se encontra certa distância entre nós.

Assim, pela diferença de velocidade entre a luz e o som, a percepção do relâmpago adianta a percepção do trovão, que na realidade se produz simultaneamente.

Eis onde está na verdade a “revelação na tormenta e na tempestade” em relação ao contraponto audiovisual! (Eisenstein, 2014: 124)

Mas, então, qual a sua relação com as formas mais primitivas do teatro? Pois bem: com base na separação inicial entre o *fonograma* e a *imagem*, justamente a produção de um sentido audiovisual dramático a partir de uma conjugação sincrônica própria. Nesse sentido, portanto, já nos primórdios do teatro, nada mais contraponto audiovisual, nada mais montagem intelectual:

O *significado* (denotação) da ação é efetivado pelo recitar de um *Joruri* por uma voz atrás do palco – a *representação* (descrição) da ação é realizada pelas marionetes silenciosas no palco. Junto com o modo específico de movimento, também este arcaísmo migrou para o primitivo teatro Kabuki. Até hoje é preservado, como um método parcial, no repertório clássico (onde algumas partes da ação são narradas por trás do palco, enquanto o ator faz mímicas). (Eisenstein, 2002: 40-41)

Outro fator do teatro determinante para o cinema, ainda segundo Eisenstein – e mesmo que para a sua superação posterior – está na *mise-en-scène*. Mas não apenas no óbvio. Como já dito anteriormente, foi em busca da expressividade máxima da *mise-en-scène* no teatro que Eisenstein chegou, de fato, ao cinema. Foi diante da ameaça de sua hipertrofia, segundo suas próprias palavras, que o cinema parecia ser a saída lógica para os seus anseios. E foi tal experiência que, “pedagogicamente, determinou, para o futuro, a passagem à montagem e ao cinema, aos quais se chegou através do domínio da construção teatral e através da arte da *mise-en-scène*” (Eisenstein, 2002: 24). Em *Realização*, portanto, acrescenta:

Ninguém, sem aprender completamente todos os segredos da *mise-en-scène*, pode aprender montagem.

Um ator que não dominou todo o arsenal da arte teatral nunca será capaz de desenvolver plenamente suas potencialidades cinematográficas. (Eisenstein, 2002: 173)

E quais potencialidades cinematográficas seriam essas? Justamente a dilatação do arsenal do teatro através das ferramentas sintetizantes do cinema. Para Eisenstein, o filme expande a capacidade representativa da *mise-en-scène* na medida em que a amplia através das novas possibilidades de enquadramento e montagem. Através do *grande plano* (primeiro

plano), por exemplo, o mais ínfimo e tênue detalhe de uma ação ou emoção, muitas vezes imperceptível no teatro, pode tornar-se imenso na tela, amplificando enormemente o seu potencial dramático.

Vamos analisar desta vez um elemento teatral, o elemento mais teatral do teatro – o ator. O cinema não fez exigências que superam em refinamento tudo o que o ator precisa para sobreviver no palco?

Vejam o trabalho no cinema, mesmo dos melhores atores, especialmente em seus primeiros passos nessa mídia. Não é verdade que o que parecia o auge da verdade e da fidelidade emocional no palco aparece gritante na tela como caretas epiléticas, ou o tipo mais inacreditável de atuação exagerada?

(...)

Como podemos ver, os índices são os mesmos, mas as exigências cresceram enormemente, e um enriquecimento retrospectivo de estágios anteriores de desenvolvimento, verificando-se ao mesmo tempo, é óbvio e inegável. (Eisenstein, 2002: 173)

Não à toa Eisenstein desenvolveu, a partir daí, o seu conceito de *mise-en-cadre*: “como a *mise-en-scène* é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise-en-cadre* é a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem” (Eisenstein, 2002: 24). É na conjugação entre os mecanismos expressivos da câmera (estas sim própria do cinema) com os dispositivos artísticos da encenação que nasce mais um fenômeno cinematograficamente potencializador, desta vez do teatro. Entretanto, para que isso aconteça, são necessárias, claro, as próprias ferramentas do teatro. Portanto, ainda que, para ele, o cinema tenha desenvolvido e aprofundado diversos dos fenômenos teatrais, sua herança é uma condição *sine qua non*. Mais uma vez, ainda que o cinema potencialize e eleve a um outro grau as ferramentas do teatro, continua condicionalmente influenciado por elas.

4.5. Pintura

Para a pintura – o cinema não é apenas uma solução para o problema do movimento das imagens pictóricas, mas também a realização de uma forma nova e sem precedentes da arte gráfica, uma arte que é uma corrente livre de formas mutantes, transformadoras, misturadoras, de representações e composições, até então possível apenas na música.

Eisenstein, 2002: 165

Em uma carta de 1939 endereçada a Jay Leyda, então editor de *O Sentido do Filme*, Eisenstein escreveu: “imagine uma máquina de 26.000 palavras (!) unicamente dedicada a este problema: quão cinematográfico era tudo o que este velho espanhol fazia!”⁹ (Eisenstein, 2014: 7). De fato, tratava-se de uma referência a um artigo que escrevera sobre El Greco, o pintor maneirista dos séculos XVI-XVII que, apesar da origem grega, desenvolveu grande parte de sua obra na Espanha. Integralmente dedicado a uma leitura do trabalho de El Greco a partir do olhar cinematográfico, em *El Greco, cineasta*, título já bastante sugestivo, Eisenstein defende a teoria de que tudo o que o cinema desenvolveu para si em relação aos processos e aos procedimentos de representação artística, desde a iluminação dramática, o enquadramento expressivo, o ponto de vista múltiplo e flutuante, a construção da imagem de um fenômeno através da composição na montagem, o êxtase etc., já existia, antes, nos quadros daquele pintor.

Para Eisenstein, umas das particularidades do cinema está na possibilidade de, através da decupagem e da montagem, apresentar os elementos de um fenômeno de maneira sucessiva no tempo e, portanto, fazê-los serem percebidos pela plateia na ordem e no ritmo desejados pelo autor ou pela autora. Além disso, essa característica permite também que esses elementos sejam percebidos com a exata acentuação desejada por quem os cria, seja uma acentuação temporal – através da metragem e do tempo de exposição – seja uma acentuação espacial – a partir dos diferentes graus de amplitude daquilo que é mostrado. Sobre a pintura, e principalmente a pintura de El Greco, ainda segundo ele, apesar de não dispor exatamente dos mesmos recursos, não deixou de alcançar o mesmo efeito: primeiro através da disposição, lado a lado, “de cenas decompostas em *fases sucessivas* no interior de um mesmo quadro”¹⁰ (Eisenstein, 2014: 14), e, segundo e mais importante,

por um procedimento absolutamente cinematográfico de apresentação de um conjunto arquitetônico ou de uma paisagem segundo as prescrições e os métodos que acabamos de expor na sua aplicação para o cinema. Vamos expressá-lo em termos de dinâmica: consegue, assim, ao contrário do que acontece no primeiro caso, transmitir a dinâmica interna do conjunto representado, dotando-o de um temperamento próprio com a ajuda de uma reordenação dos elementos através da montagem.¹¹ (Eisenstein, 2014: 14)

⁹ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “¡Imagínese una máquina de 26000 palabras (!) únicamente consagrada a este problema: qué cinematográfico era todo lo que este viejo español hacía!”

¹⁰ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “de escenas descompuestas en *frases sucesivas* en el interior de un mismo cuadro”.

