

UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ERIVONEIDE MARLENE DE BARROS PEREIRA

**LITERATURA E CINEMA: A IMAGEM ARTÍSTICA NOS ESCRITOS
DE SERGUEI EISENSTEIN**

CAMPINAS

2023

Erivoneide Marlene de Barros Pereira

Literatura e cinema: a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Erivoneide Marlene de Barros Pereira e orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

P414L Pereira, Erivoneide Marlene de Barros, 1985-
Literatura e cinema : a imagem artística nos escritos de Serguei Eisenstein /
Erivoneide Marlene de Barros Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Eisenstein, Sergei, 1898-1948 - Crítica e interpretação. 2. Literatura
- História e crítica - Teoria, etc. 3. Cinema - Montagem. 4. Cinema e literatura. I.
Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Literature and cinema : the artistic image in Sergei Eisenstein's writings

Palavras-chave em inglês:

Eisenstein, Sergei, 1898-1948 - Criticism and interpretation

Literature - History and criticism - Theory, etc

Motion pictures - Editing

Motion-pictures and literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Bruno Barretto Gomide

Sonia Branco Soares

Robson Loureiro

Neide Jallageas de Lima

Data de defesa: 30-03-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7194257597482994>



BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Bruno Barretto Gomide

Sonia Branco Soares

Robson Loureiro

Neide Jallageas de Lima

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

O cinema, condenado a um desenvolvimento visual superficial, para resistir ao primitivismo, teve de aprender com a literatura a fim de se tornar arte.

Aleksandr Sokúrov

A meus pais, Elias e Marlene.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Fabio Akcelrud Durão, por acreditar na pertinência desta pesquisa e pela partilha de seu conhecimento.

À profa. Neide Jallageas e ao prof. Adalberto Müller, que ofereceram contribuições essenciais na qualificação.

À profa. Sonia Branco, ao prof. Bruno Gomide e ao prof. Robson Loureiro, pela generosa disponibilidade.

À profa. Elena Vássina, pelo acolhimento e constante apoio.

Ao prof. Biagio D'Angelo, pelas ricas conversas. Diálogo além das barreiras acadêmicas.

Aos professores Marcos Siscar, Miriam Gárate, Joana Matos Frias e Maria Augusta Fonseca, cujas aulas provocaram reflexões importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao prof. Juarez Donizete Ambires, pela amizade e leitura atenta desta tese.

Ao prof. Andrei Kofman, pelas boas discussões e por me receber no Instituto de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências, em Moscou, para a realização do estágio de pesquisa.

À Victoria Popova, pelo auxílio com a documentação e com outras questões burocráticas entre Brasil-Rússia.

Ao Naum Kleiman e à Vera Rumyantseva, por disponibilizarem materiais valiosos para a realização da pesquisa.

Às amigas que me deram todo o suporte em Moscou: Alexandra, Yulia, Maria, Margarita, Livia e Lícia.

Aos colegas do grupo de orientação: Ana Karla, André Cechinel, Camila, André, Lucas, Fernando, Gleydson, Leonardo, Mariana, Wibsson, Luís Henrique e Vitor.

À Nathaly, pela escuta nos momentos mais delicados deste processo.

À Ana Karla, pelo companheirismo e carinho.

À Camila, pela ajuda incondicional.

À Natalya e Gália, pelas conversas sobre a língua russa e a escrita de Eisenstein.

Aos amigos que ganhei durante a realização do curso de língua russa em Samara: Mariana, Henrique e Felipe.

Às amigas que me abraçaram e encorajaram ao longo deste percurso: Simone, Carmen, Rose, Cristiane Mansur, Meire, Márcia Costa, Márcia Rosenberger, Rosângela, Camila, Priscila, Bruna, Luana, Raquel.

À Ana Paula, pelo entusiasmo e por me fazer acreditar.

Aos meus irmãos e sobrinhos, Elias, Erivânia, Isac, Pedro e Davi, por todo suporte e amor.

À Maria, segunda mãe.

Ao Gilberto, pelo amor e apoio.

Aos meus pais, Elias e Marlene, por todos os atos de amor. Não consigo expressar o tamanho da minha gratidão.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico [CNPq-Brasil], pela bolsa de doutorado [Processo nº169462/2018-8] e pelo financiamento do estágio de pesquisa no exterior [Processo nº 202953/2020-3].

RESUMO

Esta tese investiga a interação entre literatura e cinema nos escritos do cineasta e teórico Serguei Eisenstein (1898-1948), a fim de identificar os aspectos do processo de construção literária essenciais à sua teoria da imagem artística cinematográfica. Para tanto, procuramos mapear os textos de Eisenstein em que a relação entre literatura e cinema é abordada e analisar de que maneira a relação entre os dois sistemas de linguagem evidencia uma lógica de visualidade que rompe as fronteiras artísticas. Ao reunir esse conjunto textual, verificamos que essa relação interartes coincide com o momento em que a montagem era questionada como um meio expressivo significativo para o cinema soviético, assim como as diretrizes do realismo socialista impunham novas formas de pensar a imagem nas artes. As alterações da linguagem cinematográfica com a chegada do som e da cor também são fatores importantes que obrigam o cineasta a retomar os processos imagéticos na literatura em busca de compreensão dos processos de transformação pelos quais um sistema artístico passa no Grande Tempo. Por fim, a partir da abordagem que o cineasta realiza das obras dos escritores russos Liev Tolstói (1828-1910), Aleksandr Púchkin (1799-1837) e Nikolai Gógol (1809-1852), verificamos de que maneira Eisenstein estabelece um diálogo entre campos artísticos, o que muito pode contribuir para os estudos literários na atualidade.

Palavras-chave: Eisenstein; estudos literários; montagem literária; literatura e imagem.

ABSTRACT

This thesis explores the interaction between literature and cinema in the writings of filmmaker and theoretician Sergei Eisenstein (1898–1948), in order to identify those aspects of the literary creative process that are essential to his theory of the artistic cinematographic image. To this end, we map those texts by Eisenstein that deal with the relationship between literature and cinema, and we analyze how the relationship between the two language systems reveals a logic of visuality that transcends artistic boundaries. By assembling this body of writings, we find that this inter-art relationship coincides with the moment when montage was questioned as a significant means of expression in Soviet cinema, and when the directives of socialist realism imposed new ways of conceiving the image in the arts. The changes in cinematic language brought about by the arrival of sound and color are also important factors that forced the filmmaker to revisit imagistic processes in literature in order to understand the transformation processes that an artistic system undergoes over the Great Time. Finally, Eisenstein's approach to the works of Russian writers Leo Tolstoy (1828–1910), Alexander Pushkin (1799–1837), and Nikolai Gogol (1809–1852) allows us to observe the manner in which the filmmaker establishes a dialogue between artistic fields, which can contribute significantly to literary studies today.

Keywords: Eisenstein; literature studies; literary montage; literature and image.

SUMÁRIO

NOTAS SOBRE TRANSLITERAÇÃO.....	13
INTRODUÇÃO.....	14
1 CINEMA E LITERATURA: DOIS SISTEMAS, UM ÚNICO FENÔMENO	28
1.1 A interação entre as artes nos escritos eisensteinianos.....	29
1.2 O encontro entre cinema e literatura: interação de imagens artísticas.....	37
1.2.1 Literatura e cinema na prática pedagógica.....	47
1.3. A cinematografia: entre cinema e literatura.....	59
1.4 A montagem como princípio artístico.....	64
2 A IMAGEM ALÉM DA IMAGEM.....	80
2.1 O sentido da imagem.....	81
2.2 Contraponto entre imagens e sentidos.....	87
2.2.1 A dialética da imagem artística: <i>izobrajénie</i> e <i>óbráz</i>	95
2.2.2 A audiovisualidade na imagem artística.....	110
2.2.3 A partida.....	120
2.3 Dois processos, uma imagem: imagicidade.....	126
3 A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA.....	131
3.1 A arquitetura como dinâmica do pensamento criativo.....	132
3.2 A composição: a base da imagem artística.....	136
3.3 A perspectiva na composição: diferentes formas de ver.....	145
3.4 As relações cronotópicas da composição.....	160
3.5 <i>Mise-en-scène</i> : as linhas imagéticas da obra.....	166

4 CRUZAMENTO DE ESTRADAS: A CINE(GRAFIA) DE PÚCHKIN.....	179
4.1 Aleksandr Púchkin e (n)o cinema.....	180
4.2 O movimento dramatizado das cores.....	186
4.3 Púchkin, montador.....	204
4.3.1 A imagicidade puchkiniana.....	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	223
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	230
ANEXO.....	240
PEQUENA ANTOLOGIA	
Sobre os textos.....	241
• Literatura e cinema (1928).....	244
• Sobre a forma do roteiro (1929).....	257
• Cinema e literatura (sobre imagicidade) (1933).....	263
• Púchkin e o cinema (1939).....	288

NOTAS SOBRE TRANSLITERAÇÃO

- Utilizamos como referência a tabela de transliteração do russo para o português elaborada pelo Programa de Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo.
- Respeitamos as transliterações propostas pelos tradutores nas citações.
- Escolhemos a transliteração *Serguei*, presente em algumas traduções brasileiras. Também é possível encontrar publicações com a grafia *Sergei* em nosso mercado editorial.
- Optamos por manter a transliteração do sobrenome do cineasta, *Eisenstein*, para estabelecer um vínculo com os poucos materiais disponíveis no Brasil. De acordo com as indicações de transliteração adotadas nesta tese, teríamos a seguinte grafia: Эйзенштейн/Eizenchtein.

INTRODUÇÃO

“Espero que en el futuro existan otros estudios sobre Eisenstein, para que en última instancia pueda llegarse a una justa estimación de una de las figuras más brillantes y profundamente interesantes de la primera mitad de nuestro siglo: un hombre que abarcó dos sistemas sociales y políticos; un artista que se precipitaba hacia el futuro; un genio cuyo objetivo fue convertirse en un integrante digno de una nueva sociedad y servir a generaciones de artistas que aún no habían nacido”.

Marie Seton¹

¹Final da introdução da primeira biografia de Eisenstein. In. SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein, una biografía*. Trad. de Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

A relevância de Serguei Eisenstein (1898-1948) para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica é inquestionável. Suas obras, ainda nos anos 1920, ganharam os écrans do mundo, demonstrando que as possibilidades técnicas e artísticas do cinema poderiam desvendar novas formas de conceber os sistemas artísticos. Sua teoria da montagem provocou reflexões sobre os processos de representação artística e os meios de construção expressiva nas artes. Seus textos formaram as primeiras gerações de cineastas dentro e fora da União Soviética. Contudo, a circulação de suas ideias ficou centrada em um conjunto específico de textos, publicados em revistas especializadas em cinema ao redor do mundo, e em coletâneas como as organizadas por Jay Leyda (1910-1988)², ex-aluno de Eisenstein, que, em colaboração com o mestre, viabilizou a tradução em língua inglesa de artigos essenciais sobre o pensamento eisensteiniano. Esse trabalho editorial deu origem aos livros *Film Form* e *Film Sense*³. O cineasta-pedagogo, em seus últimos anos de vida, empreendeu esforços para compreender a natureza artística do cinema e o seu papel em relação às outras artes formando um sistema marcado pelas relações interartísticas dentro da história da arte.

Após a morte de Eisenstein, mais um conjunto de textos foi publicado sob a coordenação de Pera Atácheva (1900-1965)⁴, incluindo o projeto editorial de fôlego composto por seis generosos volumes⁵ que oferecem ao pesquisador um amplo panorama das ideias defendidas

² Jay Leyda, cineasta, professor e historiador do cinema, dedicou-se para que o pensamento teórico de Eisenstein fosse amplamente conhecido fora da União Soviética. Leyda organizou outros livros em torno da obra de Eisenstein. Em suas coletâneas, além de textos sobre o conceito de montagem e seus desdobramentos, procurou contemplar outros pontos essenciais da teoria eisensteiniana, tais como a importância do desenvolvimento do cinema soviético para a construção de uma linguagem especificamente cinematográfica e os processos de criação registrados pelo cineasta.

³ As traduções contaram com a contribuição direta de Eisenstein. Em alguns casos, o cineasta criou versões para o público estrangeiro, incluindo exemplos de artistas ocidentais ou suprimindo discussões artísticas muito específicas ao seu contexto de produção. Esses ajustes foram necessários, porque alguns dos artigos já haviam sido publicados em revistas soviéticas de arte e cinema.

Esses volumes deram origem às versões disponíveis no Brasil das obras que se tornaram as principais referências em língua portuguesa do pensamento do cineasta, *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Há outra coletânea em português menos explorada no ambiente acadêmico atualmente, *Reflexões de um cineasta*. Trata-se de uma tradução indireta do francês publicada em 1969 pela Zahar Editores, cujos textos traçam paralelos entre a experiência criativa e o pensamento crítico do cineasta.

⁴ Pera Atácheva foi oficialmente casada com Eisenstein e lutou para que o legado intelectual e artístico do cineasta fosse preservado. A maioria dos textos editados após a morte do cineasta ainda permanece sem tradução para outras línguas.

⁵ Destacamos duas razões que tornam essa empreitada editorial medular no processo de resistência que permitiu a preservação e o estudo atual da obra eisensteiniana. A primeira razão aponta para a multiplicidade de interesses intelectuais e artísticos que forma a espinha dorsal dos volumes. Cada tomo revela aspectos da produção teórica e artística do cineasta que se manteve coerente apesar dos embates explícitos e implícitos que o sistema político soviético impôs. Ressaltamos, contudo, que a coerência, nesse caso, afasta-se de um restrito quadro estável de técnicas de composição tanto no âmbito estético quanto no acadêmico. Trata-se de uma coerência de princípios artísticos que estão em constante processo de revisão e ampliação. Portanto restringir a peças de propaganda política os filmes de Eisenstein ou usá-los apenas para ilustrar conteúdos históricos é demonstrar desconhecimento da engrenagem de seus estudos e interesses artísticos.

pelo cineasta. A publicação desse conjunto significativo de textos permitiu que novas traduções, pesquisas e artigos fossem desenvolvidos a partir dos anos 1970. Essa nova etapa de interesse, na teoria de Eisenstein, parte de uma perspectiva mais intersemiótica e o leva a ser leitura obrigatória em disciplinas na área de artes, mídias e comunicação. É dentro dessa tradição que Boris Schnaiderman, Arlindo Machado, Ismail Xavier e Maria Dora Mourão entraram em contato com as ideias de Eisenstein e desenvolveram significativos estudos acerca de seu cinema ao longo dos anos 1980 e 1990 no Brasil.

Na virada do século XX para o XXI, surgiram outros importantes livros com textos inéditos, edições amplamente comentadas pelos editores, elucidando as redes de conhecimento da complexa trama do pensamento eisensteiniano. A reunião desse material também reafirmou a pertinência da continuidade do estudo da obra do cineasta graças à atualidade acadêmica de suas investigações em diferentes áreas⁶. Essa perspectiva deu origem a uma nova onda de trabalhos que coloca em evidência as relações entre as artes e a quebra de fronteiras entre sistemas, que possibilitou experimentações em diversos campos artísticos, a partir da segunda metade do século XX, e ainda está gerando demandas criativas e teóricas. No início dos anos 2000, no Brasil, a publicação do livro *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios* (2009), de Viatchesláv V. Ivánov, traduzido por Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva, e os trabalhos resultantes do projeto de pós-doutoramento de Neide Jallageas trouxeram essas novas perspectivas em torno da obra de Eisenstein⁷.

A segunda razão conecta-se diretamente à sua atuação docente e ao desenvolvimento de um sistema pedagógico específico para o ensino da prática de direção cinematográfica. É difícil, até certo ponto, separar a preocupação artística ricamente presente em seus filmes e os atos educativos que geraram vários exercícios de direção e impulsionaram a concepção de textos amplamente conhecidos. Como bem lembram os editores dos seis tomos, a pedagogia de Eisenstein é fonte para os conceitos que desenvolveu ao longo de sua trajetória artístico-teórica. Ele viabilizou um ambiente favorável para a elaboração de hipóteses investigativas que perpassam a orquestração dos textos que compõem os volumes. Considerando esse dado, foi proposto pelos editores um sistema de unificação que respeitasse as particularidades dos materiais selecionados do arquivo, mas que também fosse capaz de situar o pesquisador que se depararia com textos inacabados, projetos incompletos, rascunhos e intenções de produção. O número de notas explicativas e paratextos dos volumes evidencia a opção editorial e didática dos organizadores.

⁶ Em 2018, foi realizado o primeiro encontro que oficializou o grupo de trabalho *Eisenstein International Network* (EIN), do qual faço parte. O grupo, composto por pesquisadores de diferentes lugares do mundo, se reúne periodicamente para discutir a herança intelectual de Eisenstein. No primeiro encontro, intitulado “Eisenstein para o século vinte e um” [“Eisenstein for the Twenty-first Century”], estavam reunidas diferentes gerações de estudiosos da obra de Eisenstein. Em 2019, um segundo encontro ocorreu no Instituto Nacional de História da Arte, em Paris, agora sob o título “Eisenstein: estado da arte” [“Eisenstein: State of the Art”], em que as comunicações demonstraram a pertinência dos estudos da obra de Eisenstein em diferentes áreas do conhecimento. No encontro também foi discutida a necessidade de reedições de significativos textos de Eisenstein em diferentes línguas, assim como os desafios presentes no processo de tradução das obras eisensteinianas. Após a pandemia, os encontros seguem ocorrendo de maneira virtual.

⁷ Destaco como iniciativa pioneira dentro desse projeto a mesa de debate “Por que Eisenstein no século XXI?”, realizada nas dependências do Museu Lasar Segall, em setembro de 2013. Sob coordenação de Neide Jallageas, jovens pesquisadores, dos quais eu fazia parte, discutiram a produção do cineasta russo-soviético e abordaram aspectos relevantes de seus estudos como um legado na contemporaneidade.

A nossa pesquisa surgiu de uma relação direta com esse conjunto de escritos teóricos de Eisenstein que nos possibilitaram entender a relevância da produção do cineasta nos estudos sobre visualidades nas artes e na investigação das materialidades artísticas. Desse modo, procuramos assumir uma metodologia de trabalho em que as discussões teóricas e as análises artísticas, desenvolvidas ao longo desta tese, pudessem contribuir para a divulgação das ideias eisensteinianas no Brasil e instigar novas pesquisas no campo das relações interartes.

A maioria dos textos selecionados para este trabalho está relacionada às aulas e à formulação do curso de Direção Cinematográfica no Instituto Estatal de Cinema Russo (VGIK)⁸, onde Eisenstein ministrou aulas e ocupou o cargo de coordenação nos anos 1930. Foi sobre essa faceta do cineasta que nos debruçamos, após o fim do mestrado, com o intuito de compreender as implicações de um pensamento vivo, criado a partir das necessidades de sala de aula, e sua relação com o contexto geral da produção artística e teórica de Eisenstein. O objetivo dessa etapa inicial da nossa investigação foi construir um quadro abrangente das aproximações interartísticas realizadas pelo cineasta e verificar de que modo elas dialogam entre si e caracterizam um método específico de abordagem das artes.

Após identificarmos uma lógica singular de funcionamento dos estudos eisensteinianos, cuja base é a análise de diferentes práticas artísticas, tornou-se necessário aprofundar os temas que surgiram de modo recorrente em suas reflexões. A *inesperada junção* desses materiais evidenciou a complexidade do pensamento eisensteiniano e a consequente impossibilidade de abarcar suas diferentes facetas em um único projeto de pesquisa. Ficou patente também a urgência de mergulhar nos escritos de Eisenstein e extrair dessa fonte primária os aspectos teóricos que deveriam ser abordados ao longo da pesquisa. Assim, para explorar esse material de maneira mais assertiva, seria necessário fazer um recorte direcionado a uma determinada linguagem artística.

Do material analisado previamente, chamou a nossa atenção o fato do texto literário ocupar um lugar de destaque nas discussões em torno de uma possível cinematografia anterior ao cinema. Outro ponto importante dessa aproximação foi o interesse do cineasta pela materialidade dos processos de construção artística na literatura. Esses tópicos estão relacionados a problemas no campo da imagem, mais especificamente ao que diz respeito às imagens artísticas oriundas de obras consideradas fundamentais, tanto para a formação da tradição literária russa quanto para nacionalidades como a japonesa, a americana, a inglesa e a francesa.

⁸ Atualmente Universidade de Cinematografia do Estado Russo. Foi a primeira escola de cinema do mundo.

Apesar de Eisenstein dialogar com escritores de diferentes lugares do mundo, foi na tradição literária russa que encontrou fundamentos norteadores para a sua prática criativa e didática. No trabalho do cineasta, os trechos extraídos de romances e poemas revelam composições artísticas cuja natureza cinematográfica está baseada na capacidade de criar ricas imagens audiovisuais que provoquem o leitor da mesma maneira como deveria ocorrer com o espectador em contato com a imagem cinematográfica.

Nesse contexto, é plausível que essa reflexão sobre as artes esteja intimamente ligada às rápidas mudanças que as etapas de construção do novo mundo socialista demandavam e aos problemas de representação artística que surgiram naquele contexto. Em *Гордость*⁹ [*Orgulho*], artigo publicado em 1940, Eisenstein esclarece o seu posicionamento em relação à importância do cinema soviético e as grandes conquistas artísticas que este acumulava em pouco tempo, ao propor “novo conteúdo ideológico, novas formas de implementação, novos métodos de compreensão teórica [...]” (1964, p. 85, tradução nossa), usando como contraponto as pretensões capitalistas a que o cinema no Ocidente, sobretudo o hollywoodiano, estava submetido. Para o cineasta, o cinema soviético manifestava, em sua forma, as melhores qualidades da nova arte, sendo essas qualidades estéticas sínteses artísticas que reverberavam as dinâmicas do tempo em que viviam. Dentro dessa perspectiva, o grande dilema enfrentado pelo cinema soviético nos anos 1930 estava no modo de realização, ou seja, na maneira como os cineastas separariam o nível superficial de verossimilhança dos conteúdos e a busca de um nível profundo de conexões artísticas articuladas pela cinematografia.

Os *novos métodos*, apontados por Eisenstein, não abandonavam as conquistas artísticas anteriores, mas as tensionavam em um tipo de estrutura em que os meios de expressividade são os principais elementos a serem explorados. Por isso era importante para o cineasta-pedagogo não buscar na estrutura da vida comum respostas para o dilema estético enfrentado na concepção de uma imagem. Seu olhar atento, então, volta-se para as dinâmicas de construção da imagem artística¹⁰, termo fundamental para o pensamento do cineasta. É na imagem que se materializa o resultado do trabalho estético, centro de suas investigações.

Quando pensamos em resultado, não se trata apenas do que é apresentado enquanto produto final, mas é considerado também o processo de concepção e a relação estabelecida com o receptor da obra. Por isso seu interesse não dizia respeito apenas aos problemas de

⁹ Uma versão desse texto está publicada no volume *A forma do filme* (2002a) sob o título de “Realização”. O texto original foi publicado em 1940, na *Arte do Cinema* Revista [*Искусство Кино*].

¹⁰ Faremos uma discussão específica do termo “imagem” no capítulo II. De imediato, cabe ressaltar que Eisenstein entende por imagem artística o resultado criativo do trabalho do artista.

composição narrativa, mas também englobava a elaboração epistemológica da natureza das artes e dos processos sociais subjacentes à criação.

No programa pedagógico publicado em 1936¹¹, Eisenstein deixa evidente que via, na relação entre o cineasta e o espectador, um caminho perpassado por aspectos psicológicos, afetivos e cognitivos de onde se poderiam extrair princípios essenciais para os processos de construção artística. A biografia dos grandes nomes das artes e a relação que esses tiveram com os problemas de sua época resultaram em uma multiplicidade de materiais que coloca a natureza imagética dos sistemas artísticos no centro dessa discussão. Sobre esse programa, explica Bordwell:

En 1933 y 1934, Eisenstein elaboró un plan de estudios para la formación de directores que situaba al cine dentro de un marco cultural enormemente amplio. El programa incluía educación física (gimnasia, boxeo, formación de la voz), el estudio de biografías de “personas destacadas por su creatividad” (Lenin, Gogol, Henry Ford), el estudio de las leyes de la expresión según los escritos de veinte pensadores, de Platón a Pavlov, y el estudio de la imagen en el lenguaje [...](BORDWELL, 1999, p. 168).

A busca de um método de ensino que contemplasse princípios gerais e estratégias de abordagem de temas concernentes à atividade criativa em que as soluções estéticas práticas são direcionadas à produção cinematográfica resultou em discussões teóricas coletivas que impulsionaram o cineasta a almejar uma compreensão ampla do material artístico. Assim, o grupo de estudantes deveria receber uma formação consistente nas diferentes áreas do conhecimento, incluindo a compreensão do potencial estético das várias artes, a fim de que cada aluno fosse capaz de criar um estilo individual na construção da imagem artística¹². É

¹¹ As alterações no campo educacional impostas pelos Planos Quinquenais, projetados pelo governo stalinista, gerou a necessidade de mudanças nos planos curriculares. Eisenstein recebeu a incumbência de elaborar o programa pedagógico para o novo curso de Direção Cinematográfica da VGIK. Na raiz das ideias de Eisenstein sobre o processo pedagógico, estava o pleno entendimento de que a construção artística e teórica ocorre por meio de tensões que se dão de forma dinâmica e complementar: “[...] a hipótese de trabalho de Eisenstein é que o filme não poderia ser separado de outras artes, e que a expressividade atravessa as mídias. O problema pedagógico era isolar as qualidades expressivas e determinar seu lugar na linguagem artística” (KEPLEY, 1993, p. 05, tradução nossa). Por isso, na visão do cineasta, a formação de um programa interdisciplinar permitia redimensionar as mudanças no sistema educacional soviético, assim como driblava as novas abordagens da produção cinematográfica atreladas às mudanças políticas e sociais no campo das artes após a imposição das diretrizes do realismo socialista. O estabelecimento do programa de trabalho eisensteiniano transformou a sala de aula em um laboratório crítico e teórico em que as relações entre as artes eram exploradas, criando um ambiente de liberdade de pensamento que destoava dos discursos oficiais da época.

¹² Em suas *Memórias*, Eisenstein faz uma curiosa observação sobre os limites do processo de aprendizagem em arte: “Ninguém pode ser ensinado, apenas pode-se ensinar”, costume dizer a meus alunos que estou interessado em armá-los com os fatos objetivos de nossa experiência, de tal modo que cada um deles possa seguir seu próprio caminho. Não desejo seguidores de meu estilo: Não [sic] faz parte de minha tarefa dar à luz... Eisen-cachorrinhos” (EISENSTEIN, 1987, p. 123).

justamente essa potente confluência de linguagens que suscita eixos importantes para a compreensão da imagem artística no cinema e na literatura.

A questão da imagem artística isoladamente pode parecer um tema elementar já que estamos diante da produção de um cineasta consagrado ainda em vida pela potência imagética de seus filmes. Contudo, a análise de elementos teóricos e artísticos oriundos da investigação da natureza da imagem artística revela a articulação de problemas inerentes à constituição do literário e dos processos de criação. Entender o funcionamento da imagem artística seria, de acordo com Eisenstein, um passo fundamental para modelar um método orgânico de composição para as artes. Além disso, a partir do estudo da gênese da imagem, seria possível refletir sobre o futuro dos sistemas artísticos.

Também não há dúvida de que a problemática em torno do conceito de imagem surgiu da necessidade do cineasta de entender as mudanças artísticas que a cinematografia impulsionava nas demais artes e a potencial riqueza de métodos de composição que o cinema permitiu reconhecer em sistemas artísticos anteriores a ele. Aqui cabe ressaltar que a noção de imagem não está restrita ao sentido daquilo que pode ser captado pela visão. Imagem, para Eisenstein, é entendida como uma categoria ampla que envolve a sensorialidade humana e um conjunto de saberes artísticos acumulados pela humanidade ao longo dos séculos. Desse modo, as imagens cinematográficas propostas na tela integram um projeto mais amplo de leitura da cultura visual e artística que antecedeu o cinema e apontam para questões enfrentadas na produção de imagens ao longo do século XX.

Tais conexões trariam à tona uma espécie de “código genético” das imagens em movimento em que Eisenstein, na necessidade de justificar seus estudos dentro do contexto stalinista, faz leituras dessas relações interartes, afirmando que a organização e o esclarecimento acerca dos aspectos envolvidos no processo de criação de imagens permitiriam entender e melhor explorar o lugar que o cinema ocupava na estrutura social soviética e na construção de novas formas sociais e artísticas adequadas àquele contexto. Vale ressaltar que Eisenstein não buscava a igualdade de procedimentos estéticos entre os dois sistemas de linguagem. Seu foco era a possibilidade de a interação entre sistemas artísticos revelar a existência de princípios inerentes à composição imagética que operam de modo semelhante, porém circunscritas às características de cada linguagem.

É a partir dessa perspectiva de uma abordagem interartística, centrada na valorização da “dramaturgia plástica” das imagens, que surge a hipótese de nossa investigação de que a construção da teoria da imagem artística nos escritos eisensteinianos é resultado de uma

interação entre literatura e cinema. Esse processo está centrado na importância da montagem para a composição artística nos dois sistemas de linguagem. Na nossa visão, a relevância da montagem artística presente no texto literário está alicerçada em uma busca de construção imagética por parte dos escritores que exploram uma lógica de visualidade que, em sua gênese, se conecta à provocação de percepções e sensações tanto de quem cria quanto de quem entra em contato com a obra. Dessa forma, recuperar a presença de elementos cinematográficos no texto literário é fundamental para entender o processo de construção das imagens artísticas que evidencia não apenas os meios de composição, mas também as formas de pensamento inerentes ao objeto artístico.

Outro aspecto a ser considerado em nossa investigação é que, na teoria da imagem artística que Eisenstein almejava construir, há uma inversão do lugar da literatura quando se pensa em estudos comparativos com o cinema. De um modo geral, os estudos comparados nessa área reconhecem a influência de técnicas cinematográficas presentes na literatura do século XX e a importância dessa fricção entre as linguagens para que novos resultados no âmbito estético-criativo sejam alcançados no campo literário. Entretanto, na perspectiva de Eisenstein, essa aproximação só é produtiva diante do reconhecimento de que a influência do literário é salutar para a concepção da linguagem cinematográfica, assim como para os desdobramentos criativos que podem surgir a partir dela. Sendo assim, para ele, não fazia sentido pensar a adaptação de uma obra literária para o cinema circunscrita às demandas de enredo, sistema de personagens, concepção de espaço e tempo. Antes, seria necessário adentrar primeiramente a montagem do pensamento do autor expressa na obra e extrair de lá a linha expressiva a ser desenvolvida. Por isso, os problemas em torno da imagem artística de ambas as artes, nos escritos de Eisenstein, são de natureza diversa, tais como as descrições focadas nos detalhes, o uso de primeiros planos narrativos formando uma sequência expressiva, procedimentos de montagem no âmbito sintagmático e semântico, reveladores não apenas de escolhas estéticas, mas também de caminhos de escrita que dialogam com o contexto em que estão inseridos, um mundo incompatível com a linearidade e a lógica de causa e consequência dos acontecimentos.