¹¹ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “por un procedimiento absolutamente cinematográfico de presentación de un conjunto arquitectónico o de un paisaje según las prescripciones y los métodos que acabamos de exponer en su aplicación al cine. Expresémoslo en términos de dinámica: consigue así, contrariamente a lo

Pois bem: sobre *Vista de Toledo sob Tempestade*, de El Greco, da qual Toledo não é representada com exatidão, com os tamanhos, a configuração, a direção e os pontos de vista da cidade e dos monumentos alterados em relação à realidade, Eisenstein esclarece o seu ponto de vista. Em sua análise, observa que “o quadro está composto de motivos e elementos tomados independentemente e reunidos em uma *construção* arbitrária inexistente a partir de um ponto de vista único, mas que responde plenamente às necessidades internas de composição que guiavam o pintor”¹² (Eisenstein, 2014: 24). E que necessidades eram essas? Para Eisenstein, primeiro a necessidade de representar os mais variados pontos de vista da cidade “baseando-se não em um olhar, mas em um conhecimento, não em um ponto de vista único, mas na reunião de motivos (de elementos) isolados, como no curso de um passeio – ou seja, de uma sucessão de pontos de vista”¹³ (Eisenstein, 2014: 25). Tal ideia pode ser justificada até mesmo pelo fato de que o próprio El Greco era um andarilho contumaz, e que, diante de suas inúmeras andanças, adquiriu um profundo e íntimo conhecimento sobre as características e os diferentes pontos de vista da cidade. Segundo, havia, ainda para Eisenstein, a necessidade de também expor o seu estado de êxtase, a sua condição emocional – sabe-se que em sua velhice El Greco era conhecido na cidade pelo apelido de *Greco el Loco*, e tratado como tal – “e nesse sentido, o quadro é tanto um reflexo na *natureza*, ou melhor, dos elementos da realidade, como – em primeiro lugar – o *retrato* de um temperamento”¹⁴ (Eisenstein, 2014: 28). El Greco, portanto, articula e expõe todo esse fenômeno justamente através da composição, da montagem, da distorção etc., ferramentas fundamentais para a futura arte da cinematografia.

Outro ponto interessante a observar é como Eisenstein analisa El Greco até mesmo do ponto de vista da montagem hieroglífica, base fundamental para a sua teoria da montagem intelectual do cinema. Aquilo que J. F. Willumsen chama de *os personagens recortados de El Greco*, ou seja, sua característica de repetir em diversos quadros cópias exatas dos mesmos personagens, como se os recortasse de um quadro e os transportasse para outro, Eisenstein

que sucede en el primer caso, transmitir la dinámica interna del conjunto representado, dotándolo de uns temperamento propio con la ayuda de una reordenación de los elementos por medio del montaje”.

¹² Tradução própria a partir da publicação espanhola: “el cuadro está compuesto de motivos y elementos tomados independentemente y reunidos en una *construcción* arbitraria inexistente desde un punto de vista único, pero que responde plenamente a las necesidades internas de composición que guiaban al pintor”.

¹³ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “basándose no en una mirada, sino en un conocimiento; no en un punto de vista único, sino en la reunión de motivos (de elementos) aislados, como en el curso de un paseo – o sea, de una sucesión de puntos de vista”.

¹⁴ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “Y en ese sentido el cuadro es tanto un reflejo de la *naturaleza*, o más bien de los elementos de realidad, como – ante todo y sin duda – el *retrato* de un temperamento”.

associa ao processo da composição conceitual ideogramática. Assim como Willumsen relaciona essa característica de El Greco ao processo de ressignificação de uma mesma imagem através de sua reutilização em diferentes contextos, Eisenstein esclarece que “nessa repetição de um cânone está a busca e a descoberta de um signo, de um signo ideográfico que inclui figurativamente a imagem-conceito de um fenômeno ou de um tema”¹⁵ (Eisenstein, 2014: 46). Eisenstein ilustra tal questão a partir de uma análise de duas variantes de *Oração no Jardim*, de El Greco, uma vertical e a outra horizontal. O tema é o mesmo, mas os formatos diferentes, o que impede o pintor de manter a mesma composição. Enquanto na versão vertical Cristo e o anjo são colocados na parte superior do quadro, mais para o plano do fundo, tendo abaixo deles, em primeiro plano, o grupo de discípulos, na versão horizontal, Cristo e o anjo são ampliados para a quase totalidade do quadro, enquanto o grupo de discípulos é colocado no interior da nuvem que transporta o anjo. A composição é modificada, mas os aspectos dos grupos, as características dos personagens, suas atitudes, suas poses, não se modificam em nada – ao contrário, são a sua exata reprodução. Assim como o tema geral do quadro também não se altera. Segundo Eisenstein, portanto, e em sintonia com o seu conceito de montagem intelectual produtora de sentidos,

é esse o exemplo mais evidente da importância que tem o proceder hieroglífico-montador de El Greco com relação aos fenômenos pictóricos. O que lhe importa aqui é uma coexistência de signos trazidos, antes de tudo, para expressar uma concepção que se pode tratar de justaposição. Por outro lado, se preocupa pouco com a coexistência física real *em relação ao objeto*.¹⁶ (Eisenstein, 2014: 50)

Ainda sobre o processo de composição da pintura e sua relação com o cinema, Eisenstein não deixa de citar outros artistas. Em *Forma e conteúdo: prática*, por exemplo, ao abordar, ainda que brevemente, parte da história da decomposição de uma ação em fases separadas no tempo, fenômeno cinematográfico por excelência, recorre ao processo histórico de desenvolvimento do direcionamento do olhar na pintura. Das representações objetivas dos caminhos percorridos pelos personagens através da ilustração de estradas que conduzem o olhar em determinada direção, distribuindo os eventos retratados em um percurso narrativo

¹⁵ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “En esa repetición de un canon hay como la búsqueda y el descubrimiento de un signo, de un signo ideográfico que incluye figurativamente la imagen-concepto de un fenómeno o de un tema”.

¹⁶ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “es este el ejemplo más evidente de la importancia que tiene el proceder jeroglífico-montador del Greco respecto a los fenómenos pictóricos. Lo que le importa aquí es una coexistencia de signos llamados, ante todo, a expresar una concepción que se puede tratar por yuxtaposición. Por otra parte, se preocupa poco por la coexistencia física real *ante el objetivo*”.

concreto, à composição em diferentes camadas de profundidade, através da exploração dos primeiros planos e dos planos de fundo, Eisenstein cita o manuscrito Grego ilustrado do século VI conhecido como *Gênesis de Viena*, o *Sonho de Elias no deserto*, de Dirk Bouts, *A adoração dos pastores*, de Domenico Ghirlandaio, *A paixão de Cristo*, de Hans Memling, *Peregrinação à Ilha de Citera*, de Antoine Watteau, além de, em *El Greco, cineasta*, *A passagem de Suvorov pelos Alpes*, de Vasily Surikov. Sua intenção é justamente mostrar que o trabalho cinematográfico de desenvolvimento de uma ação através da representação de suas etapas em fases separadas no tempo – e, a partir daí, do direcionamento do olhar – remontam, também, à história da composição plástica na pintura:

A arte da composição plástica consiste em levar a atenção do espectador através do caminho certo e na sequência certa determinados pelo autor da composição. Isto se aplica ao movimento do olho sobre a superfície de um quadro se a composição é expressada pictoricamente [pintura], ou sobre a superfície da tela se estamos trabalhando com um quadro cinematográfico [cinema]. (Eisenstein, 2002: 127)

E, sobre a mesma característica em El Greco, Eisenstein afirma:

Certamente, um homem cujo pensamento e cujos sentimentos tendiam tanto para a montagem, não poderia escapar, durante toda a primeira parte de sua atividade, do muito primitivo procedimento de decomposição simultânea de uma ação em fases separadas no tempo.¹⁷ (Eisenstein, 2014: 51)

Ainda sobre a arte do direcionamento da atenção e do olhar do espectador de cinema a partir da composição do quadro cinematográfico (enquadramento), da decomposição dos planos de uma ação (decupagem) e de sua posterior conjugação (montagem), portanto, Eisenstein não deixa, mais uma vez, de referenciar o mesmo processo executado ao longo da história da pintura. Em *História do close-up*, por exemplo, capítulo de *Memórias imorais: uma autobiografia*, ao rememorar sua pesquisa sobre o passado deste tipo de enquadramento próximo e fechado, revela:

Quando, muitos anos depois, comecei a pesquisar o antecessor histórico do close-up no cinema, constatei que não encaminhei minha investigação para retratos ou naturezas-mortas, com suas imagens isoladas. Em vez disso, fascinei-me ao perceber como um único elemento, no

¹⁷ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “Ciertamente, un hombre cuyo pensamiento y cuyos sentimientos tendían tanto hacia el montaje no podía escapar, durante toda la primera parte de su actividad, al muy primitivo procedimiento de descomposición simultánea de una acción en fases separadas en el tiempo”.