No texto *Gógol e a Linguagem Cinematográfica* [Гоголь и Киноязык], Eisenstein deixa claro que a *imagicidade*, enquanto resultado qualitativo do sistema de imagens artísticas de uma obra literária, era um depósito expressivo inesgotável para o cinema. Em outro texto, *Púchkin e o Cinema* [Пушкин и Кино], também reconhece o cinema como um herdeiro indireto da literatura. Todavia é importante salientar que o cinema não se resume a uma “colcha de retalhos” de técnicas de construção da imagem literária. Segundo Eisenstein, o cinema

potencialmente poderia aprimorar a cinematograficidade já existente em outros sistemas artísticos, propondo novas formas criativas e materializando um conteúdo resultante de reações emocionais e mentais.

A potencialidade visual da literatura que emerge de um conjunto de qualidades sensoriais e materiais do literário, evocada nos escritos eisensteinianos, nos remeteu às *Lições Americanas* elaboradas por Italo Calvino nos anos 1980. Na série de conferências publicadas postumamente, encontramos cinco aspectos inerentes à linguagem literária que, segundo Calvino, “[...] só a literatura com seus meios específicos nos pode dar” (CALVINO, 1990, p. 13). São eles: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade. Especificamente do tópico sobre a visibilidade, destacamos três características da literatura que podem abrir caminho para considerar a validade das ideias de Eisenstein no estudo da literatura enquanto uma arte que coloca “[...] em foco visões de olhos fechados” e faz “*pensar por imagens*” (Ibid., p. 110).

O primeiro ponto é o que Calvino chama de *cinema mental da imaginação*. Essa ideia diz respeito à capacidade do leitor de visualizar em sua mente uma variação da imagem primeiramente “vista” pelo autor, variação que resultou no ato criativo e na capacidade de ver além do material. A concepção de cinema mental aqui proposta se relaciona com o entendimento do cinema na condição de processo de expansão do real, isto é, o cinema é o que vemos “[...] com os olhos da imaginação” (Ibid., p. 101) e não o que é materialmente proposto na tela. Ao abordar esse aspecto, Calvino coloca em pauta a potencialidade da literatura de expor unidades imagéticas a fim de permitir a abertura para o que o crítico denomina de “significados profundos” (Ibid., p. 104).

Embora a definição de Calvino esteja mais focada na capacidade do leitor de chegar a uma imagem visual a partir da palavra, sua dinâmica dialoga com a existência de uma potência cinematográfica da literatura anterior à invenção do cinema, conforme compreendia Eisenstein, e nos permite refletir acerca da natureza da imagem como um campo de aprendizagem do processo criativo graças a seu modo de funcionamento: “em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. [...] que não é apenas visivo mas igualmente conceitual” (Ibid., p. 107). A imagem, portanto, não é aquilo que foi ofertado em termos de composição artística, mas o que foi materializado por meio da experiência sensorial. Esse é o mesmo caminho pelo qual Eisenstein procurava desnudar a composição da imagem literária e o complexo processo criativo que opera por meio de

princípios opostos, tais como razão e emoção, objetividade e subjetividade, representação e expressividade.

Aqui adentramos o segundo ponto, denominado *a transfiguração da imagem literária*. Trata-se da “multiplicidade potencial” que opera “a parte visual da imaginação literária” (Ibid., p. 109). Para Calvino, o “processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível [...]” (Ibid., p. 109) possibilita a criação de imagens literárias materializadas em percepções resultantes de um processo de aproximação incomum que vai da forma concreta à generalização dos conceitos. A imagem literária, portanto, não é uma coisa em si mesma, mas é um fluxo de abstração, uma experiência de pensamento. É interessante observar que Antoine Compagnon afirma que “a literatura continua sendo a melhor introdução à inteligência da imagem” (2009, p. 55) e consideramos essa afirmação legítima ao abordarmos a complexidade imagética da composição literária e de suas diferentes unidades de sentido como um sistema expressivo em que entra em jogo o gesto do olhar não apenas na condição de reconhecimento dos atributos das coisas, mas como um recurso que ganha novas dimensões no campo semântico da observação e da imaginação criativa.

Por fim, o terceiro ponto, *a pedagogia da imagem*. Calvino aborda uma espécie de motor que coloca em movimento princípios da imagem como exercício de pensamento capaz de combater os iminentes riscos do indivíduo do século XXI em que “[...] a humanidade [é] cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas” (Ibid., p. 109) e vai perdendo a capacidade de fazer leituras profundas do *ser e das coisas*¹³. Eisenstein, em seu tempo, já se preocupava com algo semelhante acerca do futuro do cinema e do risco que este corria de se tornar uma linguagem obsoleta, restrita a truques de “segunda mão”, em que a imagem fosse apenas reprodução de eventos.

A imagem artística, no cinema ou na literatura, é dotada de uma confluência de tempos e linguagens. Nesse sentido, podemos afirmar que essas linguagens e seus dispositivos técnicos de formação imagética, tal como entendia Eisenstein, constituem imagens de uma primeira ordem, ou seja, imagens que são graficamente incorporadas à tela e à mente do espectador e que, ao mesmo tempo, se tornam imagens que, captadas pelos meios sensoriais, têm suas redes significativas expandidas. É isso que Eisenstein procurou explicitar no texto *Cinema e os Clássicos* (1933):

¹³ Aqui usamos a expressão do poema de Carlos Drummond de Andrade “Entre o ser e as coisas”, presente na coletânea *Claro enigma*.

Assim como trabalhar com autores contemporâneos, é muito importante para os cineastas prestar atenção aos clássicos literários. Contudo, o trabalho com os clássicos não deve ser organizado ao longo das linhas de empréstimo superficial, mas como uma questão de estudo de todos os elementos que constituem suas especificidades. Nós devemos interpretar seus signos e observar como um elemento particular se desenvolveria em um novo caminho, passando através de diferentes estágios no tempo e na classe. Isso se aplica igualmente à técnica de representação de personagens e aos meios e métodos de incorporá-los. Aplica-se em grau ainda maior ao que, antes de tudo, devemos aprender com eles, especificamente: a composição do enredo. Parece-me que todos os esforços de energia para assimilar os clássicos não têm dedicado atenção suficiente a este elemento, a correção de suas características por razões históricas e de classe¹⁴ (EISENSTEIN, 2010a, p. 276, tradução nossa).

Essa leitura demonstra a preocupação de Eisenstein com as reduções perigosas que estavam presentes em muitos trabalhos soviéticos, nos âmbitos artístico e teórico, em que a relação entre literatura e cinema era contemplada. A montagem artística, em sua visão, era o único princípio de construção artística que poderia livrar de abordagens superficiais os frutos resultantes dos dois sistemas de linguagem. Para tanto, essa investigação deveria se manter direcionada para a poética do autor e suas soluções criativas.

Ismail Xavier, analisando a construção do pensamento teórico e artístico de Serguei Eisenstein, ressalta o *caráter “montagístico”* da escrita eisensteiniana que se manifesta na maneira como “[...] misturas, movimentos opostos, excessos, coleções, decomposição infinita, digressão, incorporação de tudo” (XAVIER, 1994, p. 372) formam caminhos teóricos e criativos, permitindo que, na atualidade, seu pensamento dialogue com experimentos artísticos pertencentes a diferentes linguagens. A concepção dialética de seus escritos, por vezes, transforma-se em labirinto a quem tenta desvendar seu projeto teórico-pedagógico-artístico. Sendo assim, nesse ambiente de sutis nuances, quem se arrisca no estudo da imagem artística, segundo a visão eisensteiniana, necessita ter em mente que o cinema é um fenômeno artístico-histórico. E na condição de leitor astuto de sua época, o cineasta procurou adentrar as camadas do presente em busca do passado que se fazia pungente.

¹⁴ No original: “As well as working with contemporary authors it is very important for filmmakers to pay attention to the literary classics. However, work on the classics must not be organised along the lines of superficial borrowing but as a matter of studying all the elements that constitute their specificity. We must interpret their signs and observe how a particular element should develop into a new one, passing through different stages in time and class. This applies equally to the technique of depicting characters and to the means and methods of embodying them. It applies to an even greater degree to what first and foremost we must learn from them, namely: the composition of the plot. It seems to me that in all the energetic efforts to assimilate the classics not enough attention has been devoted to this element, the correction of their characteristics for historical and class reasons”.

Esse aspecto o levou a constantemente revisitar suas acepções em torno da natureza da cinematografia, entendida aqui como o trabalho artístico inerente à forma interna composicional que tem como elemento básico de operação o embate entre os fatos provocadores da matéria bruta captada pela câmera e as demandas estéticas do trabalho artístico.

Retomar a questão da imagem literária nos escritos de Eisenstein, partindo de uma ideia mais ampla acerca do conceito de visibilidade ou visualidade proposto por Calvino e o que ela pode ensinar no século XXI, talvez seja um caminho profícuo para instituir um campo de estudo mais sistemático do *modus operandi* da natureza da imagem na teoria literária, ou, ao menos, provocar um questionamento norteador, “o que as imagens realmente querem na literatura?”¹⁵. Distante de entregar leituras definitivas a tal provocação, o objetivo desta tese é partir do contexto de multiplicidade de conhecimentos e relações intermediais explorados por Eisenstein para investigar os procedimentos estéticos fundamentais, na experimentação teórica e artística do cineasta, que dialogam com dispositivos literários presentes nas obras de grandes escritores russos.

A fim de propor um material de base sobre o tema, pautado pelo contato direto com o texto literário, separamos conceitos essenciais das aulas do cineasta-pedagogo, que foram trabalhados ao longo do desenvolvimento dos capítulos. Da mesma forma, para a realização das análises teóricas, selecionamos os autores russos com os quais Eisenstein dialoga. Certamente, há uma gama significativa de escritores e poetas de línguas inglesa e francesa, presentes nos textos eisensteinianos, que poderiam ser abordados aqui e que o serão, indiretamente; porém, a escolha dos autores russos pretende uma aproximação com os estudos da teoria literária russa, dedicados à literatura artística [художественная литература], e de seus modos de análise que consideram as leis de construção da estrutura artística.

Pensar o percurso de um problema de pesquisa para o qual não há um paradigma prévio de trabalho impõe ao pesquisador certos riscos que podem ser potencializados diante da necessidade de introduzir uma bibliografia praticamente desconhecida no Brasil e que, portanto, exige uma contextualização antes do aprofundamento de ideias ou da defesa de argumentos. Fazemos essa observação para indicar que o material apresentado, às vezes, é acompanhado de certo impulso narrativo, mas sem perder o foco da análise de conceitos e dos textos artísticos.

¹⁵ Aqui recuperamos o título de um livro de W. J. T. Mitchell, professor de História da Arte e Literatura da Universidade de Chicago. Mitchell se dedica ao estudo da cultura visual e da imagem por meio das mídias. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é *What do pictures want? – the lives and loves of image*, University of Chicago Press, 2004.

Optamos por uma organização didática que parte de uma visão macro dos escritos, em que são apresentadas as bases teóricas e bibliográficas do projeto de Serguei Eisenstein de elaboração de um método para as artes, e desemboca nas análises. Assim, o primeiro capítulo desta tese é dedicado à apresentação do pensamento de Eisenstein sobre a relação entre o cinema e as demais artes. Partimos de uma visão geral dos movimentos pedagógicos pós-revolucionários até a instituição de um ponto de vista de ensino eisensteiniano específico para os sistemas artísticos. Esse caminho nos levou ao encontro do cinema com a literatura, momento em que procuramos elucidar de que maneira ambas as artes estão ligadas aos problemas de construção da imagem artística. Também integram essa primeira etapa algumas reflexões sobre os fundamentos do projeto pedagógico de Eisenstein e a relevância de suas aulas para o desenvolvimento geral de seu trabalho artístico e teórico, assim como algumas abordagens da relação entre cinema e literatura e a ideia de cinematografia que embasa essa aproximação.

No capítulo II, investigamos os aspectos da teoria eisensteiniana estritamente ligados à concepção e à formação da imagem artística. Nele, apresentamos para o público brasileiro os conceitos *óbráz*, *izobrajénie*, *óbráznost*, assim como questões envolvendo os problemas de audiovisualidade nas artes imagéticas. O diálogo artístico é realizado entre os filmes de Eisenstein e o romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói (1828-1910). Para Eisenstein, a prosa de Tolstói expõe problemas cinematográficos ricos que dialogam com a questão da montagem vertical e da concepção de personagens.

O terceiro capítulo é dedicado à composição enquanto elemento base para a formação da imagem artística. O diálogo com os estudos teóricos sobre a estrutura do texto artístico na visão de Iúri Lotman (1922-1993) perpassa todas as análises. Também a ideia de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e os problemas de perspectiva abordados por Borís Uspiênski (1937-) e Pável Floriênski (1882-1937) nos auxiliam a pensar sobre aspectos composicionais específicos. A fim de alargar as concepções correntes desses teóricos em contato com os estudos de Eisenstein, trouxemos a obra de Nikolai Gógol (1809-1852) e suas descrições em primeiro plano para pensar o problema da *mise-en-scène* e as linhas de tensão de uma imagem artística. Ainda nesse caminho, no quarto e último capítulo, investigamos o profundo interesse de Eisenstein pelas obras de Aleksandr Púchkin (1799-1837), passando pelo projeto eisensteiniano de filmagem da biografia do poeta, assim como pelo estudo das cores (que, naquele momento, ocupava boa parte das reflexões do cineasta), e das metamorfoses da imagem artística criadas pelo uso expressivo da montagem.

Dada a ausência de material sobre o nosso tema de investigação disponível em língua portuguesa, aventuramo-nos na tradução de textos essenciais de Eisenstein para a introdução do tema da imagem artística e da sua estreita relação com os estudos literários. Essa empreitada de tradução resultou em uma pequena antologia sobre o estudo da relação entre literatura e cinema. Disponibilizamos, nos anexos, os seguintes textos inéditos no Brasil: “Literatura e Cinema” [“Литература и Кино”]; “Cinema e Literatura (sobre imagicidade)” [“Кино и Литература (об образности)”]; “Sobre a forma do roteiro” [“О форме сценария”] e “Púchkin e o cinema” [“Пушкин и Кино”]. A intenção é a de que esse material possa gerar outros estudos e demonstrar o quanto ainda precisamos aprofundar, no Brasil, as investigações da obra de Serguei Eisenstein. Em segundo plano, nossa expectativa, é a de que esta tese possa diminuir um pouco essa lacuna.

CAPÍTULO I

CINEMA E LITERATURA: DOIS SISTEMAS, UM ÚNICO FENÔMENO

1.1. A interação entre as artes nos escritos eisensteinianos

Os escritos de Eisenstein são marcados por uma mobilização de sistemas de linguagem e áreas do conhecimento na tentativa de desvendar os métodos de criação de uma obra de arte. Esse modo de articulação intelectual privilegia uma perspectiva plural na abordagem da criatividade humana e tece redes que inter cruzam as diferentes artes. Nessa concepção, os caminhos teóricos perpassados por Eisenstein são sempre muito fluidos. As citações e relações estabelecidas com outros autores e artistas tornam-se um caminho para que novas associações sejam realizadas¹⁶. Uma forma de entender esse modo de produção de conhecimento é aproximá-lo da noção de rizoma, idealizada por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). O rizoma é a imagem escolhida pelos autores para nomear um tipo de organização do conhecimento que privilegia a multiplicidade e a interação horizontal entre assuntos.

De acordo com Deleuze e Guattari, a lógica binária que predomina na produção de conhecimento e, sintomaticamente, na organização dos livros, exclui a multiplicidade e a capacidade geradora que o objeto carrega em si mesmo. Por sua vez, o rizoma, na condição de imagem teórica, demonstra a possibilidade de novas formas de relação entre os elementos, já que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Esse caminho possível de alargamento das fronteiras entre as áreas de conhecimento, recusando-se a estar preso a um ponto específico constitui a premissa investigativa usada por Serguei Eisenstein. A busca pela multiplicidade das formas e das coisas como base daquilo que o homem cria marca a sua produção dos anos 1930 culminando na publicação do importante texto *Sobre a estrutura das coisas* [*О строении вещей*] sobre o qual falaremos adiante.

A arte, para o cineasta-teórico, é a manifestação de conhecimento mais complexa produzida pela humanidade. Por isso não é surpreendente encontrar em seus diários relatos do desejo de construir meios, teóricos ou materiais, para que o conhecimento produzido pelas artes chegue ao público. Um exemplo desses intentos é a concepção de um livro cuja lógica deveria romper com os padrões livrescos já consagrados, tanto na forma quanto na relação com o objeto. O projeto de Eisenstein denominado *livro esférico* [*книга-шар*] está fundamentado nos princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade, para nos valermos das categorias

¹⁶Tratamos de modo inicial sobre essa questão no artigo “Entre o cinema e a literatura: Eisenstein-escritor”. In. *Slovo* (Revista de Estudos em Eslavística). v. 2, n. 2, jan-jun, 2019. p. 181-192.

usados por Deleuze e Guattari que nomeiam muito bem a dinâmica entre os campos de conhecimento tal qual a imaginou Eisenstein. O *livro esférico*, simbolicamente, modeliza formas de registro do imaginário humano e os impactos resultantes de valorização da interação entre os saberes acumulados pelos sistemas artísticos.

É muito difícil escrever um livro. Porque todo livro é bidimensional. E eu gostaria que este livro fosse diferente por uma característica, que não se enquadra na bidimensionalidade de uma obra impressa.

Essa exigência tem dois aspectos.

O primeiro consiste em que o conjunto desses ensaios de forma alguma deve ser visto e interpretado de forma sequencial.

Gostaria de ter a simultaneidade da percepção de todos eles de uma vez, porque, no fim das contas, são todos uma série de setores em diferentes áreas em torno de um ponto de vista comum que os define – o método.

Por outro lado, gostaria de estabelecer, espacialmente, a possibilidade de cada ensaio se inter-relacionar diretamente um com outro – cada um ir para o outro e voltar. Conexões mútuas de um para outro, interações de um em relação ao outro.

A penetração simultânea e mútua dos ensaios poderia ser realizada por meio de um livro em forma de... esfera!

Em que os setores existem na forma de esfera - todos de uma vez - e em que, não importa a distância entre eles, uma transição direta de um para outro, através do meio da esfera, é sempre possível.

Mas infelizmente...

Livros não são escritos em esferas...

São necessários, portanto, os paliativos...

E a primeira condição tinha de ser realizada girando a esfera em um plano e, sobretudo, em uma linha: os esboços deveriam ser apresentados como supostamente surgindo um do outro, embora sejam todos únicos.

A segunda condição, como sempre, consiste no fato de que, se a forma não responder, deve ser substituída por um processo. Especificando (apenas onde isso for estritamente necessário) conexões recíprocas tanto para frente quanto para trás.

Resta supor que o livro, que tantas vezes trata do método da reciprocidade, será lido por meio do mesmo método.

Na espera, até aprendermos a ler e a escrever livros em forma de esferas giratórias!

Inclusive agora há muitos livros bolhas de sabão! Especialmente sobre arte!¹⁷

¹⁷ ЭЙЗЕНШТЕЙН. “Книга-шар”. (Tradução nossa).

No original: "Очень трудно писать книгу. И потому, что всякая книга - двухмерная. А мне хотелось, чтобы эта книга отличалась бы одним свойством, которое никак в двухмерность печатного труда не влезит.

Требование это двойное.

Первое состоит в том, что букет этих очерков никак не должен рассматриваться и восприниматься подряд. Мне бы хотелось одновременности восприятия всех их разом, ибо в конце концов все они - ряд секторов в разные области вокруг одной общей, определяющей их, точки зрения - метода.

С другой стороны, хотелось бы и чисто пространственно установить возможность взаимосотнositся каждому очерку непосредственно с каждым - переходить одному в другой и обратно. Взаимоссылками из одного в другой. Взаимодействиями одного по отношению к другому.

Такому единовременью и взаимному проникновению очерков могла бы удовлетворить книга в форме... шара!

Eisenstein demonstra-se incomodado pelo fato de o conhecimento acumulado pela humanidade, majoritariamente, ser perpetuado pela escrita racional e linear o que inevitavelmente enquadrava o pensamento em torno das manifestações artísticas em uma dimensionalidade restrita, fato que não faria sentido em um mundo marcado por abruptas rupturas, tal como ocorria na Rússia Soviética. E esse dado é importante porque estamos recuperando as ideias de Eisenstein em um momento em que a visão stalinista de construção de novo mundo é imposta e os ímpetus revolucionários artísticos, amplamente difundidos na primeira metade dos anos 1920, são abandonados ou criminalizados. Desse modo, manter um posicionamento artístico em constante diálogo com as vanguardas, de fato, era um ato de coragem.

Um dos aspectos vanguardistas centrais na teoria eisensteiniana é a tensão criativa entre os sistemas artísticos. As revoluções do início do século XX e a busca de instituição de uma nova organização social agitaram os círculos de artistas das diferentes linguagens, que assumiram agendas sociopolíticas e aproximaram o impulso revolucionário da inovação artística, a fim de renovar conceitualmente a função da arte. Cientes das relevantes contribuições que poderiam oferecer nesse processo de reconstrução, os vanguardistas enxergavam no rompimento das fronteiras artísticas uma nova possibilidade de influenciar a percepção das massas e uma via para instituir a arte como ferramenta de transformação, contribuindo para o desenvolvimento de novas formas de leitura do mundo.

Apesar do potente projeto de integração entre arte e vida no ambiente revolucionário, o que podemos observar, por um lado, é a batalha instituída pelas diferenças ideológicas dos vários grupos que clamavam para si a definição exata da nova arte; por outro lado, a dificuldade das massas para aceitarem as experimentações artísticas realizadas. De qualquer modo, as experiências pedagógicas desse período foram bem sucedidas e deixaram um legado de como

Где секторы существуют в виде шара - разом и где, как бы далеки они друг от друга ни были, всегда возможен непосредственный переход из одного в другой через центр шара.

Но увы...

Книжки не пишутся шарами...

Нужны, стало быть, паллиативы.

И первому условию пришлось удовлетворить, развернув шар на плоскость и даже далее - в линию: очерки пришлось представить как якобы вытекающие друг из друга, хотя все они едины.

Второе же условие приходится, как всегда, если не отвечает форма, заменить процессом. Указав (и только там, где это строго необходимо) взаимоссылки как назад, так и вперед.

Осталось предполагать, что книжка, столь часто трактуемая о методе взаимности, будет и прочтена по тому же методу.

В ожидании, пока мы научимся читать и писать книги в форме вращающихся шаров!

Книг - мыльных пузырей - ведь и сейчас немало! Особенно по искусству!". Anotação de diário datada de 5 de agosto de 1929. Disponível em: <<https://www.ashtray.ru/main/round%20book.htm>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

a realização de obras coletivas, envolvendo poetas, pintores, fotógrafos, escritores e cineastas, poderia ser uma prática frutífera.

Segundo Ekaterine Degot (2000), entre os artistas das diferentes linguagens, as inquietações que persistiram ao longo dos anos 1920 estavam direcionadas à tentativa de esclarecimento de quais seriam as verdadeiras formas da nova arte e quais deveriam ser os processos de criação usados pelos artistas após a Revolução, já que, em tese, estariam livres das limitações estéticas dos modelos educacionais burgueses. É dentro dessa busca de formatos pedagógicos adequados aos propósitos inovadores que são criados os Vkhutemas - Ateliês Superiores de Arte e Técnica [Вхутемас- Высшие Художественно-Технические Мастерские]. Os artistas-professores dos ateliês assumiram uma importância central na construção de um currículo educacional que prezasse pelo primor acadêmico e técnico sem se distanciar das necessidades reais da vida soviética.

A natureza libertária dessas manifestações soava para os jovens artistas como retumbantes ímpetos futuristas no sentido mais amplo do termo. Não por acaso, observa Fitzpatrick, “máquinas – incluindo a ‘máquina bem ajustada’ da sociedade futura – fascinavam artistas e intelectuais” (FITZPATRICK, 1992, p. 128, tradução nossa). O estabelecimento desse projeto utópico de formação de uma sociedade que deveria integrar o novo mundo socialista exigia uma visão múltipla dos sistemas a serem desenvolvidos naquele ambiente de efervescência revolucionária. De acordo com Celso Lima e Neide Jallageas (2020, p. 82), “os vkhutemas foram a mais importante iniciativa pedagógica de ensino superior do período pós-revolucionário soviético”. Ainda segundo os pesquisadores, “os Vkhutemas, por serem fundados em princípios marxistas e revolucionários, tiveram um protagonismo singular, fundado numa percepção material da vida e, por isso, desde o início objetivou-se que o aprendizado levasse a uma transformação social efetiva” (Idem, p. 83). Degot (2000) esclarece que os Vkhutemas se tornaram um espaço medular de discussão sobre as novas formas artísticas e uma instituição-chave de influência na condição de uma das primeiras escolas de arte moderna. Os métodos educacionais romperam definitivamente com os modelos academicistas predominantes nas escolas russas de arte, que prezavam pela cópia de modelos consagrados, e passaram a valorizar a análise crítica dos elementos da forma, na teoria e na prática.

Eisenstein não estudou ou lecionou nos Vkhutemas, mas assistiu a algumas aulas, principalmente as de história da arte, além de se relacionar de maneira próxima com alguns professores que lecionavam nos ateliês. Certamente, essas discussões foram essenciais para a sua formação e se tornaram ideias latentes em seus escritos e na sua prática pedagógica no curso

de Direção Cinematográfica, que coordenou no Instituto Estatal de Cinema Russo (VGIK), quando oficialmente as atividades dos Vkhutemas já estavam encerradas.

A revista da LEF (ЛЕФ) - Frente de Esquerda das Artes- foi outro meio de discussão das linguagens artísticas relevantes na formação de Eisenstein. O periódico, que circulou entre os anos 1923 e 1925, contava com a figura do poeta Vladímir Maiakóvski (1893-1930), na função de editor-chefe, e a contribuição de artistas de diferentes linguagens - Ossip Brik (1891-1938), Lilia Brik (1891-1978), Aleksandr Ródtchenko (1891-1956) (idealizador do projeto gráfico da revista), Serguei Tretiákov (1892-1937), Serguei Eisenstein, dentre outros. A publicação deveria divulgar, além das produções dos artistas ligados aos Vkhutemas, trabalhos que circulavam em diferentes grupos tais como o *Proletkult* (Cultura Proletária), *Inkhuv* (Instituto de Cultura Artística) e OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética).

Estimulados pelos discursos de construção da nova vida cotidiana soviética, houve um empenho por parte dos artistas de transformar o convívio entre os sistemas artísticos em algo orgânico e compatível com a arte revolucionária. A revista tornou-se um relevante espaço de experimentação artística e de debates teóricos e conceituais, publicados em forma de manifesto, poemas-manifesto, declarações e artigos críticos. Muitos dos trabalhos experimentais publicados na revista eram acompanhados de pequenos textos teóricos, a fim de contribuir com a formação do público.

A riqueza de tais projetos, por si só, daria discussões muito densas. Especificamente para nosso objetivo, é importante observar como essas ideias revelam uma conexão de Eisenstein com os primeiros ideais revolucionários, mas, ao mesmo tempo, nos permitem perceber em que pontos o cineasta se distanciou em busca de uma concepção de um método próprio para as artes. Desse modo, o projeto de concepção circular da forma livro indicado acima não se referia apenas ao objeto em si ou a um recurso de investigação teórica, mas delineava um sistema em que redes de elementos constituintes da prática artística demonstravam a força experimental de um *modus operandi* de construções textuais, que exige do leitor um gesto criativo ao fazê-lo extrapolar as ideias ofertadas no texto e criar, com base nas diversas referências evocadas (citações de diferentes linguagens), conexões que ampliam o universo proposto. Esse mesmo ponto de vista integra a dinâmica pedagógica de suas aulas de direção cinematográfica, favorecendo a presença de núcleos temáticos que estejam em constante interação.

Nessa perspectiva, a proposta de Eisenstein é que a obra teórica deve operar segundo as leis do funcionamento da mente humana, caminho para ele capaz de superar a limitação no

campo de ensino das artes, tradicionalmente articulado por meio de modelos cartesianos. Um olhar focado na natureza das formas artísticas permitiria expandir processos de aquisição do conhecimento e romper com a linearidade canônica dos suportes disponíveis, sendo imprescindível que a escrita dedicada ao fazer artístico incorporasse essa flexibilidade de interação e gerasse uma nova dinâmica nos livros e, por que não, nos meios em que tais ideias circulam, sobretudo o meio acadêmico.

Esse modo de investigação impõe certos desafios de leitura e análise ao pesquisador, uma vez que os conceitos explorados pelo cineasta não compõem unidades fechadas de reflexão teórica, mas estão em constante mutação e ligação com artistas e obras de diferentes épocas e linguagens. Em seus textos, o diálogo com outras artes – música, escultura, dança, pintura, literatura, teatro – é marcado por uma tentativa de desnudar cada processo criativo empreendido na construção do objeto analisado e trazer à tona os fenômenos que tornam possíveis a existência de uma obra de arte em que a imagem em movimento é a peça principal de uma engrenagem maior que é a própria relação do sujeito com as dinâmicas de formação humana e social.