contexto da estrutura orgânica total de uma pintura, começa gradualmente a abrir caminho para o primeiro plano. (...) as figuras em tamanho completo começam a aproximar-se do primeiro plano e então, gradualmente, chegam tão perto que são cortadas pela própria borda da pintura, como ocorre com *O Espólio de Cristo*, de El Greco. (Eisenstein, 1987: 308)

Já em *Dramaturgia da forma do filme*, ao dissertar sobre o efeito dinâmico do cinema provocado pela superposição (e conflito) dos diferentes quadros – ou mesmo dos diversos instantes congelados – na memória e no imaginário da plateia (justamente na síntese entre a *persistência retiniana* e o *efeito phi*), Eisenstein mais uma vez referencia o mesmo processo provocado pelos mais variados estilos de pintura. Para ele, a sensação de movimento pode ser ativada, por exemplo, por um efeito puramente linear (como no *embate* e nos cruzamentos das linhas geometrizes de Fernand Léger e do suprematismo russo), ou *anedótico* (como na *deformação* anatômica dos corpos em Honoré Daumier e Toulouse-Lautrec), ou abstrato (como nas sobreposições de Giacomo Balla e do futurismo italiano), ou ideográfico (como nas desproporções entre as partes de uma representação nas ilustrações de Tōshūsai Sharaku). Ou seja, para Eisenstein, tanto no cinema como na pintura – aliás, desde as pinturas rupestres sequenciais até os efeitos provocados pelos brinquedos ópticos e pelo dispositivo da câmera cinematográfica – “a incongruência de contorno do primeiro quadro – já impresso na mente – com o segundo quadro, percebido em seguida, engendra, em conflito, a sensação de movimento” (Eisenstein, 2002: 53).

Em *Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica*, Eisenstein aprofunda ainda mais a relação entre as artes gráficas e a composição cinematográfica com o exemplo do trecho de *O ENCOURAÇADO POTESKIN* que antecede o fuzilamento da escadaria de Odessa. Ali, segundo ele, boa parte da tensão é provocada pela interação entre as linhas harmônicas e conflitantes traçadas pelos movimentos dos barcos, pelas ações dos personagens, pelos contornos dos objetos e pela composição dos cenários. Para ele, portanto, o plano e o quadro também devem ser compostos do ponto de vista pictórico, levando em consideração não apenas a imagem figurativa, mas também a dinâmica dramática das formas abstratas e das forças geométricas. Aliás, para ele, “apenas depois de dominar toda a cultura das artes gráficas pode um *cameraman* realizar a base da composição do plano” (Eisenstein, 2002: 173).

Novamente em *El Greco, cineasta*, ao discorrer sobre a propriedade expressiva de uma objetiva 28mm (um tipo específico de *lente* grande angular), por exemplo, Eisenstein aborda a sua capacidade extática, ou seja, a sua faculdade de provocar estado de êxtase. Esclarece que, exceto quando utilizada com o intuito de apenas mostrar por inteiro um

ambiente demasiadamente pequeno, através de sua capacidade de ampliar o ângulo de captação de imagem, pode, graças à sua particularidade óptica de distorção do campo de visão, produzir uma imagem que extrapole a si mesma (êxtase), que subverta a sua relação habitual com o espaço real fotografado e com a verdadeira realidade. Além disso, Eisenstein aponta também outra de suas propriedades extáticas: a capacidade de tornar simultaneamente visível, em foco múltiplo, tanto o primeiro plano quanto o plano de fundo, algo impossível ao olho humano e factível apenas no plano sensível da consciência, construindo, assim, um estado psíquico, um efeito psicológico, um fenômeno extático por excelência. E, aí, para ilustrar a sua tese, mais uma vez referencia a pintura de El Greco (mais precisamente, as distorções expressivas – e *temperamentais* – produzidas em suas obras):

(...) contentemos em apontar essa milagrosa coincidência da visão extática com a escritura da objetiva 28mm, nos surpreendendo mais uma vez, aqui também, de que no campo da estrutura perspectiva do quadro, El Greco vê e pinta recorrendo a uma objetiva de 28mm da melhor espécie!¹⁸ (Eisenstein, 2014: 102)

Por fim, e como se já não bastasse, em *Da cor no cinema* (1948), ensaio sobre sua experiência colorida na segunda parte de *IVAN, O TERRÍVEL*, há também algumas referências à pintura, ainda que de maneira mais sutil e rarefeita, no que concerne ao uso formal da ferramenta pictórica e expressiva da cor. Para ele, assim como na pintura, a cor no cinema deve se desprender de sua ligação direta com o objeto colorido para que funcione dentro de um sistema expressivo conscientemente dirigido: “se não aprendermos a considerar três laranjas na relva como qualquer coisa além de três objetos colocados na grama, como três manchas alaranjadas sobre um fundo verde comum, é inútil sonhar com a menor ideia de composição em cores” (Eisenstein, 1969: 147). Para que as cores sirvam como elementos narrativos e dramáticos em um filme, portanto, é necessária, para ele, tanto quanto na pintura, uma incessante busca por seus valores sensoriais e pelas possibilidades emocionais de sua combinação matizante – “deixando de ser simples modulação de uma tinta para outra, reveste um sentido de ‘imagem’ e tem como finalidade dar nuança à emoção” (Eisenstein, 1969: 148).

¹⁸ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “(...) contentémonos con señalar esa milagrosa coincidência de la visión extática con la escritura del objetivo de 28mm, asombrándonos una vez más de que, aquí también, en el campo de la estructura perspectiva del cuadro, ¡el Greco ve y pinta recurriendo a un objetivo de 28mm de la mejor especie!”

4.6. Escultura (e Arquitetura)

Para a escultura – o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutantes, rompendo, finalmente, séculos de imobilidade.
Eisenstein, 2002: 165

A palavra *cinema* descende do francês *cinéma*, uma abreviação de *cinématographe* [cinematógrafo], nome dado pelos irmãos Lumière, a partir do grego *kinema* [movimento], à sua câmera cinematográfica. Portanto, *cinema* [movimento] + *ato* [feito, impulso, ação] + *graphie* [grafia, ou representação gráfica] significa, em termos gerais, *grafia feita com o movimento*. Não à toa a palavra *cinematografia* nos serve para designar a essência do trabalho executado pelo cinema, ou seja, a *escrita do movimento*. Se pensarmos os filmes também como textos, como produtos de comunicação e expressão, podemos definir a sua gramática, em termos gerais, justamente como a linguagem da escrita feita através do movimento das imagens. Entretanto, como já observado anteriormente, o cinema não exhibe o movimento *stricto sensu*, mas proporciona a sua impressão a partir da projeção sequencial de instantes congelados no tempo – e, segundo Eisenstein, da decupagem e de sua montagem multiperspectivista. Ora, se, como observado no primeiro capítulo, a trajetória da representação do movimento nas artes em geral, desde as pinturas rupestres até as artes modernas, é também a história do *desenvolvimento das técnicas de impressão do movimento*, nada mais justo do que considerá-la, também, como a história da *escrita do movimento* e, portanto, do cinema. É também a partir desse contexto que, para Eisenstein, o cinema é o mais elevado grau desse processo, justamente por possibilitar sua maior apreensão através da síntese e da potencialização dos fenômenos das outras artes. E com relação à escultura não é diferente.

Pois bem: também imbuída da necessidade de representar a partir da sugestão do movimento, de traduzir ideias, narrativas, sentimentos e sensações através da fixação de uma dinâmica expressiva, a escultura o faz, agora, de maneira tridimensional, materializando, de fato, o eixo da profundidade. Diferentemente da pintura e do desenho, por exemplo, a escultura é capaz de mobilizar ainda mais a apreensão do espectador através da possibilidade física dos múltiplos pontos de vista e da sensação concreta de volume. Para Eisenstein, portanto, é este um dos principais pontos de influência sobre o trabalho do cinema, principalmente no que diz respeito ao seu elemento mais fundamental, a relação entre plano e montagem:

Como fica plasticamente achatada a figura de um homem, de um objeto, um interior, uma paisagem, filmados num mesmo ângulo de tomada de cenas, numa sequência única!

E como, repentinamente, ela ganha vida, relevo, volume, espaço, assim que a montagem lhe acrescenta aspectos isolados, filmados através de ângulos múltiplos e variados. (Eisenstein, 1969: 172)

A montagem do cinema, portanto, influenciada pela expressão da visualidade dinâmica e volumétrica da escultura, supera, assim como ela própria, até mesmo a ideia multiperspectivista da pintura plana e bidimensional, possibilitando um maior aprofundamento narrativo e conceitual a partir da sensação ainda mais concreta de mobilidade visual e dramática. Aliás, sobre esse aspecto, ainda que no âmbito da pintura, Eisenstein desenvolve o seguinte raciocínio *cinematograficamente escultural*:

Vimos a pintura “de esquerda” desgastar-se durante dezenas de anos em esforços incríveis para resolver dificuldades que o cinema elimina sem esforço: a representação do movimento, da luz, da passagem de uma forma para outra, do ritmo, da conversão plástica etc.

Sem contudo o conseguir, plenamente, ainda que lhe tenha sido necessário sacrificar, para isso, o aspecto figurativo e a concretização do figurado.

De todas as artes plásticas, somente o cinema resolveu, lançando-se sem nada perder de sua faculdade de concretização figurativa, todos os problemas que a pintura coloca, conseguindo realizar mais ainda, pois que somente ele é capaz de recriar com tamanha profundidade e plenitude o curso interno dos fenômenos de que é testemunha.

A limitação da tomada de cenas revela o que a natureza mantinha escondido.

A justaposição dos ângulos de tomadas de cenas revela o ponto de vista do artista sobre o fenômeno.

A composição da montagem casa a realidade objetiva do fenômeno à atitude subjetiva do criador da obra.

Nada se perdeu dos fins que a pintura “de esquerda” subscreveu, com um severo rigor. E tudo vive, entretanto, na plenitude de vida do concreto. (Eisenstein, 1969: 175)

É possível perceber, portanto, que, para Eisenstein, grande parte da resolução estabelecida pelo cinema às limitações planimétricas da pintura provém, em certa medida, justamente da influência fenomenológica da escultura. Aliás, o próprio Eisenstein, citando Benvenuto Cellini, escultor renascentista do século XVI, esclarece a questão:

Benvenuto Cellini diz, alhures, que

“a diferença entre a pintura e a escultura é tão grande quanto

a existente entre a sombra e o objeto que produz essa sombra”.

A comparação vale, perfeitamente, para mostrar a maneira diferente com que visamos um objeto, conforme seja ele apresentado em seu volume e no espaço, graças à montagem de um sistema de cenas tomadas de ângulos diversos, ou, então, filmado num plano geral, sem variar-se o referido ângulo. (Eisenstein, 1969: 173)

Entretanto, ainda segundo Eisenstein, sem abdicar de sua influência, o cinema supera, também nesse sentido, a escultura. Enquanto ela transborda a profundidade da pintura através da concretização da materialidade tridimensional e da possibilidade da dinâmica real dos múltiplos pontos de vista, o cinema extrapola a sua fixidez a partir da representação do próprio movimento e de sua inserção no ambiente contextualizador.

Quão estreito é o diapasão da escultura, que na maioria dos casos é obrigada a separar o homem de seu ambiente inseparável, e da sociedade, para mostrar – através de suas características e posturas – seu mundo interior, que é um espelho do mundo ao redor. Um diapasão privado da palavra, da cor, do movimento, das fases variáveis do drama, da revelação progressiva de eventos. (Eisenstein, 2002: 166)

Nesse sentido, a decupagem e a montagem multiperspectivista do cinema também se utilizam das possibilidades volumétricas e dos pontos de vista múltiplos da escultura para mobilizar o espectador, narrativa, dramática e conceitualmente, mas a superam principalmente pela vivacidade expositiva do movimento. Portanto, a escultura, assim como todas as outras formas de arte, possui os seus limites rígidos determinados pela fixidez de seus materiais – exceto no cinema, na *escrita do movimento*. Para Eisenstein, mais uma vez, o cinema supera os seus limites enquanto, para tal, se utiliza indiscriminadamente das potencialidades de seus fenômenos:

Se a percepção de uma estátua na sua plenitude escultural exige que ela seja apreciada sob oito ângulos visuais principais, conclui-se que a justaposição de oito aspectos particulares dessa estátua fará nascer o sentimento do seu volume, o sentimento das três dimensões.

Tal sentimento vai-se reforçar muito mais se os aspectos registrados do objeto são sequências cinematográficas, e se podemos observar, justapondo-as, a sucessão lógica, a diferença de enquadramentos e o tempo de projeção, isto é, se essas sequências são montadas com inteligência e com conhecimento do que se pretende. (Eisenstein, 1969: 172-173)

De qualquer maneira, é importante lembrar, também, que o cinema possui uma limitação em relação à escultura: a imobilidade física do espectador que se mantém *preso* à

sua poltrona. Enquanto os múltiplos pontos de vista da escultura são apreciados em função da locomoção física de quem a observa, no cinema é justamente a plateia (o observador e a observadora) que se encontra fisicamente imóvel. Entretanto, para Eisenstein, é através da mobilidade dramática proporcionada pela decupagem e pela montagem multiperspectivista que o cinema supera a tal limitação. Mas como exatamente? É aí que surge, também, mais uma referência às outras artes, desta vez à arquitetura – e principalmente com base em uma análise de Auguste Choisy sobre a disposição dos edifícios e dos monumentos da Acrópole de Atenas, eu sua *Histoire d'Architecture*:

Acabamos de expor em detalhe a questão do cálculo de montagem no marco de um conjunto arquitetônico. Se tratava da Acrópole de Atenas. As notas consagradas por Choisy traçam um quadro magnífico da construção e do cálculo de uma montagem desse tipo, a partir de um espectador em movimento. Mas se o espectador não pode se mover, então é necessário reunir em um único ponto os elementos que, na realidade, se encontram dispersos, espalhados, inalcançáveis para um ponto de vista estático, mas que o autor deve justapor, porque só englobando todos esses elementos dará ao espectador o acesso a uma impressão do objeto ou, sobretudo, a impressão que o autor quer induzir quando transforma assim as relações reais, aquilo que quer trazer para a percepção. Igualmente, a montagem cinematográfica é um modo de *reunir* em um ponto – na tela – diversos elementos (fragmentos) de um fenômeno filmado em diversos tamanhos, desde pontos de vistas diferentes e por vários lados.¹⁹ (Eisenstein, 2014: 13-14)

Pois bem: o que importa para o cinema de Eisenstein, portanto, não é exatamente a relação física, mas a experiência perceptiva do espectador. Dessa forma, assim como na arquitetura – e também na escultura – mais vale a impressão do objeto construída pelo autor do que o objeto em si. O arrebatamento sensorial e o envolvimento emocional do público são frutos de uma experiência subjetiva (intelectual) praticamente sobrenatural (extática), e não do simples contato material. Para Eisenstein, é através do conjunto criado pela reunião e pela justaposição dos diferentes pontos de vista no imaginário do espectador que se dá a verdadeira impressão perceptiva do objeto ou da ação. Por fim, para ilustrar a questão – para além do

¹⁹ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “Acabamos de exponer en detalle la cuestión del cálculo del montaje en el marco de un conjunto arquitectónico. Se trataba de la Acrópolis de Atenas. Los apuntes que le ha consagrado Choisy trazan un cuadro magnífico de la construcción y del cálculo de un montaje de ese tipo, a partir de un espectador en movimiento. Pero si el espectador no puede desplazarse, entonces hay que reunir en un punto único los elementos que en la realidad se encuentran dispersos, esparcidos, inabarcables para una única mirada, pero que el autor debe yuxtaponer, porque sólo abarcando todos esos elementos accederá el espectador a una impresión del objeto o – sobre todo – a la impresión que el autor quiere inducir cuando transforma así las relaciones reales, lo que quiere trazar para la percepción. Igualmente, el montaje cinematográfico es un modo de *reunir* en un punto – en la pantalla – diversos elementos (fragmentos) de un fenómeno filmado en diversos tamaños, desde distintos puntos de vista y por varios lados”.

exemplo da Acrópole de Atenas e das já citadas referências às *Vistas de Toledo*, de El Greco – um trecho extraído de um de seus últimos ensaios, *Piranesi ou a fluidez das formas* (1948), desta vez sobre o gravurista e arquiteto do século XVIII:

Talvez seja apropriado deter-se agora sobre o estranho fenômeno do êxtase que, por algum motivo, é, frequentemente, associado às visões de imagens arquitetônicas.