As proposições de Eisenstein nessa área surgiram de uma relação ativa com os objetos artísticos. Por exemplo, a literatura e o desenho são formas de linguagem presentes desde a infância¹⁸ e é por meio delas que expressou seus incômodos e críticas. A herança icônica das artes visuais russas e a produção de escritores fundamentais, tais como Aleksandr Púchkin, Nikolai Gógol, Fiodor Dostoiévski, Mikhail Liermontóv, Liev Tolstói, Nikolai Leskov, apenas para citar alguns, estabelecem a base de seu pensamento acerca da natureza da construção da imagem artística. Integram ainda sua ampla biblioteca intelectual os volumosos livros sobre as

¹⁸ As lembranças da biblioteca paterna e da relação com os livros compõem os mais belos relatos de sua infância e já denotam um anseio por compreender de que modo a ficção e a narrativa acompanham o ser humano desde os tempos mais remotos. Destacamos um trecho em que Eisenstein, de modo irônico, inicia falando sobre o natal das famílias burguesas e dos belos enfeites colocados na árvore natalina [ёлка], na qual se destacam as correntes de papel, “[...] as únicas correntes conhecidas por uma criança burguesa naquela tenra idade em que os pais carinhosos decoram sua árvore de natal” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1997, p. 47). É em meio aos embrulhos de presente, das velas e nozes douradas que os olhos do menino de terno branco encontram um livro que ressignifica toda a cena: “[...] Mas entre os presentes piscam as lombadas de dois livros./ E, curiosamente, acima de tudo, a alegria da criança pertence a eles./ Este é um presente especial. Daqueles que nas famílias burguesas eram inseridos nas ‘listas de desejos’. Tal presente não é apenas um presente, já é um sonho realizado. E nossa criança de cabelos encaracolados já enterrou o nariz dentro das capas amarelas, enquanto a véspera de natal queima em cristais e velas./ O menino de cabelo encaracolado sou eu com 12 anos de idade./ E os livros amarelos são a ‘História da Revolução Francesa’ de Mignet” (Ibidem). Do trecho acima, explicamos três aspectos: nos textos que compõem as *Memórias*, é comum Eisenstein alterar o foco narrativo, como ocorre com a inclusão inesperada da expressão “nosso filho” que introduz uma voz desconhecida no relato. Outro ponto é a construção do texto, com períodos textuais curtos formando parágrafos. A exceção está justamente no parágrafo do encontro com o livro. Utilizamos barras para indicar o limite dos parágrafos. Por fim, salientamos que o mote do livro como um bote salva-vidas é recorrente nos escritos de Eisenstein.

pinturas ocidentais e a literatura de línguas inglesa, francesa e alemã, compondo um grande mosaico de referências artísticas que só aumentou ao longo dos anos.

Na vida adulta, a importância dos livros e da biblioteca aparece ramificada em todos os cômodos de seu apartamento, despertando o fascínio e o interesse de artistas e alunos que visitavam o lugar. A biblioteca tornou-se uma forma de corporificar as dinâmicas de seu cérebro, *redes neurais* de formação de pensamento, como propõe Ada Ackerman, em que “as estantes de Eisenstein e as sequências de livros espelham e materializam suas complexas associações entre livros e entre pensadores, as quais, por vezes, também encontramos expressas em seus escritos” (ACKERMAN, 2019, p. 53). Nela, estão reunidos os mais variados temas de interesse, como os inusitados livros sobre o pensamento primitivo humano e a busca antropológica da formação do homem e das sociedades.

Toda essa gama de conhecimento e interesses está ligada a um forte desejo de oferecer respostas para as questões que formulava sobre o cinema enquanto um fenômeno artístico e social, mas, em última instância, conecta-se a uma pulsão de vida, no sentido freudiano, de reconhecimento do lugar do humano e do destino do legado imagético da humanidade. Claro que tal empreitada, de saída, já é uma tarefa fadada ao fracasso dada sua grandeza e complexidade. No entanto, parece-nos que o insucesso latente de uma aventura teórica e artística dessa envergadura é o que tornou possível que suas formulações sobrevivessem e permanecessem instigantes até a atualidade. Outro aspecto importante revelado por este descompasso está na prática de pensar as artes e sua natureza, o que enfatiza a pertinência de manter vivas as provocações teóricas como um caminho frutífero para o surgimento de novas possibilidades de criação e perspectivas de análise.

Ao se dedicar à análise dos aspectos fundantes da linguagem artística, “Eisenstein certamente se viu como o velho historiador de uma arte nova” (KLEIMAN, 2014, p. 8), segundo definição de Naum Kleiman, a fim de elucidar “[...] as potências cinematográficas das artes ‘antigas’ que se desenvolveram historicamente em direção ao cinema e prepararam o seu nascimento” (Ibid., p. 9). Nesse contexto, ao buscar uma resposta para o que seria a história das artes, Eisenstein propôs um entendimento dinâmico dos processos artísticos em que, de maneira circular ou esférica, as diferentes linguagens se tocam e dialogam formando um conjunto complexo de saberes cuja função final é criar imagens que mobilizam os sentidos e as percepções do espectador.

Podemos afirmar que a base de definição das artes para Eisenstein está no “inter”, no espaço relacional criado na interação entre sistemas artísticos diferentes. Nesse contexto, torna-

se objeto factual de análise o que se passa nos espaços criativos e é responsável por gerar novas possibilidades estéticas na relação entre as artes¹⁹. Na visão do cineasta, o cinema assumiria uma posição central no início do século XX por estar estruturado em aspectos cinemáticos pré-existentes nas demais artes e, ao mesmo tempo, demonstrar potencialidades para expansão da imagem artística e suas formas de construção.

O caso da literatura, nesse contexto, torna-se fundamental, pois, como nos lembra o crítico de cinema Rostisláv Iuréniev²⁰, Eisenstein sempre reconheceu a influência mútua entre as linguagens. No entanto, em um primeiro momento, a relação artística entre cinema e literatura era algo que o incomodava por considerá-la prejudicial para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. No começo de 1928, Eisenstein, em uma entrevista, proferiu a seguinte apelo: “Camaradas escritores, não escrevam roteiros²¹”. Aqui o cineasta, segundo Iuréniev (1968, p. 14), clamava pela construção profissional do enredo em oposição à falta de especificidade e às teorias da Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP²²), por entender que a forte presença de elementos da narrativa literária poderia diminuir a potência da cinematografia na concepção de um roteiro ou na adaptação de um obra literária. Contudo, ao longo dos 1930, as questões em torno da construção da imagem artística conduziram Eisenstein a estreitar relações com obras literárias russa e europeia. É sobre esse encontro que falaremos no próximo item.

¹⁹ Esse aspecto nos levou, em 2019, a apresentar uma comunicação intitulada “Eisenstein, teórico da intermedialidade”, no Congresso da Abralic, na Universidade de Brasília. O cineasta foi um dos primeiros pensadores do século XX a considerar a relação artística não no campo das aproximações e comparações, mas empreendeu esforços para demonstrar que o diálogo entre as artes ocorre por meio de fenômenos criativos que se materializam no corpo da obra. As relações entre artes (e mídias) eram vistas por Eisenstein como o caminho mais frutífero para compreender as diferentes dimensões de cada sistema de linguagem. Na perspectiva de Eisenstein, quando diferentes campos artísticos são colocados em tensão novos objetos criativos surgem. Para propor essa aproximação, usamos como base a definição de Claus Clüver: “‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana quanto em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias”. In: CLÜVER, C. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG*, 2012. p. 8–23. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

²⁰ Р. Юренев [R. Iuréniev]. *Историк, критик, публицист [Historiador, crítico, escritor]*. Москва: Искусство, 1968. p. 7-22. (Introdução ao volume 5 dos textos selecionados de Eisenstein).

²¹ O trecho está na entrevista concedida à revista *No Serviço Literário*, abordada no próximo item.

²² Российской Ассоциации Пролетарских Писателей-РАПП, criado em 1925, ao longo do tempo, tornou-se uma espécie de órgão regulador da escrita literária no território soviético, também delineando os temas que seriam apropriados para a literatura soviética: “A RAPP recebeu poderes efetivos para açoitá-lo e castigar em nome do partido, montou uma campanha bem-sucedida contra o ‘direitismo’ nas artes do Narkompros” (FITZPATRICK, 1992, p. 112, tradução nossa).

1.2. O encontro entre cinema e literatura: interação de imagens artísticas

Em entrevista concedida à revista *No Serviço Literário* [*На Литературном Посту*]²³ sobre a produção cinematográfica de seu período, Eisenstein respondeu a questões sobre a natureza da literatura, a existência de um estilo comum de desenvolvimento na literatura e no cinema, além de questões gerais acerca da literatura de sua época²⁴. O texto, publicado na seção “Nosso questionário entre figuras do cinema” [“Наша Анкета среды Деятелей Кино”]²⁵, revela que, naquele momento, o cineasta passou a contemplar a inserção da literatura como uma importante fonte de conhecimento sobre a produção da imagem artística. Para exemplificar, cita a importância de Émile Zola na concepção imagética de alguns de seus filmes:

Com literatura, confesso, estou familiarizado, de modo geral, muito pouco.
Sem tempo para conhecer.
Para o cinema, Zola fez mais que todos.
Eu não sei o quanto ele é considerado pela literatura contemporânea.
Se sim, então, provavelmente, pela classe dos companheiros de viagem.
A direção do cinema soviético, que meus trabalhos representam, sem dúvida é semelhante a ele.
Li-o muito.
Releio-o.
Antes de cada nova obra um volume correspondente da sua enciclopédia.
Antes de *A Greve* – *Germinal*.
Antes de *A linha geral* – *A Terra*.
Antes de *Outubro* – *A Derrocada*, para a ofensiva em 18 de junho de 1917, e *O paraíso das Damas*, antes da “derrota”... do Palácio de Inverno²⁶.
(ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 525, tradução nossa)

²³ A revista de crítica literária *На Литературном Посту* foi idealizada pela RAPP (Associação dos Escritores Soviéticos) como um meio de formação literária para os grupos de trabalhadores moscovitas. A revista circulou entre os anos 1926 e 1932, sendo extinta com a dissolução da RAPP.

²⁴ Tópicos abordados pelos entrevistadores: 1. Quão familiarizado você está com a literatura contemporânea? 2. Literatura e Cinema. 3. A literatura moderna influencia o cinema? 4. O que o cinema precisa da literatura? Existe um estilo comum no desenvolvimento dos caminhos da literatura e do cinema? 5. O que você pode dizer sobre a crítica contemporânea? (RGALI, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 948).

²⁵ Além de Eisenstein, o cineasta Serguei Iutkevitch também contribuiu expondo a sua visão sobre o tema.

²⁶ No original: “С литературой, сознаюсь, знаком, в общем, очень мало.

Некогда знакомиться.

Для кино больше всего сделал Золя.

Насколько он считается за современную литературу, — не знаю.

Если да, то, вероятно, по классу попутчиков.

Направление советского кино, которое представляют мои работы, несомненно, сродни ему.

Его читал много.

Перечитываю.

Перед каждой новой работой соответствующий том из его энциклопедии.

Перед «Стачкой» — «Жерминаль».

Перед «Генеральной линией» — «Землю».

Перед «Октябрем» — «Разгром» для наступления 18 июня 1917 г. и «Счастье дам» — перед «разделкой»... Зимнего дворца”.

Observamos que Eisenstein faz questão de destacar que o seu interesse na obra de Zola não é apenas um interesse no âmbito da literatura, que ele alega conhecer pouco, mas sim interesse na relevância dos aspectos referentes a modos de construção da imagem. Ao marcar essa diferença, Eisenstein aponta dois caminhos de leitura para o problema suscitado por essa relação entre linguagens: o primeiro, mais imediato, relaciona-se com o contexto criativo em que estava inserido, abordado nesta entrevista. O cineasta critica o fato de que muitos escritores que se dedicavam à escrita de roteiros não conheciam as especificidades do cinema e os escreviam como se escreve um romance: “Camaradas escritores, não escrevam roteiros! Forcem as organizações de produção a comprar seus produtos romances. Vendam o direito do romance²⁷” (Ibid., p. 528, tradução nossa).

O principal problema considerado por Eisenstein, nesse caso, eram as construções de roteiro que ofereciam apenas os dados da narrativa, as informações de enredo enumeradas em blocos, sem que uma lógica cinematográfica fosse contemplada na maneira como as partes se relacionam entre si. Diz o cineasta, que o “roteiro ‘enumerado’ traz tanta animação para a cinematografia quanto os números nos calcanhares dos mortos do necrotério²⁸” (Ibid., p. 528, tradução nossa). Isso porque, mais do que um guia, o roteiro deveria ser a primeira materialização das ideias criativas do cineasta; toda a lógica de produção e concepção deveria estar expressa na dinâmica do roteiro.

Sobre essa perspectiva de futuro que o roteiro deveria carregar, Eisenstein lembra de uma irônica afirmação do escritor Isaac Bábel, “escrever um roteiro é como ligar para a parteira na noite de núpcias [...]”²⁹ (Ibid., p. 528, tradução nossa). Vale ressaltar que Eisenstein não é absolutamente contra a escrita de roteiros por escritores, até porque ele reconhecia qualidades no trabalho realizado por alguns autores, como veremos adiante. O que ele procura demarcar aqui é uma distinção entre os sistemas de linguagem e o empobrecimento que uma relação errônea entre ambas poderia gerar.

O segundo caminho apontado pela distinção feita por Eisenstein é a impossibilidade de equidade entre as linguagens apesar de alguns escritores conseguirem um estilo de escrita cujas qualidades cinematográficas saltam dos detalhes. Esse seria o caso da escritora soviética Sofia

²⁷ No original: “Т[оварищи] литераторы, не пишите сценариев! Производственные организации заставляйте покупать ваш товар романами. Продавайте право на роман”.

²⁸ No original: “Номерной” сценарий вносит столько же оживления в кинематографию, как номера на пятках мертвецов морга.

²⁹ No original: “Писать сценарий — все равно что звать акушерку в брачную ночь”.

Fedórtchenko e do escritor irlandês James Joyce, que, segundo Eisenstein, “[...] estão muito próximos da cinematografia contemporânea³⁰” (Ibid., p. 526, tradução nossa). Para Eisenstein, os dois autores conseguem trazer para seus escritos uma qualidade específica do cinema que é “a mesma ‘desanedotização’ e identificação direta do tema através do material existente³¹” (Ibid., p. 526, tradução nossa). Ambos, cada um a seu modo, geram um tipo de narrativa que não se prende a fatos e procura extrair da fricção de seus elementos o efeito almejado. Nesses escritores, a construção da imagem ocorre na integridade da obra. Justamente, nos aspectos do âmbito imagético, as linguagens se tocam e podem provocar novas soluções criativas.

Essa entrevista é muito relevante, porque ela marca uma preocupação efetiva de Eisenstein com o problema do literário em contato com o cinema. Após uma tentativa de rechaçar uma relação mais direta entre ambas as artes, no final dos anos 1920, o cineasta-teórico passa a enxergar que, apesar dessa relação ser problemática em alguns pontos, há uma herança imagética que amplia as possibilidades criativas dessa aproximação.

Esse período coincide com a publicação de um importante livro organizado por Boris Eikhenbaum, *Poética do Cinema* [*Поэтика Кино*, 1927³²], em que foram reunidos textos dos formalistas russos dedicados ao tema. Os sete textos que compõem a obra, escritos por diferentes autores, almejam oferecer uma base para a construção de uma teoria geral do cinema no cenário soviético. Para que tal empreitada ocorresse, alguns autores entendiam que abordar a relação entre cinema e literatura era um passo essencial.

Um texto relevante desse conjunto é assinado pelo filólogo e escritor Borís Vasiliévitch Kazánski. No artigo, dedicado à natureza do cinema, Kazánski estabelece um diálogo com as outras artes para pensar dialeticamente o que é específico do cinema. Seu argumento principal é que “a base da especificidade do cinema como arte reside na originalidade de sua estrutura e nas suas premissas técnicas³³” (КАЗАНСКИЙ, 2001, p. 64, tradução nossa). A essência do

³⁰ No original: “Федорченко и Джойс очень близки современной кинематографии”.

³¹ No original: “Та же ‘деанекдотизация’ и непосредственное выявление темы через сильно действующий материал”.