Considera-se que uma das grandes qualidades dos conjuntos arquitetônicos é o trânsito harmonioso de certas formas em outras – como se fosse uma “transusão” de umas para outras.

Nos modelos perfeitos da arquitetura, capta-se isso de imediato.

E a dinâmica dessas transfusões de uns a outros elementos da construção contribui para uma sensação de captura emocional, daquilo que é “não figurativo”, e que para nós é verdadeiramente um edifício harmonioso.

O “não figurativo” e o “não representacional”, neste caso, de modo algum, subtrai de tal conjunto a muito bem definida “imagicidade”. (Eisenstein, 2017: 23-24)

4.7. Música

(...) com o advento do cinema, o fluxo melodioso e rítmico da música adquiriu novas potencialidades de imagem-visual, palpável, concreta.

Eisenstein, 2002: 165

Foi durante a montagem de ALEXANDRE NEVSKY que Eisenstein teve o seu contato mais estreito com os processos e procedimentos musicais. Foi trabalhando diretamente com Sergei Prokofiev, um dos principais e mais importantes compositores do século XX – responsável, aliás, pelas trilhas sonoras de ALEXANDRE NEVSKY e IVAN, O TERRÍVEL – que experimentou de maneira ainda mais profunda o potencial de expressividade da sincronização entre a composição visual e a sonora. E foi com base nessa experiência que desenvolveu a sua teoria da *montagem vertical*. Segundo Eisenstein, em complemento à montagem horizontal, ou seja, a conexão e a conjugação *lateral* dos planos – a ligação e a combinação entre uma imagem e outra em uma sequência de montagem – há também a montagem vertical, uma outra dimensão compositória capaz de extrapolar os limites da montagem horizontal e aprofundar ainda mais as capacidades expressivas dessa ferramenta artística. Entre os métodos de montagem teorizados por ele em *Métodos de montagem* (1929), por exemplo, o tonal e o atonal estão para a montagem vertical assim como o métrico e o rítmico estão para a montagem horizontal. Enquanto, na prática, os métodos

métrico e rítmico estão diretamente ligados à lida com o tamanho e a duração de cada fragmento, ou seja, a sua disposição horizontal, lado a lado, uma depois da outra, os métodos tonal e atonal trabalham com elementos mais sensoriais, com a combinação de valores de iluminação, de movimento, de gesticulação, de textura, de volume, de profundidade, de cor, de som etc. sobrepostos em *camadas verticais*, ou seja, umas sobre as outras. É com base na noção de montagem vertical, portanto, que Eisenstein aprofunda ainda mais a ideia de *tom* sensorial para o cinema, de um *teor* conceitual construído e percebido a partir da fusão dos diferentes valores de uma composição. E, reiterando com uma passagem já citada anteriormente, eis aí mais uma clara relação com a composição musical:

Sobre a atonalidade musical (uma vibração) não se pode apenas dizer: “Eu ouço”.

Nem sobre a atonalidade visual: “Eu vejo”.

Para ambos, uma nova fórmula uniforme deve entrar em nosso vocabulário: “Eu percebo”. (Eisenstein, 2002: 77)

Em *Sincronização dos sentidos*, Eisenstein ilustra o processo da montagem vertical relacionando-a mais diretamente com a forma compositiva das partituras orquestrais da música. Lembra ele que, ali, o movimento musical é composto também pela leitura verticalizada das diversas pautas horizontais de cada um dos instrumentos (ou grupo de instrumentos) sobrepostas entre si: “através da progressão da linha *vertical*, que permeia toda a orquestra, e entrelaçado horizontalmente, se desenvolve o movimento musical complexo e harmônico de toda a orquestra” (Eisenstein, 2002: 54). Já em relação à sincronização áudio-visual – ou, segundo seus próprios termos, à *partitura áudio-visual* – Eisenstein esclarece que, para tanto, basta acrescentar “uma ‘pauta’ de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e *vice-versa*” (Eisenstein, 2002: 54). Entretanto, não é apenas a essa relação mais óbvia entre as camadas de imagem e de áudio que Eisenstein referencia o processo vertical da composição musical. Segundo ele, a própria estrutura de montagem exclusivamente visual já compartilhava, desde o cinema mudo, por influência, esse procedimento compositivo da música:

Para isso, teremos de extrair de nossa experiência do cinema mudo um exemplo de montagem *polifônica*, na qual um plano é ligado ao outro não apenas através de uma indicação – de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo semelhante – mas através de um *avanço simultâneo* de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência. (Eisenstein, 2002: 55)

É aí, portanto, que reside a ideia de profundidade não só visual, mas também narrativa, dramática, expressiva e conceitual. É justamente através da combinação entre os métodos horizontais (métrico e rítmico) e verticais (tonal e atonal) de montagem que se desenvolve a sua quinta e mais importante categoria, a montagem intelectual, ou seja, o método que sintetiza os outros métodos. E é através desse cruzamento entre a composição horizontal – dos elementos dispostos lado a lado no espaço e no tempo – e a composição vertical – dos coeficientes simbólicos e conceitualmente representativos fundidos em sobreposição – que nasce, para Eisenstein, a essência do cinema intelectual, um cinema de perspectiva tanto concreta quanto abstrata, tão visual como reflexiva, ao mesmo tempo sensível e inteligível, quadridimensional: “o cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual” (Eisenstein, 2002: 87). Aliás, é justamente em seu ensaio chamado *A quarta dimensão do cinema* (1929) que Eisenstein aprofunda ainda mais essa questão, relacionando-a mais uma vez com a música:

E aqui observa-se um curioso paralelo posterior entre a harmonia visual e musical: ela não pode ser encontrada no quadro estático, exatamente como não pode ser encontrada na escala musical. Ambos só emergem com valores genuínos na dinâmica do *processo* musical ou cinematográfico.

(...)

Está provado que a harmonia visual é uma peça real, um elemento real de – uma quarta dimensão! (Eisenstein, 2002: 76)

É nesse sentido que, para Eisenstein, “o quadro cinematográfico nunca pode ser uma *inflexível letra do alfabeto*, mas deve ser sempre um *ideograma* multissignificativo” (Eisenstein, 2002: 73), ou seja, o estímulo geral deve ser transmitido (e percebido) através dessa complexa conjugação combinatória (e *copulativa*) entre as harmonias fisiológicas e intelectuais. Aliás, do conflito entre elas. A apreensão completa daquilo que se comunica na tela deve surgir a partir do choque entre o que se vê e o que se sente. Para ele, através da montagem intelectual, o cinema é capaz, como nenhuma outra arte, de criar estímulos fisiológicos altamente arrebatadores e expressivos (a quarta dimensão) – e justamente por agregar, conjugar e potencializar, técnica e conceitualmente, os fenômenos das outras artes. E nesse quesito, portanto, é também na música que ele busca uma outra grande referência:

O que ocorre na acústica, e particularmente no caso da música instrumental, corresponde inteiramente a isso.

Aí, junto com a vibração de um tom dominante básico, vem uma série completa de vibrações semelhantes, chamadas de *tons maiores e tons*

menores. Seus impactos uns contra os outros, seus impactos com a tonalidade básica, e assim por diante, englobam essa tonalidade básica em um conjunto total de vibrações secundárias. Se na acústica estas vibrações colaterais se tornam meramente elementos “perturbadores”, essas mesmas vibrações, na música – na composição, se tornam um dos mais significativos meios de causar emoções utilizadas por compositores experimentais do nosso século, como Debussy e Scriabin.

Encontramos a mesma coisa também na óptica. Todos os tipos de aberrações, distorções e outros defeitos, que podem ser remediados por sistemas de lentes, também podem ser levados em conta composicionalmente, proporcionando uma série completa de efeitos composicionais definidos (usando lentes com um ângulo de visão que varia entre uma 28mm e uma 310mm).

Em combinações que exploram essas *vibrações colaterais* – que são simplesmente o *próprio material filmado* – podemos conseguir, como na música, o *complexo harmônico-visual do plano*.

(...)

Deste modo, atrás da indicação geral do plano, está presente a soma fisiológica de suas vibrações como um *todo*, como uma unidade complexa de manifestações de todos os seus estímulos. Esta é a “sensação” peculiar do *plano*, produzida pelo plano como um todo. (Eisenstein, 2002: 74)

É importante ressaltar, também, que não é apenas a referência ao processo compositivo da música que interessa Eisenstein, mas, do mesmo modo, as suas ferramentas cinematograficamente potencializadoras – assim como as ferramentas de todas as outras artes. Para exemplificar, o próprio Eisenstein cita um fato bastante ilustrativo ocorrido no processo de produção musical de *IVAN, O TERRÍVEL*. Segundo ele, em um dia de visita à orquestra que ensaiava uma melodia de *Oceano de Ondas Azuis*, ária “incumbida de materializar o grande sonho de Ivan, o Terrível, a ‘janela’ sobre o mar” (Eisenstein, 1969: 174), Prokofiev, após circular por entre os músicos ouvindo com atenção cada uma das partes da composição musical, faz-lhe uma revelação:

Ao mesmo tempo, ele me sussurra ao ouvido, enquanto aponta um músico:

– Aquele lá é a luz que passeia sobre as ondas... O outro são as vagas... Aqui é a superfície... Lá longe é o mistério da profundidade...

Cada instrumento ou grupo de instrumentos apresenta em seu movimento um aspecto particular do oceano. E o conjunto reconstitui sem transcrever, faz reviver sem copiar, recria coletivamente uma impressionante imagem do oceano, de sua extensão sem limites, da ressaca que se espraia, da onda que rebenta sob a tempestade, ou então da impassível serenidade azul adormecida nos reflexos do sol, enfim, do oceano tal como o unificador da terra russa [Ivan, o Terrível] o vê em sonho.

Porque o azul do mar não é apenas o reflexo do céu, mas, antes, do sonho. (Eisenstein, 1969: 174)

É assim, portanto – e de volta à questão da referência do processo musical para o

aprofundamento do processo cinematográfico, inclusive no que concerne à conquista de sua tão obstinada busca pela *quarta dimensão do cinema* – que Eisenstein analisa o trabalho de seu mais importante e significativo compositor de trilhas sonoras, alguém por quem mantinha a mais inestimável consideração:

Nesse sentido muito particular também, a música de Prokofiev é espantosamente plástica. Ela nunca se torna um cromo. Fazendo sempre, e de maneira magnífica, presença, ela revela com um brilho esplêndido o curso interno do fenômeno e sua estrutura dinâmica, nos quais se materializam a totalidade afetiva e o sentido do acontecimento... (Eisenstein, 1969: 175-176)

Pois bem: para além de tudo isso, até mesmo o contraponto audiovisual, ou seja, a construção de um sentido e/ou de um discurso emocional através da relação assíncrona entre imagem e som (musical ou não), da qual Eisenstein experimentou tão profundamente com Prokofiev, em ALEXANDRE NEVSKY e IVAN, O TERRÍVEL, já existia antes, também, até mesmo na pintura flamenga do século XV, mais precisamente, segundo o seu exemplo, no já citado *Retábulo de Gand*, de Hubert e Jan van Eyck – e, aqui, mais uma vez a relação simbiótica entre as artes e a sua influência mútua no cinema. Em suas notas para uma *História Geral do Cinema*, Eisenstein ressalta que, no tal políptico, “os anjos da parte superior do retábulo aberto cantam e tocam música para as procissões da parte inferior” (Eisenstein, 2014: 43). E mesmo na parte inferior, “os anjos em torno do Cordeiro cantam, assim como o grupo de santos à esquerda, com livros abertos e as cabeças elevadas” (Eisenstein, 2014: 46). Eis que a obra é então perpassada por uma linha visual e uma linha sonora (sugerida pelo contexto musical), compondo o tema também a partir de uma relação audiovisual.

E, por fim, ainda sobre os métodos da montagem cinematográfica teorizados por ele, diversas outras relações com a música são evidenciadas na própria construção do texto: diante do método da montagem métrica, por exemplo, escreve que “os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical” (Eisenstein, 2002: 79); já em relação à montagem tonal, registra que ela “se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento” (Eisenstein, 2002: 82). Portanto, *compasso musical*, *som emocional* e *tom*, neste caso, são nada mais do que uma clara referência conceitual – e não apenas uma metáfora vocabular – ao processo composicional da música.

CONCLUSÃO

As artes podem escapar dos grilhões das limitações burguesas apenas através de uma ideologia revolucionária e de temas revolucionários. Quanto a seus meios expressivos, escapar aqui reside numa transição a um estágio mais aperfeiçoado de todas as suas potencialidades – ao cinema.
Eisenstein, 2002: 168

Diante do assunto abordado neste estudo, ou seja, as relações estabelecidas por Sergei Eisenstein entre o cinema e as artes em geral, é possível concluir que, para ele, a cinematografia (escrita do cinema – ou do movimento) descende, de fato, menos das invenções tecnológicas do final do século XIX do que dos aspectos das artes que o antecederam. Entretanto, como também foi mostrado aqui, Eisenstein sustenta que, ainda que se alimente exclusivamente das demais artes, o cinema tem a sua especificidade na maneira particular de conjugá-las e operá-las em direção a um novo patamar, a um grau maior de potencialidade. Nesse sentido, não se trata de superestimar o cinema em detrimento das demais formas de arte: Eisenstein, em momento algum, subestima seus processos e procedimentos e, ao contrário, são abundantes, em sua teoria, as referências elogiosas aos diversos aspectos processuais da literatura, da poesia, da pintura, da música etc. Aliás, é construindo um verdadeiro *panteão* teórico em memória das mais importantes realizações artísticas da história que se dedica, *religiosamente*, à sustentação dos processos formais das artes em geral como ferramentas fundamentais e indispensáveis para a produção de qualquer obra verdadeiramente cinematográfica. É no processo de síntese das outras artes, portanto, que o cinema transborda os seus limites, é no transbordamento que as potencializa e é na potencialização que, segundo ele, encontra a sua unidade específica e revolucionária.

Por seus traços próprios, também, esta arte será sem medida comum com a do passado. Não será uma música que se rivaliza com a de há pouco tempo, uma pintura empenhada em ultrapassar a de ontem, um teatro deixando atrás de si o teatro de outrora, dramas, estátuas, danças rivalizando vitoriosamente com as danças, estátuas e dramas de épocas desaparecidas.

Não. Será uma variedade de arte nova e maravilhosa, fundindo num todo único, identificando em si a pintura e o drama, a música e a escultura, a arquitetura e a dança, a paisagem e o homem, a imagem e o verbo. (Eisenstein, 1969: 235)

É necessário ressaltar aqui, também, em reforço a essa conclusão, a importância da formação teórica e artística de Eisenstein para a construção do conceito acima exposto. Mais

do que desenhista, chargista, engenheiro, diretor de teatro e cineasta, tratou-se, antes, de um pesquisador precoce, desde criança dotado de um grande interesse pela investigação. Seduzido pelas artes, já na infância, tornou-se, logo cedo, um estudioso insaciável, um *caçador obcecado* em decifrar a *mágica* por trás daquele processo encantador de arrebatamento – algo que, mais tarde, o raciocínio lógico da engenharia o instrumentalizaria ainda mais – alguém *natural* de dois mundos, o criativo e o analítico (para ele, inseparáveis):

Porque é realmente por admiração, por paixão e por amor que penetrei no âmbito dos problemas ligados a tal ou qual fenômeno artístico. No princípio, sempre se tratava de um entusiasmo instintivo por um ou outro artista, ou por um estilo ou corrente. Logo, resultava que eram aqueles cujos traços me permitiam desvendar, teoricamente, os problemas artísticos particulares que eu mesmo levo *no sangue*. Ou bem esses artistas que me entusiasmaram instintivamente estavam ligados, de uma maneira ou de outra, aos problemas que me preocupavam – fenômeno que só se tornaria visível aos meus olhos mais tarde, no contexto de uma análise atenta –.²⁰ (Eisenstein, 2014: 12)

Consumidor compulsivo de livros, frequentador assíduo e aficionado de museus, óperas, teatros e cinemas e pesquisador *por natureza*, Eisenstein se debruçou tão profundamente sobre as artes e seus processos e procedimentos que acabou, inclusive, dominado por todas elas. Tomado pela paixão, portanto, tornou-se, mais do que um cineasta, um verdadeiro artista visual, um criador de espírito múltiplo, ainda que produtor de uma obra essencialmente cinematográfica – e, como não poderia deixar de ser, depois do desenhista e do teatrólogo, um cineasta rigorosamente influenciado por todos os aspectos das outras artes. Como ele próprio exprimiu, poética, intelectual e metaforicamente – assim como o faz também em grande parte de seus textos teóricos –

Mas o que aconteceu com os meus desígnios assassinos?