³² A edição original de *Poética do Cinema* [*Поэтика Кино*] é composta pelos seguintes autores e textos: Boris Eikhenbaum – *Problemas da estilística do cinema* [Б. Эйхенбаум - *Проблемы киностилистики*]; Iuri Tiniánov – *Sobre o básico no cinema* [Ю. Тынянов - *Об основах кино*]; Borís Kazanski – *A natureza do cinema* [Б. Казанский - *Природа кино*]; Viktor Chklóvski – *Poesia e prosa na cinematografia* [В. Шкловский - *Поэзия и проза в кинематографии*]; Adrián Piotróvski – *Para uma teoria do gênero cinematográfico* [А. Пиотровский - *К теории киножанров*]; E. Mikhailóv e A. Moskvín – *O papel do cinegrafista na criação de filmes* [Е. Михайлов и А. Москвин - *Роль кинооператора в создании фильма*]. A edição organizada pelo crítico de cinema François Albera, *Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du Film* (1996), com edição em espanhol, *Los formalistas rusos e el cine*, contém, além dos textos presentes na edição original de 1927, outros artigos sobre cinema e literatura publicados em diferentes ocasiões pelos formalistas russos.

³³ No original: “Основа специфичности кино как искусства заключается в своеобразии его структуры и обусловливающих ее технических предпосылках”.

cinema, para o autor, é abstrata, já que não há um elemento material que o estabeleça como arte. Sua existência só ocorre na reorganização de diferentes meios materiais. Para ilustrar sua hipótese, o autor aproxima o cinema da arquitetura:

Essa comparação com a arquitetura não é acidental, antes decorre da identidade básica na natureza dessas artes. Ambas são artes de acumular, porque são proporcionalmente a isso abstratas. O cinema deve acumular uma massa de material artisticamente indiferente e aplicar a mais complexa técnica para manifestar um mínimo elemento de importância estética, da mesma maneira que a arquitetura exige enormes quantidades de materiais de construção e esforços técnicos para obter a forma desejada. Ambas as artes são obrigadas a coletar uma montanha de pedras para recolher não mais do que os reflexos fugidios que deslizam por sua superfície³⁴ (Ibid., p. 65-66, tradução nossa).

Kazánski segue analisando de que modo o drama, a fotografia, o teatro, a construção de personagens, o trabalho do ator e a própria noção de representação do real, presentes nas outras artes, são insuficientes para caracterizar o cinema. O autor deixa claro que as diferentes formas artísticas, usadas para a construção do cinema, não perdem suas especificidades, mas experimentam constantes transformações que podem, inclusive, afastá-las de seu *estado inicial*.

É interessante observar que, nas reflexões do filólogo, há duras críticas ao trabalho do ator na cinematografia. Entendemos que, nos anos 1920, era uma estratégia de linguagem para o cinema soviético o uso das massas como protagonista, para dar conta dos aspectos ideológicos e pedagógicos que os filmes deveriam contemplar. O próprio Eisenstein, neste período, também contesta o desenvolvimento de personagens humanos. Contudo, já nos anos 1930, a entrada do herói positivo alterou esse cenário e determinou um conjunto de aspectos que deveria ser usado pelos cineastas. Os padrões frequentemente exigidos valorizavam a fábula narrativa, o enredo simplificado e a preferência por gêneros como comédia, musical e filme histórico. O “[...] apelo de massa que o cinema deveria ter [...]”, na explicação de Birgit Beumers (2007, p. 2, tradução nossa), compelia os cineastas a “envernizar a realidade” e a construir heróis cujo padrão de comportamento era exemplar e digno de ser reproduzido. A leitura de Peter Kenez (2001)

³⁴ No original: “Это сопоставление с архитектурой отнюдь не случайно, а вытекает из основной тождественности в природе этих искусств. Оба эти искусства громоздить, потому что пропорционально этому отвлечённо. Кино приходится громоздить массу художественно-безразличного материала и применять сложнейшую технику, чтобы проявить минимальный эстетически-значимый элемент, совершенно так же, как архитектура требует огромных масс строительного материала и технических усилий, чтобы получить в результате искомую форму. И то и другое искусство вынуждено собирать груды булыжников, тогда как им нужно только полутить тот или другой мимолетный отблеск, возникающий на ней”.

também nos auxilia a sintetizar as ideias gerais sobre o tipo de herói que o cinema do realismo socialista deveria criar:

- Presença de um herói individual.
- Herói positivo semelhante à vida.
- Herói adquire um entendimento superior do mundo com o auxílio de um representante do partido.
- Na maioria dos filmes, há os feitos heroicos do povo contra obstáculos naturais; menos frequentemente os inimigos são humanos.
- Infantilização do comportamento - dimensionalidade única: os personagens não apresentam dúvidas; não há vida interna; falam por meio de slogans.

Certamente, esse tipo de alteração gerou um impacto na forma como o cinema se relaciona com a literatura, conforme veremos adiante. Por ora, detenhamo-nos no final dos anos 20, quando Kazánski compreende que a natureza do cinema a ser considerada na construção de uma teoria geral para a nova arte deveria focar a composição e a concepção dramática dos enquadramentos. Esse dado é relevante, pois Eisenstein parte exatamente desses princípios para pensar o encontro do cinema com as outras artes.

Em 1928, o cineasta também se dedicava à elaboração do conceito da montagem intelectual, baseado no reconhecimento de que determinadas formas de construção artística são capazes de criar relações conceituais e expressar ideias abstratas. Na maioria das vezes, essa dinâmica ocorre entre elementos opostos, conflitantes entre si. O aspecto fundamental desse processo acontece na estrutura artística e o efeito recai sobre o espectador. Estamos, portanto, diante de fenômenos que aparecem à medida que são intelectualmente provocados, por meio da articulação de pensamento.

Eisenstein compreende que, no interior de uma obra, ao mobilizar fenômenos que são de natureza distinta, se coloca em evidência uma essência que os torna iguais. Essa essência só emerge no processo. Encontramos essa premissa na realização da sequência dedicada aos deuses no filme *Outubro* [Октябрь, 1928] em que, em apenas alguns segundos, o espectador tem diante de si diferentes formas de materialização do divino.

O percurso imagético inicia-se nas religiões mais atuais e retorna às mais primitivas. Desse modo, as representações postas dentro do mesmo campo semântico possuem como efeito imediato a diluição das noções de passado e presente que as envolvem e, no movimento fílmico, prevalece uma perspectiva simultânea entre o humano e o sagrado. Uma primeira linha

interpretativa nos levaria a considerar as relações metafóricas entre Estado, Igreja e Poder, o que de fato é coerente com o contexto da obra. No entanto, cada figura evoca um universo de possibilidades semânticas, que, essencialmente, os torna iguais. Daí que não podemos pensar apenas em representação *per se*, ou seja, uma materialização do divino, mas devemos ter em mente que cada uma dessas imagens proporciona uma camada de conhecimento cultural e sociológico que se abre para o espectador.

Apesar de a leitura só fazer sentido na dinâmica da obra fílmica, reproduzimos abaixo os frames da sequência para que se tenha maior clareza do que falamos:



*Em nome de Deus e da Nação

Outubro [Октябрь, 1927] – 00:32:06 a 00:33:08

Segundo Eisenstein, a montagem intelectual teria a capacidade de sintetizar os aspectos fisiológicos e os intelectuais exigidos para a contemplação do cinema. É importante termos em mente que o entusiasmo do cineasta com os estudos em torno da teoria da montagem intelectual estava ligado à possibilidade de rompimento com as leis de representação, uma vez que o

âmbito de compreensão da obra se expande. É nesses estudos que começa a ser delineado um tópico central do pensamento eisensteiniano: *a teoria da imagem artística*.

De acordo com o semioticista russo Viatchesláv V. Ivánov, “em Eisenstein, a teoria da imagem supõe não somente a capacidade de distinguir a representação concreta (o significante, no sentido semiótico) da imagem abstrata generalizante (o significado, também no sentido semiótico), que está por trás dela” (2009, p. 186), “senão também”, segundo o mesmo Ivánov, “a capacidade de separar a ideia da representação de uma representação concreta dada” (Ibid., p. 186). Logo, há uma movimentação teórica do cineasta para demonstrar que “[...] a imagem (no cinema, em particular) pode diferenciar-se da representação” (Ibid., p. 186). Nessa perspectiva, desenvolvida ao longo dos anos 30 e 40, as experimentações de James Joyce, na criação de *Ulysses*, são extremamente relevantes para Eisenstein.

Joyce teria criado experimentos construtivos na narrativa partindo de mecanismos literários já existentes, o que demonstrava o potencial de criação de novas possibilidades de construção a partir de materiais pré-existentes, nos quais o cinema poderia se inspirar. O movimento criativo explorado por Joyce dá conta de umas das tarefas mais difíceis para as artes, segundo o cineasta, que é apreender, na mesma obra, “o mundo interior do homem” e a “reprodução do mundo exterior”. As poucas obras de artes em que esse experimento fora realizado pagaram um determinado preço. Sobre isso diz Eisenstein:

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.
A tentativa mais heroica de atingir tal meta, na literatura, foi feita por James Joyce em *Ulisses* e em *Finnegans Wake*.
Neste caso, foi atingido o limite na reconstrução do reflexo e refração da realidade, na consciência e nos sentimentos do homem (EISENSTEIN, 2002a, p. 167).

Os experimentos de Joyce também demonstravam que, ao mexer no campo da composição, a relação do leitor/espectador com uma determinada obra também deveria ser de natureza diferente, já que o vínculo entre ambos dependeria do saber que a obra carrega acerca de si mesma para que o leitor opere o processo de leitura³⁵:

³⁵ Os estudos de Eisenstein sobre James Joyce são dotados de uma complexidade que demandam uma abordagem específica. No volume 1 de *Método*, por exemplo, há duas seções em que a produção de Joyce recebe destaque: *O “movimento” do pensamento* [“Движение” мышления] e *Monólogo interior* [Внутренний Монолог]. Em ambos, é possível verificar como a questão do monólogo interior, principal tema de interesse de Eisenstein na obra joyceana desde 1928, ganha densidade e integra os estudos do cineasta sobre o pensamento primitivo e as primeiras

A originalidade de Joyce é expressada em sua tentativa de resolver esta tarefa com um método especial de composição em dois níveis: desenvolvendo a apresentação de eventos simultaneamente com o modo particular pelo qual esses eventos passam através da consciência e sentimentos, das associações e emoções de um de seus principais personagens. Aqui a literatura, como em nenhum outro lugar, adquire uma palpabilidade quase fisiológica. A todo o arsenal de métodos literários de prestígio foi acrescentada uma estrutura de composição que eu chamaria de “ultralírica”. Porque enquanto a lírica, como a imagística, reconstrói a passagem mais profunda da lógica interna do sentimento, Joyce molda-a na organização fisiológica das emoções, assim como na embriologia da formação do pensamento.

O efeito às vezes é surpreendente, mas 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 (Ibid., p.167).

A façanha aqui descrita, com o exagero de que haveria “uma total decomposição do próprio método literário” em *Ulysses*, obriga o próprio cineasta a aprofundar os problemas de composição da obra literária, sobretudo dos sistemas de imagens que os grandes escritores materializavam em suas obras. O interesse de Eisenstein especialmente pelos grandes romances, os chamados clássicos da literatura, muito provavelmente se conecta aos seus embates com os roteiristas que limitavam ou distorciam o papel do roteiro na produção cinematográfica. Em 1929, Eisenstein publicou um artigo intitulado *Sobre a forma do roteiro* [*О форме сценария*], cujo primeiro parágrafo recupera a jocosa comparação presente na entrevista de 1928 entre o roteiro ‘enumerado’ e os números de identificação dos cadáveres no necrotério (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 528). O texto, realizado na mesma época do lançamento do filme *A linha geral* [*Генеральная Линия*], cujo roteiro começou a ser escrito em 1926 e passou por diversas alterações, procura indicar as bases do que para Eisenstein seria a função do roteiro cinematográfico. O autor procura indicar o que não é papel do roteiro:

O roteiro não é um drama. O drama é um valor independente e fora de seu projeto teatral eficaz.

O roteiro é apenas um registro abreviado de um impulso emocional que busca ser incorporado em um monte de imagens visuais.

O roteiro é um bloco que mantém o formato da chuteira por um tempo até que um pé vivo entre nele.

O roteiro é uma garrafa necessária apenas para estourar a rolha e jorrar o temperamento do vinho nas gargantas gulosas dos apreciadores.

formas de arte. O monólogo interior foi tema da tese de doutoramento da Camila Hespanhol Peruchi, recentemente defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. A pesquisa, intitulada *Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens* (2022), oferece uma importante investigação da técnica do monólogo interior no romance de Joyce. A abordagem da pesquisadora expande as discussões propostas por Eisenstein.

O roteiro é um código. Um código transmitido de um temperamento a outro³⁶ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 297, tradução nossa).

E isto acontece para, na sequência, o cineasta indicar que “[...] o roteiro expressa o propósito daquilo que o espectador terá que vivenciar” (Ibid., p. 298, tradução nossa). O fato para Eisenstein é que os grandes autores são capazes de trazer o leitor para dentro da obra e provocar nele as mais intensas emoções. Em razão disso, dirá Eisenstein: “É por isso que somos contra a forma usual de um roteiro de protocolo numerado, e porque somos a favor da forma de um filme-romance³⁷” (Ibid., 299, tradução nossa). Ao fazer referência ao romance como um modo de organização artística, o cineasta não retoma o estilo, mas sim as possibilidades criativas e imagéticas que ele pode conter. A árdua tarefa do roteirista seria provocar no diretor o impulso criativo que geraria a encarnação imagética do tema.

É nesse contexto, final dos anos 1920, que Eisenstein começa a encaminhar a sua relação com o literário para os problemas em torno da construção artística. Ele expande as aproximações iniciais, voltadas aos problemas de criação do roteiro, para uma visão pedagógica do conhecimento artístico acumulado pela literatura. Desse modo, na formação de um cineasta, a construção de um arsenal de leitura, capaz de oferecer ideias e provocações criativas, era imprescindível. A sua concepção, nesse momento, ainda estava restrita ao potencial que as belas letras carregam para o tratamento da realidade. Sobre a literatura russa, diz: “nossa literatura é [de materiais] factuais por excelência. Tanto mais valioso. Para mim, um grande armazém do cotidiano, do social etc – ‘recortes’³⁸” (Ibid., p. 526, tradução nossa). O cineasta passa, cada vez mais em seus escritos, a reconhecer que há modelos brilhantes de manifestações expressivas e de uso potente de dramaticidade na obra de grandes escritores.

Esse encontro entre linguagens foi um passo importante para a construção de um método das artes. Nele, está a premissa de que elementos diferentes, quando entram em contato,

³⁶ No original: “Сценарий не драма. Драма — самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления.

Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов.

Сценарий — это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий — это бутылка, нужная только для того, чтобы взорваться пробке и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом — другому”.

³⁷ No original: “Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария, и почему за форму киноновеллы”.

³⁸ No original: “Наша литература — [материалов] фактических по преимуществу.

Тем более ценных.

Для меня большой склад бытовых, социальных и пр. — ‘вырезок’”.

friccionam aspectos semelhantes para evidenciar o que é diferente. Essa é a base da definição da montagem intelectual. No caso da relação entre cinema e literatura, apesar da natureza distinta, as duas artes operam mecanismos semelhantes na busca de processos expressivos para a construção de imagens artísticas.