A vítima [as artes] revelou-se mais perniciosa do que o assassino. No momento em que este último pretendia cercá-la é que ela seduziu o seu carrasco.

Ela o encantou, envolveu-o, cativou-o e depois, por muito tempo, ela o absorveu.

Resolvido a tornar-me artista, “a título temporário”, mergulhei, de cabeça, naquilo que se convencionou denominar obra de arte. E será o

²⁰ Tradução própria a partir da publicação espanhola: “Porque es realmente por admiración, por pasión y por amor por lo que he penetrado en el ámbito de los problemas ligados a tal o cual fenómeno artístico. Al principio, siempre se trataba de un entusiasmo instintivo por uno u otro artista, por un estilo o corriente. Luego resultaba que eran aquellos cuyos rasgos me permitían desentrañar teóricamente los problemas artísticos particulares que yo mismo llevo *en la sangre*. O bien esos artistas que me entusiasmaban instintivamente resultaban estar ligados de una u otra manera a los problemas que me preocupaban – fenómeno que sólo se hacía visible a mis ojos más tarde, en el contexto de un análisis atento –”.

máximo se, vencido pela princesa que pretendia seduzir, “envolto por mais chamas do que as que aticei”, eu conseguir, por um dia ou dois, a permissão de sentar-me à mesa de trabalho a fim de tomar nota de duas ou três pequenas ideias referentes à sua natureza secreta. (Eisenstein, 1969: 20)

Foi assim, portanto, que Eisenstein passou a aliar a teoria e a prática como um verdadeiro cientista, rigorosamente comprometido com a sua pesquisa. Claro que não foi o único a produzir e teorizar sobre o cinema, vide Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Esfir Schub, entre outros e outras, mas certamente um dos primeiros de cunho efetivamente acadêmico e pedagógico – não à toa terminou a vida também dando aulas de cinema – um vigoroso militante da cientificação metodológica dos estudos sobre arte.

Pois que, não nos devemos esquecer, aquele que se dedicou a elaborar cientificamente mistérios e segredos é um jovem engenheiro.

Um axioma resultou das variadas disciplinas que ele percorreu: a ciência começa quando podemos aplicar unidades de medida no domínio da pesquisa.

Procuremos, então, a unidade que medirá o poder da arte.

A Física conhece os íons, os elétrons, e os nêutrons.

A arte terá as “atrações”!

(...)

Assim começou, para mim uma “vida dupla”, onde a cada instante se conjugavam a atividade criadora e a atividade analítica, o comentário da obra pela análise e a verificação pela obra de minhas hipóteses teóricas.

Devo igualmente a uma e outra o fato de ter *tomado consciência do que há de específico no método da arte*. O que houve de agradável nos êxitos e de doloroso nos fracassos representa pra mim o essencial. (Eisenstein, 1969: 18-19)

Eis que, no prefácio de *Memórias Imorais: uma autobiografia*, Herbert Marshall, um escritor inglês que fora seu aluno de cinema no VGIK, Instituto de Cinematografia do Estado, assim o descreve:

Durante os nove anos em que o conheci, nunca consegui afirmar se ele estava rindo com alguém ou de alguém, pois ele possuía um perpétuo sorriso de Mona Lisa. O que não deixava de ser apropriado, pois Leonardo da Vinci era o seu ideal de homem, aquele que misturou a arte com a ciência. (Marshall, 1987: 7)

Pois bem: é interessante observar também que, apesar da rebeldia inicial, da primeiríssima tendência, contemporânea a si, de destruição do passado, de aniquilação do antigo para a construção do novo –

De todos os lados surgia a mesma furiosa algaravia contra a arte: supressão do “figurativo”, de seu sintoma, pelo documento autêntico; de seu conteúdo, pela ausência de objeto; de suas leis, pela construção; de sua própria existência, pela reconstituição concreta, real, da vida sem a interpretação de ficções e de fábulas.

LEF agrupa os temperamentos mais diversos, as culturas mais dessemelhantes, as maneiras de agir mais divergentes, num programa comum de guerra à arte.

Mas um rapazola que ainda não encontrou lugar mesmo clandestino no grande expresso da arte, o que pode fazer para ser ouvido, para que sua voz jovem se torne forte contra a arte, a instituição social consagrada pelos séculos? (Eisenstein, 1969: 16)

– Eisenstein foi logo tomado por um espírito absolutamente agregador e progressista. Aliás, nas artes e na ideologia política. Em verdade, o vasto repertório obtido em face de seu eruditismo o dotou de um perfil verdadeiramente *neobarroco*. Já em *Montagem de Atrações*, por exemplo, seu primeiro texto teórico (um manifesto, inclusive) – aliás, ainda do tempo do teatro e da revolucionária LEF – é possível observar essa tendência (proto) pós-moderna:

(...) os recursos disponíveis são todas as partes constitutivas do aparato teatral (tanto a “falação” [clássica] de Ostiév quanto a cor da malha da prima-dona, tanto um toque de tímpano quanto o solilóquio de Romeu, tanto o grilo na lareira [de Dickens] quanto o espocar de fogos sob a poltrona dos espectadores) em toda sua variedade, reduzidas a uma unidade única – assim justificando suas presenças – por serem atrações. (Eisenstein, 2008: 189)

É como um autêntico artista visual, portanto, um eclético artífice da mais completa devoção ao estudo e à pesquisa, que Eisenstein compôs as suas charges, as suas peças de teatro, as suas atrações, os seus quadros cinematográficos, as suas montagens, os seus filmes e as suas teorias, sempre levando em consideração (e aglutinando) todos os processos e os procedimentos das outras artes. O cinema, pra ele, não deveria apenas entreter e contar uma história: a relação com o público tinha que ser ao mesmo tempo visual, sonora, luminosa, cromática, rítmica, dramática, estética, extática, representativa, expressiva, reflexiva, intelectual etc. *Composição plástica audiovisual*. Precisava arrebatá-lo, extasiá-lo, tocar os mais diversos sentidos da plateia, refletir, edificar e revolucionar a maneira de apreender um tema.

Quando tínhamos filmes que “atraíam”, não falávamos de entretenimento. Não tínhamos tempo para ficarmos aborrecidos. Mas então esta atração se perdeu em algum lugar. A capacidade de construir filmes que atraíam foi perdida. E começamos a falar de entretenimento. (Eisenstein, 2002: 89)

Talvez por isso, também, o seu ecletismo. Eisenstein ansiava por tudo que pudesse *atrair* no cinema, não importando a sua origem ou tradição. A sua busca, desde a infância, pelo desvelamento dos mistérios mágicos e encantadores das artes transformou-se também na sua busca, a partir da maturidade, pelas ferramentas mágicas e encantadoras de seu cinema. Para produzir obras extasiantes, de impacto ao mesmo tempo concreto, sensorial e intelectual, era preciso desvendar os segredos esfuziantes de todas as outras artes, dominá-los e depois reuni-los de forma ainda mais amplificadora – no cinema.

Finalmente, temos colocado em nossas mãos um meio de aprender as leis fundamentais da arte – leis que até agora eram como uma colcha de retalhos: um pouco da experiência da pintura, um pouco da prática do teatro, algo da teoria musical. Assim, *o método do cinema, quando totalmente compreendido, nos capacitará a revelar uma compreensão do método da arte em geral.* (Eisenstein, 1939: 174)

É importante lembrar, também, que, mesmo o seu específico cinematográfico, nunca foi e jamais seria uma ideia estática, um conceito rígido como se *fixado em bronze ou mármore*, mas sim, por afinco ao trabalho de pesquisa, uma proposição tão dinâmica como a própria essência do cinema. Como um cientista-artista sempre atento às novas descobertas e aberto às novas possibilidades, ele mesmo reviu alguns de seus conceitos ao longo de sua trajetória, escrevendo e reescrevendo inúmeras vezes os seus ensaios, principalmente com base em suas experiências empíricas. Dominados os fenômenos do cinema mudo, por exemplo, quando do surgimento do som sincronizado, logo experimentou as suas potencialidades artísticas – inclusive com Sergei Prokofiev – além de teorizar sobre elas; quando das possibilidades do filme colorido, idem – desta vez com o seu inseparável Eduard Tissé; assim como, mais uma vez de maneira precoce, chegou a considerar, ainda que de maneira breve, a importância dos estudos sobre as potencialidades dramáticas do *futuro* cinema tridimensional e da tecnologia emergente da televisão:

Vemos imediatamente que na etapa em que a cor vai começar a ser posta em ação, o problema se coloca nos mesmos termos que no tempo de nossos ensaios precedentes, quando nos defrontamos, pela primeira vez, com o problema de montagem, depois com o da combinação imagem-som e nos mesmos termos em que ele se colocará diante de nós, sem dúvida, quando da cor passaremos ao relevo [cinema 3D] e depois à televisão. (Eisenstein, 1969: 144)

Eis que, portanto, a simbiose entre a pesquisa e a produção artísticas de Eisenstein resultou, naturalmente, na teoria e na prática simbiótica entre os processos e os procedimentos das demais artes com os do cinema. E é neste sentido que se torna possível afirmar, mais uma vez – e por concluir – que, para ele, o lugar das artes em geral, no específico cinematográfico, é justamente o de ferramenta e substância instrumentalizadora, essencial para a sua composição e constituição, enquanto que o cinema, por si só, ao aglutiná-las em um processo de manipulação, adaptação e conjugação (montagem), constitui a sua síntese aperfeiçoadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERA, François (2002). **Eisenstein e o construtivismo russo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições.

ANDREW, James Dudley (1989). **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ARGAN, Giulio Carlo (1992). **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

AUMONT, Jacques (2004). **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora.

AVELLAR, José Carlos (s/d). **Eisenstein: Outubro e o cinema intelectual** (texto para uso em sala de aula pelos alunos do primeiro módulo dos núcleos de roteiro, montagem e direção). Rio de Janeiro: Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

BARTHES, Roland (2003). S/Z. In.: STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 2ª Ed. Campinas: Papirus.

BURCH, Noël (1973). **Práxis do cinema**. Tradução de Nuno Júdice e Cabral Martins. Lisboa: Editorial Estampa.

CALABRESE, Omar (1987). **A Idade Neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Livraria Martins Fontes.

COSTA, Flávia Cesarino (1995). **O primeiro cinema**. São Paulo: Scritta Editorial.

EISENSTEIN, Sergei (2002). **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

EISENSTEIN, Sergei (2014). **El Greco, cineasta**. Tradução de Pablo García Canga. Barcelona: Intermedio.

EISENSTEIN, Sergei (1987). **Memórias imorais: uma autobiografia**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras.

EISENSTEIN, Sergei (2014). **Notas para uma História Geral do Cinema**. Tradução de Sonia Branco e Lúcia Ramos Monteiro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

EISENSTEIN, Sergei (2002). **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

EISENSTEIN, Sergei (2017). **Piranesi ou a fluidez das formas**. Tradução de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss Edições e Cultura.

EISENSTEIN, Sergei (1969). **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

GOMBRICH, E. H (2013). **A história da arte**. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Edição Pocket. São Paulo: LTC.

GRIFFITH, Mrs. D. W., ARVIDSON, Linda (2002). When the Movies Were Young. In.: EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MACHADO, Arlindo (2002). **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 2ª edição. Campinas: Papyrus Editora.

MACHADO, Arlindo (1982). **Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Editora Brasiliense S. A.

MARTIN, Marcel (2005). **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro.

MARSHALL, Herbert (1987). Prefácio de Memórias Imorais: uma autobiografia. In.: EISENSTEIN, Sergei. **Memórias imorais: uma autobiografia**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras.

MATTOS, A. C. Gomes (2006). **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco.

MAUERHOFER, Hugo (1983). A Psicologia da Experiência Cinematográfica. In.: XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Tradução de Teresa Machado. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.

RAMOS, Jorge Leitão (1981). **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte.

SADOUL, Georges (1963). **História do cinema mundial: da origem a nossos dias**. Vol I. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

SADOUL, Georges (1963). **História do cinema mundial: da origem a nossos dias**. Vol II. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.

STAM, Robert (2003). **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 2ª Ed. Campinas: Papirus.

WÖLFFLIN, Heinrich (2015). **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução de João Azenha Jr. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.

XAVIER, Ismail (org) (1983). **A Experiência do Cinema**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.

XAVIER, Ismail (1984). **D. W. Griffith**. São Paulo: Brasiliense.

XAVIER, Ismail (2005). **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra.

FILMOGRAFIA CITADA

ALEXANDRE NEVSKY (1938)

Sergei Eisenstein, Rússia

ANNABELLE SERPENTINE DANCE (1895)

William Dickson e William Heise, EUA [Edison Manufacturing Company]

ARROSEUR ET ARROSÉ (1895)

Louis Lumière, França [Société Lumière]

ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (1897)

Louis Lumière, França [Société Lumière]

AS SEEN THROUGH A TELESCOPE (1900)

George Albert Smith, Inglaterra

BAIGNADE EN MER (1895)

Louis Lumière, França [Société Lumière]

BIG SWALLOW, THE (1901)

James Williamson, Inglaterra [Williamson's Kinematograph Company]

BIRTH OF A NATION, THE (1915)

D. W. Griffith, EUA

CABÍRIA (1914)

Giovanni Pastrone, Itália

CHUTE DE LA MAISON USHER, LA (1928)

Jean Epstein, França

COCK FIGHT (1894)

William Dickson, EUA [Edison Manufacturing Company]

COUNTRYMAN AND THE CINEMATOGRAPH, THE (1901)

Robert William Paul, Inglaterra

ENCOURAÇADO POTEMKIN, O (1925)

Sergei Eisenstein, Rússia

ENFANTS PÊCHANT DES CREVETTES (1896)

Alexandre Promio, França [Société Lumière]

EXECUTION OF MARY, QUEEN OF SCOTS, THE (1895)

Alfred Clark, EUA [Edison Manufacturing Company]

GREAT TRAIN ROBBERY, THE (1903)

Edwin Porter, EUA [Edison Manufacturing Company]

- GREVE, A (1924)
Sergei Eisenstein, Rússia
- HISTOIRE D'UN CRIME, LE (1901)
Ferdinand Zecca, França [Société Pathé Frères]
- HOMME DE TÊTES, UN (1898)
Georges Méliès, França [Star Films]
- INTOLERANCE (1916)
D. W. Griffith, EUA
- IVAN, O TERRÍVEL (1944)
Sergei Eisenstein, Rússia
- LINHA GERAL, A (1928)
Sergei Eisenstein, Rússia
- OUTUBRO (1927)
Sergei Eisenstein, Rússia
- PRADO DE BEJIN, O (1935)
Sergei Eisenstein, Rússia
- PHOTOGRAPHE (1895)
Louis Lumière, França [Société Lumière]
- PONT DE BROOKLYN (1896)
Alexandre Promio, França [Société Lumière]
- PICCADILLY CIRCUS (1896)
Alexandre Promio, França [Société Lumière]
- PRINCESS NICOTINE (1909)
James Stuart Blackton, EUA [Vitagraph Company of America]
- QUE VIVA MÉXICO! (1931)
Sergei Eisenstein, Rússia
- RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST (1908)
James Searle Dawley, EUA [Edison Manufacturing Company]
- SEMINARY GIRLS (1897)
James H. White, EUA [Edison Manufacturing Company]
- SERPENT (1896)
Louis Lumière, França [Société Lumière]
- STRONG MAN, THE (1894)

William Dickson, EUA [Edison Manufacturing Company]

VOYAGE DANS LA LUNE, LE (1902)

Georges Méliès, França [Star Film]