Na entrevista de 1928, Eisenstein faz referência a um importante conceito que estava elaborando naquele momento:

Se Zola é *metodologicamente* uma grande escola para um cineasta (suas páginas são lidas como perfeitas folhas de montagem), então, nesse sentido, dos escritores contemporâneos que conheço, apenas dois são úteis: Babel e Fedórtchênkó. O primeiro permanecerá para sempre um “livro didático” insubstituível para a nova *imagicidade cinematográfica*. Um conceito que ainda está entrando no cinema. Uma vez o mencionei no *Jornal de Cinema* [*Kino-Gazety*] e, em breve, falarei sobre ele com mais detalhes. Por enquanto, peço que acredite³⁹ (Ibid. p. 526, tradução nossa).

O artigo publicado no *Jornal de Cinema* [*Kino-Gazety*] a que Eisenstein se refere é *Béla esquece as tesouras* [*Бела забывает ножницы*], publicado em 1926, e o conceito introduzido é *óbraznost* [*образность*], para o qual Arlindo Machado⁴⁰ e José Carlos Avellar⁴¹ propõem a tradução de *imagicidade*⁴². Concordamos e passamos a utilizar a tradução proposta, justamente porque o termo qualifica um processo voltado para a criação de imagens artísticas, resultando em uma imagem global da obra.

No início dos anos 1930, Eisenstein se aprofundou na experiência tecnológica da literatura e nos materiais utilizados por ela como modo de concepção criativa. Para ele, se o cinema é uma arte complexa, cuja essência se dá exatamente no movimento criativo, não apenas

³⁹ No original: “Если Золя — методологически величайшая школа для кинематографиста (его страницы читаются как совершенные монтажные листы), то из современных писателей кино полезны в *этом смысле* из немногих знакомых мне только двое: Бабель и Федорченко. Первый навсегда останется незаменимой подсобной “хрестоматией” для новой *кинообразности*. Понятие, только еще входящее в кино. О нем я вскользь писал как-то для ‘Кино-газеты’ и скоро напишу об этом обстоятельнее. Пока прошу принять на веру”.

⁴⁰ A proposição é feita no livro *Geometria do Êxtase*: “a *óbraznost* (imagicidade) é ‘invisível’, no sentido de que é uma relação e não uma figura, é um ‘pensamento’ de natureza possivelmente analógica, que nasce das articulações da obra como um todo” (MACHADO, 1981, p. 28-29).

⁴¹ O termo é usado pelo autor na introdução da edição brasileira do livro *A Forma do filme*: “uma certa qualidade cinematográfica já existia em obras realizadas antes do invento do cinema, e para falar do cinema que existiu antes do cinema e que continua a existir fora dele, em textos, em desenhos, na música e no teatro, Eisenstein criou algumas palavras, como ‘cinematismo’ e ‘imagicidade’” (EISENSTEIN, 2002a, p. 8). Apesar de Avellar excluir a literatura em seu texto, foi na herança imagética literária que Eisenstein buscou elementos para compreender as leis de funcionamento da imagicidade de uma obra.

⁴² Dada a complexidade do termo e a necessidade de apresentá-lo, exploraremos seus modos de articulação no próximo capítulo.

dos frames na tela, em sua dinâmica interna, mas da própria história visual que a precedeu, é relevante ter em mente o arcabouço original do material que possa ser explorado por um cineasta. Desse modo, em suas aulas de direção cinematográfica no Instituto Estatal de Cinema (VGIK), a literatura passou a ocupar um lugar central, conforme veremos no próximo item.

1.2.1. Literatura e cinema na prática pedagógica

A consciência da literatura como uma importante expressão da natureza criativa humana tornou-se um tema central das aulas de Eisenstein. O processo de dar forma às imagens, à escrita do homem e de seu tempo, por meio do complexo sistema de linguagem literária levou o cineasta a reconhecer na literatura uma fonte de conhecimento acerca de processos artísticos que estimulam meios expressivos e estéticos geradores de uma aprendizagem da imagem literária que não está restrita ao campo da percepção. Em suas aulas, os alunos eram provocados a refletir sobre as diferentes unidades de sentido da escrita literária, assim como refletir sobre os aspectos intelectuais e conceituais que perpassam as grandes obras e os sistemas de construção de imagem artística explorados por cada autor.

O primeiro registro da entrada intencional da literatura nas aulas de Eisenstein ocorreu no início de sua carreira docente, no final de 1928, no Instituto Técnico de Cinematografia (GIK), em que, à frente de alguns seminários no curso de Direção Cinematográfica, propôs a seus alunos estudarem alguns trechos de romances de Émile Zola, com o objetivo de analisarem os recursos composicionais usados pelo escritor.

Esse período corresponde ao momento em que importantes estudos sobre a natureza da linguagem cinematográfica eram desenvolvidos. Como exemplos, temos a questão da montagem intelectual, a relação do espectador com a obra e as novas concepções sobre o cinema sonoro. Aliás, esse ciclo reflexivo é marcado pelo famoso manifesto *O futuro dos filmes sonoros - Proposta* [Будущее Звуковой Фильмы – Заявка⁴³], assinado em parceria com Vsevolod Pudóvkin e Grigóri Aleksandrov. Os autores apresentam os princípios teóricos que deveriam reger o uso da técnica do som no cinema a fim de explorá-lo como um “poderoso meio de expressão” (EISENSTEIN, 2010a, p. 114, tradução nossa), que ampliaria as possibilidades artísticas dos elementos de “montagem puramente visual” (Ibid., p. 114). As ideias iniciais

⁴³ No Brasil, o texto integra a coletânea *A Forma do Filme* (2002) e recebeu o título de *Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro*. p. 225-227.

acerca do som, coletivamente apresentadas, inspiraram Eisenstein a desenvolver outros estudos que deram origem, por exemplo, ao conceito de montagem vertical, na segunda metade dos anos 1930⁴⁴.

Essa primeira passagem de Eisenstein pelo GIK foi interrompida quando o governo soviético permitiu a sua saída e a de seus dois companheiros de trabalho, Grigori Aleksandrov e Eduard Tissé, da então União Soviética, para estudarem o jovem cinema sonoro nos países em que a técnica já era utilizada. A viagem estendeu-se por três anos, com ricas paradas em diferentes lugares, dentre eles, Paris, Suíça, Londres, Estados Unidos e México. Da série de atividades desenvolvidas nesses lugares, ressaltamos o contato do cineasta com as universidades nos países por onde passou, assim como associações e institutos dedicados ao estudo de cinema e de outras áreas interessadas na criatividade humana.

Destacamos a série de conferências ministradas por Eisenstein em Zurique, em 1929, mesmo ano em que palestrou no Instituto de Psicanálise em Berlim, onde falou sobre a sua teoria do movimento expressivo e sobre alguns aspectos da teoria freudiana. Também datam desse mesmo ano o ciclo de conferências na Sociedade de Filmes de Londres e sua passagem pela Universidade de Cambridge em que apresentou suas ideias acerca da psicologia da arte⁴⁵. Esses eventos foram fundamentais na elaboração conceitual, por parte do cineasta-pedagogo, dos efeitos da arte nos modos de apreensão da realidade e dos aspectos cognitivos e afetivos envolvidos nesse processo.

Já nos Estados Unidos, Eisenstein ministrou palestras na Universidade de Harvard, na Universidade de Chicago e conduziu um seminário com John Dewey, na Universidade Columbia. É interessante observar que premissas das concepções pedagógicas de Dewey, tais como a liberdade intelectual dos alunos e o desenvolvimento de uma prática pedagógica pautada na formulação e resolução de problemas, estão fortemente presentes no programa pedagógico publicado por Eisenstein em 1936.

Após seu retorno a Moscou, em 1932, Eisenstein ministrou cursos ao lado dos psicólogos Aleksandr Lúria e Liev Vigótski sobre psicologia da arte. Em 1933, reassumiu seu cargo como professor na GIK e participou ativamente da transformação do instituto em universidade. Seu retorno ocorreu à frente de um seminário sobre composição no cinema e na literatura, em que trechos dos romances *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, de Nikolai Leskov, foram discutidos e analisados

⁴⁴ O tema será abordado com maior profundidade no capítulo II.

⁴⁵ Cf. BULGAKOWA, 2001.

criteriosamente pelos alunos que deveriam propor soluções estéticas para uma possível composição de cenas cinematográficas. Nessas aulas, fica evidente uma premissa nuclear da visão de Eisenstein sobre a relação entre literatura e cinema: não se trata de transpor elementos de uma linguagem a outra, já que tal procedimento empobreceria a obra final; mas se trata de explorar elementos expressivos que operam as tensões da estrutura artística literária. Esses elementos ofereceriam procedimentos técnicos importantes para a linguagem cinematográfica.

O contexto político e social dessa fase também deve ser considerado, já que havia uma série de alterações nas instituições de ensino superior ocorrendo desde 1928, ano em que Stálin efetivamente ascendeu ao poder e iniciou o processo de modificação de algumas estruturas pedagógicas modeladas no calor do pós-revolução. A implantação das ações previstas no Primeiro Plano Quinquenal também foi outro fator determinante para a reestruturação do sistema educacional. Na virada da década de 1920 para 1930, a União Soviética caminhava de um modelo educacional que ansiava pela autonomia da classe trabalhadora, como lembra Nadêjda Krupskáia, em que o aluno “[...] aprende a observar, verificar as suas observações por meio de experiências, aprende a usar o livro como uma ferramenta de trabalho, aprende a usar dados científicos para o trabalho diário” (KRUPSKAYA, 2017, p. 85), para uma proposta de trabalho mecanicista que não pressupunha o valor crítico do labor, apenas a execução de ações em nome da Nação⁴⁶.

Os significativos impactos e alterações no âmbito educacional continuaram com o Segundo Plano Quinquenal. O principal deles talvez tenha sido o ingresso em massa da classe trabalhadora e camponesa nas instituições de ensino superior, já que a demanda de mão-de-obra aumentou substancialmente no processo de formação de uma modernidade soviética. Em nome da formação de uma *intelligentsia* da classe trabalhadora, filhos de camponeses e trabalhadores começaram a ser inseridos no ensino superior sem que houvessem cumprido o ciclo educacional básico. O discurso de uma educação focada em atividades práticas dissimulava a ausência de formação criteriosa de estudantes capazes de lidar com hipóteses teóricas⁴⁷ que encaminhassem “[...] a transformação da classe operária que tomou o poder como dona e organizadora da produção coletiva” (Ibid., p. 88), uma das premissas da pedagogia revolucionária.

Especificamente no Instituto Estatal de Cinema (VGIK), a chegada desse perfil de novos estudantes impôs a necessidade de criação de um programa acadêmico que suprisse a ausência

⁴⁶ O termo “nação” tornou-se cada vez mais abstrato e dúbio no governo stalinista.

⁴⁷ Sobre a transformação no sistema educacional soviético e seus impactos sociais, uso, como leitura norteadora, o livro de Sheila Fitzpatrick, *Education and social mobility in the Soviet Union 1921-1934*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

de um preparo educacional que contemplasse valores artísticos e filosóficos. Desse modo, a grade curricular e as bases pedagógicas do curso deveriam atender as necessidades basilares dos estudos e as demandas exigidas pelo novo cenário social em construção na União Soviética:

A liderança da VGIK ampliou o currículo e desenvolveu um programa de artes liberais mais completo a tempo de receber esses alunos a quem não tinha, em muitos casos, sido oferecida uma educação secundária completa. Os estudantes da VGIK, depois de 1930, receberam um ano ou mais de base em arte, literatura, história, filosofia política [...] ⁴⁸ (KEPLEY, 1993, p. 4, tradução nossa).

É nesse contexto que Eisenstein se tornou coordenador do curso de Direção Cinematográfica e recebeu a incumbência de elaborar o primeiro programa pedagógico do curso, considerando que, em sua dinâmica pedagógica, lidaria com alunos que “[...] tinham pouca prática na manipulação de ideias abstratas ⁴⁹” (BORDWELL, 1999, p. 168). Eisenstein precisou dosar em seu programa as diretrizes oficiais e buscar meios para sanar as defasagens dos alunos e garantir um preparo adequado a esses futuros cineastas. Para tanto, começou a delinear um método de ensino que contemplasse princípios artísticos gerais e estratégias de abordagem de temas concernentes à atividade criativa. Seu objetivo era propor uma dinâmica de aula em que as soluções estéticas práticas, direcionadas à produção cinematográfica, fossem resultantes das discussões teóricas coletivas e encaminhassem uma compreensão geral do material artístico. Assim, o grupo de estudantes deveria receber uma formação consistente nas diferentes áreas do conhecimento, incluindo a compreensão do potencial estético das várias artes, a fim de que cada aluno fosse capaz de criar um estilo individual ⁵⁰. Essa brecha foi fundamental para que Eisenstein pudesse manter, ao menos em partes, a prática de ensino que foi amplamente difundida nos ateliês de artes nos anos 1920 e burlar o foco tecnicista das formações universitárias desse período.

Na raiz da proposta pedagógica de Eisenstein, estava o pleno entendimento de que a construção artística e teórica ocorre por meio de tensões que se dão de forma dinâmica e complementar: “[...] a hipótese de trabalho de Eisenstein é que o filme não poderia ser separado

⁴⁸ No original: “VGIK leadership broadened the curriculum and developed a fuller liberal arts program in time to welcome these students who had not, in many cases, been offered a full secondary education. VGIK students after 1930 received a year or more of grounding in art, literature, history, political philosophy [...]”.

⁴⁹ No original: “[...] tenían poca práctica en el manejo de ideas abstractas”.

⁵⁰ Em suas *Memórias*, Eisenstein faz uma curiosa observação sobre os limites do processo de aprendizagem em arte: “Ninguém pode ser ensinado, apenas pode-se ensinar”, costume dizer a meus alunos que estou interessado em armá-los com os fatos objetivos de nossa experiência, de tal modo que cada um deles possa seguir seu próprio caminho. Não desejo seguidores de meu estilo: Não faz parte de minha tarefa dar à luz... Eisen-cachorrinhos” (EISENSTEIN, 1987, p. 123).

das outras artes e que a expressividade atravessa as mídias. O problema pedagógico era isolar as qualidades expressivas e determinar seu lugar na linguagem artística⁵¹ (KEPLEY, 1993, p. 5, tradução nossa). Por isso, a formação de um programa interdisciplinar permitia redimensionar as mudanças no sistema educacional soviético, assim como driblar as novas abordagens da produção cinematográfica atreladas às mudanças políticas e sociais no campo das artes após a imposição das diretrizes do realismo socialista⁵². O estabelecimento do programa de trabalho eisensteiniano transformou a sala de aula em um laboratório crítico e teórico em que as relações entre as artes eram exploradas, o que criou um ambiente de liberdade de pensamento que destoava dos discursos oficiais.

Dentro do programa idealizado pelo cineasta pedagogo, “a imagem artística como incorporação formal do conteúdo e imagem de uma ideia” (EISENSTEIN, 2010b, p. 89-90, tradução nossa) é estudada a partir de suas “leis gerais da manifestação expressiva”. Os dispositivos eram analisados no contexto das fronteiras interartísticas, a fim de preparar os alunos para realizar filmes cuja estrutura não estaria focada nas ações de personagens, nem reduzida à simplificação narrativa, antes seria a riqueza imagética de diferentes autores que deveria ganhar notoriedade, assim como o conhecimento artístico do mundo, do homem e de suas experiências criativas acumuladas ao longo dos séculos.

Nas aulas, as páginas dos romances e os versos dos poemas eram entusiasticamente lidos e debatidos, vivificando o momento da criação; biografias de autores eram discutidas dentro de um projeto mais amplo de construção de conjunto de posturas criativas. No texto *Orgulho* [*Гордость*]⁵³, Eisenstein nomeia como “método da literatura” a habilidade dos escritores de “[...] refletir a realidade e o governante dessa realidade - o homem” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 88, tradução nossa). O cineasta pedagogo também defende que o cinema “para a literatura é da mesma extensão da escrita rigorosa da poesia e da prosa, perfeitas para uma nova área, em que a imagem desejada é diretamente materializada na percepção sonoro-visual⁵⁴” (Ibid., p. 87,

⁵¹ No original: “[...] Eisenstein’s working assumption that film could not be separated from the others arts, and that expressiveness cut across media. The pedagogical problem was to isolate expressive qualities and to determine their place in artistic language”.

⁵² O realismo socialista [Соцреализм] é usualmente compreendido como um conjunto de diretrizes destinado às várias atividades artísticas desenvolvidas nos países que integravam a chamada União Soviética e que se estendeu a grupos de artistas que dialogavam com o Partido Comunista em outros países da Ásia e da América do Sul. As obras realistas socialistas tinham como função apresentar a seu público o modo de organização do novo mundo socialista. No entanto essa definição sintética e estagnada oferece-nos apenas um significado histórico ao termo, distante de contemplar o complexo sistema que se instaurou no governo stalinista, não só para direcionar oficialmente a produção artística, como também para alimentar uma série de posicionamentos políticos e estéticos.

⁵³ Uma versão desse texto está publicada no volume *A forma do filme* (2002a) sob o título de *Realização*.

⁵⁴ No original: “Для литературы — это такое же распространение строгого письма совершенной поэзии и прозы на новую область, где, однако, желанный образ непосредственно материализуется в звукозрительное восприятие”.

tradução nossa). A fim de se atingir uma espécie de evolução ou, ao menos, transmutação da imagem literária, seria necessário que os futuros cineasta a pudessem dominar.

Eisenstein demonstrava que pensar a partir da imagem artística da literatura (o mesmo poderia ser dito sobre as outras artes) requereria um deslocamento dos moldes cartesianos. Nessa visão, a síntese de Anne Nesbet (2003, p. 210, tradução nossa) de que, na obra de Eisenstein, “pensar é um tipo de movimento, como dançar ou sacudir o punho”, auxilia-nos a melhor entender o uso de uma obra da tradição como estratégia pedagógica e justifica as escolhas do *corpus* a ser explorado em sala de aula, uma vez que essa visão pressupõe o entendimento de que a história da arte é sempre dinâmica, assim como as alterações dos sistemas artísticos.

Segundo Vladímir Nizhny, ex-aluno de Eisenstein, o cineasta-professor demonstrava maestria na articulação de conceitos e na exploração de teorias das manifestações artísticas ao longo dos séculos, estimulando os alunos a solucionarem situações-problema advindas do âmbito estético, normalmente extraídas de grandes obras, verdadeiros arsenais acumulados pela humanidade. No método proposto por Eisenstein⁵⁵, o aluno assume um verdadeiro papel de detetive da atividade criativa. O objetivo, de acordo com Nizhny (1979, p. 4, tradução nossa), era que, “[...] a partir de observações particularizadas sobre alguns detalhes, ele chegasse à discussão de leis artísticas, princípios criativos⁵⁶”. Vale esclarecer que, na condição de método de ensino, Eisenstein defendia, em seu programa publicado em 1936, o que denominava de “direção prática”, definindo-a da seguinte maneira:

A direção prática objetiva encontrar uma solução criativa para problemas com a colaboração de um tutor da seção apropriada da prática criativa, com base no método de discussão em grupo.

⁵⁵ Como lembra Antonio Somaini, ao citar a importância da atividade docente de Eisenstein no processo de construção das *Notas para uma história geral do cinema*, pouco se sabe no momento sobre sua “dimensão institucional” (Genealogia, morfologia, antropologia das imagens, arqueologia das mídias. In EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. Trad. Lucia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p.226). Um indício de explicação para os poucos estudos sobre as aulas de Eisenstein é dado por Herbert Marshall, ex-aluno do cineasta e colega de turma de Jay Leyda: “após a sua morte [de Eisenstein], proibiram seus ensinamentos no próprio instituto onde ele atuava e seus primeiros filmes não foram exibidos para as novas gerações de alunos. Alguns outros diretores-professores, como Iutkévitch, foram expulsos por se atreverem a expor as teorias eisensteinianas, consideradas *formalistas*, e alguns alunos foram presos”. In “Prefácio”. EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 13-14. David Bordwell, em nota de rodapé, também reafirma a condição de desconhecimento da pedagogia de Eisenstein: “[...] seguem sem ser publicadas muitas folhas impressas das aulas de Eisenstein” (1999, p.327).

⁵⁶ No original: “[...] from particularized remarks on some detail arises discussion of artistic laws, creative principles”.

Através do conflito entre os diferentes pontos de vista das pessoas que atualmente acreditam neles – os membros do coletivo estudantil – e, consequentemente, através da elucidação detalhada do problema e da seleção crítica de propostas teóricas, o estudante se torna gradualmente capaz de obter o entendimento crítico geral⁵⁷ baseado nas circunstâncias de seu próprio trabalho individual em invenção e composição⁵⁸ (EISENSTEIN, 2010b, p. 76, tradução nossa).

O foco direcionado à prática exigia um complexo processo de seleção de materiais e problemas artísticos a serem investigados, a fim de que o currículo acadêmico contemplasse experiência artística e pesquisa acadêmica, garantindo que as práticas de aula beneficiassem os estudantes com o reconhecimento de diferentes técnicas artísticas a partir de uma unidade específica, “[...] a maior parte do material pedagógico [de Eisenstein] consiste na análise detalhada de problemas específicos” (BORDWELL, 1999, p. 167-168) retirados de diferentes linguagens artísticas. Em sua metodologia de ensino, a interação entre estudantes e especialistas nas diferentes áreas de criação também surgiu como um importante elemento para o desenvolvimento intelectual e criativo dos futuros diretores. A proposta não contava apenas com os mestres contemporâneos ao cineasta, mas também com os já consagrados pela tradição crítica e artística. Assim estavam previstos, no programa, laboratórios teóricos com relevantes convidados e leitura de biografias de grandes artistas.

No diálogo com essa empreitada pedagógica, a literatura tornou-se uma arte essencial na problematização do desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Eisenstein, em 1934, aproveitou os problemas que Maksim Górkí critica no artigo publicado no jornal *Pravda* [*Правда*] para falar sobre a necessidade de aprimorar a linguagem cinematográfica. Segundo Górkí, alguns escritores não demonstravam cuidado com a língua literária russa e abandonavam princípios básicos de coesão e clareza em suas construções. Eisenstein, por sua vez, escreve o artigo *E! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica* [*Э! О чистоте киноязыка*] dias depois. Nele, o cineasta discute o abandono das qualidades expressivas do cinema silencioso e o valor da montagem, que foram rechaçados após a chegada do cinema sonoro, gerando, na sua

⁵⁷ Cabe lembrar que, nos escritos eisensteinianos, a palavra *geral* indica todos os aspectos de uma determinada linguagem ou situação.

⁵⁸ No original: “*Practical direction* aims to find a creative solution to problems in collaboration with a tutor from the appropriate section of creative practice, on the basis of the group discussion method. Through the conflict between the different points of view held by people who actually believe in them – the members of the student collective – and hence through the comprehensive elucidation of the problem and the critical selection of the theoretical proposals, the student is gradually able to gain a comprehensive critical understanding based on the circumstances of his own individual work in invention and composition”.

visão, um empobrecimento dos filmes apresentados ao público. Sem considerar esse passado, para o cineasta era impossível continuar o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Eisenstein usa justamente o argumento de que a literatura possui um conhecimento acumulado que permite aos seus realizadores identificarem mais rapidamente a quebra da qualidade, quando a linguagem literária está em risco. Diz o cineasta: isto é “mais fácil para a literatura. Ao criticá-la, pode-se colocar os clássicos lado a lado. Sua herança e realização passaram por muita pesquisa e estudo, até o mais delicado detalhe microscópico” (EISENSTEIN, 2002a, p. 111). Na sequência, Eisenstein continua mostrando o exemplo de obras literárias em que, graças à sua longa existência e ao acúmulo de técnicas refinadas de composição, em diferentes estilos e épocas, é possível ver a maestria na construção da imagem artística.

Nos anos seguintes, a abordagem eisensteiniana da relação entre literatura e cinema se sedimenta e as qualidades da cinematografia presentes em obras literárias anteriores ao próprio cinema recebem destaque. Dos estudos desse período, também são colocados em evidência os esforços dos escritores de materializarem percepções sensoriais. Esse seria um ponto em que a literatura, apesar de sua potencialidade, ainda seria limitada. Porém, essa limitação não carregaria um aspecto negativo. Afinal, é ela que permitiria a abertura para as várias potencialidades da cinematografia que, segundo Eisenstein, emergem da estrutura interna da obra literária.

A abordagem do texto literário, focado em uma postura interpretativa que exige o mergulho nas diferentes camadas do texto, realizada por Eisenstein, parece dialogar com a metodologia de análise do texto artístico desenvolvida pelo semiótico russo Iúri Lotman⁵⁹. Em *A Estrutura do Texto Artístico* [*Структура Художественного Текста*], Lotman debruça-se sobre o texto artístico para elucidar princípios que regem o funcionamento dos sistemas das artes em diferentes linguagens, apesar de usar a literatura como uma linguagem de base. Essas leis da criação garantem a coesão artística e são responsáveis pelos atos de romper as fronteiras.

Apesar de operar de modo singular em cada sistema artístico, a estrutura demonstra regularidades que devem ser matéria de estudo das teorias artísticas. Para o autor, “a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem

⁵⁹ Pouco conhecido no ambiente acadêmico brasileiro, Iúri Lotman é um dos membros mais importantes da escola semiótica de Tartu-Moscou. Suas obras, que ganharam traduções para diferentes línguas, abordam questões literárias e culturais buscando o diálogo entre diferentes sistemas de linguagem. Lotman desenvolveu importantes estudos sobre a natureza artística, semiótica da linguagem, da arte e da cultura.

(LOTMAN, 1978, p. 38). A maneira como um texto adquire camadas de significação e como os pensamentos abstratos ganham forma material na estrutura artística é o foco do estudo das artes e do discurso poético. Nessa perspectiva, o literário é compreendido como uma unidade comunicativa que se manifesta em uma determinada composição cuja formação é pautada por um sistema de conexão de todos os seus elementos.

Embora seja possível analisar o funcionamento das estruturas artísticas e destacar algumas de suas particularidades, é inegável que a arte possui leis e princípios singulares, tornando a questão da composição para Lotman o grande enigma do texto artístico: “o texto é orientado não para um fim, mas para um princípio. A questão fundamental não é ‘de que modo terminou isso’, mas ‘de onde veio isso’” (Ibid., p. 353). É justamente a busca pela origem, o “de onde veio isso”, que se torna método nos processos artísticos e pedagógicos de Eisenstein, tal como observa Kepley:

Sempre que Eisenstein apresentava aos alunos um texto artístico acabado do cânone, uma prática com a qual ele estava comprometido, ele preferia trabalhar inversamente ao longo do processo de representação, por meio dos detalhes representacionais do texto para chegar ao núcleo original. Em outras palavras, ele inverteria o processo intelectual da representação; em vez de começar com uma concepção central e pedir aos alunos para ativar o processo de representação, ele pedia aos estudantes para examinar os detalhes representacionais que o artista já forneceu até que pudessem identificar esse núcleo⁶⁰ (KEPLEY, 1993, p. 9, tradução nossa).

No conjunto de anotações de aula de Eisenstein a que tivemos acesso até o momento, vemos que a estrutura de uma obra de arte oferece um *modus operandi* que permite a análise e até uma possível sistematização de seus aspectos, mesmo sendo ela um complexo dispositivo de comunicação. Eisenstein, assim como Lotman, entende a composição como a construção de um sistema de unidades inter-relacionadas ou “a organização sintagmática dos elementos do tema” (LOTMAN, 1978, p. 347). Aspectos centrais dessa construção da forma composicional são o sistema de imagens artísticas e de personagens que impulsionam a forma viva e sensorial da obra artística:

⁶⁰ No original: “Whenever Eisenstein presented students with a finished artistic text from the canon, a practice to which he was committed, he preferred to work backward along the process of representation, through the representational details of the text to arrive at the original core. In the words, he would reverse the intellectual process of the representation; rather than starting with a core conception and asking students to activate the representation process, he would call on students to sift through the representational detail the artist has already provided until they could identify that core”.

Para se representar concretamente a relação entre a ideia e a estrutura, é mais cómodo imaginar-se a ligação da vida com o mecanismo biológico complexo do tecido vivo. A vida que forma a propriedade principal do organismo vivo é impensável fora da sua estrutura física, ela é uma função deste sistema no trabalho. O investigador em literatura que espera atingir a ideia, arrancada do sistema de modelização do mundo do autor, da estrutura da obra, lembra o sábio idealista que tenta separar a vida da estrutura biológica concreta de que ela é função. A ideia não está contida em algumas citações [...], mas exprime-se em toda a estrutura artística (LOTMAN, 1978, p. 40-41).

Os modelos do real criados pela obra de arte geram o que Lotman denomina de *signo representativo* que se move na tensão entre os elementos reconhecíveis pelo leitor/espectador e a tendência a violá-los: “há neste signo dois aspectos inseparáveis: uma semelhança com o objecto designado por ele e uma diferença com o objecto designado por ele” (Ibid., p. 112). A leitura de Eisenstein e de Lotman sobre o texto artístico parece entrar em concordância no ponto que se refere ao pensamento criativo do autor que se manifesta na estrutura da obra.

Se as obras literárias, como lembra Vincent Jouve (2012, p. 135), são objetos de linguagem que exprimem uma cultura, um pensamento e uma relação com o mundo, as imagens literárias oriundas da composição resultam de propriedades estéticas que revelam as bases do pensamento artístico e as formas do processo de criação. Desse modo, o procedimento didático, nas aulas de direção cinematográfica de Eisenstein, é completamente coerente com seus pressupostos:

Ele propositadamente ensinou a maneira que se assemelhava às formas e aos processos dos textos artísticos, e procurou oferecer para seus estudantes uma experiência que copiava a experiência em arte. Aliás, ele tentou sustentar em sua sala de aula uma relação entre estudante e tema que estava postulada em sua teoria da relação entre o espectador e o texto artístico⁶¹ (KEPLEY, 1993, p. 1, tradução nossa).

Não por acaso, no programa pedagógico publicado em 1936, estava previsto como objetivo básico das aulas “familiarizar os estudantes com as características gerais da realidade e prática criativa, em várias áreas da atividade construtiva e criativamente como um todo⁶²” (EISENSTEIN, 2010b, p. 79, tradução nossa). É dessa necessidade de observações apuradas da

⁶¹ No original: “He purposely taught in ways which resembled the forms and process of artistic texts, and he sought to offer his students an experience which copied the art experience. What is more, he tried to sustain in his classroom a relationship between student and subject matter which was posited on his theory of the relationship between the spectator and the artistic text”.

⁶² No original: “to familiarise the student with the general features of creative reality and practice, in various areas of creatively constructive activity as a whole”.

construção artística que Eisenstein inclui o estudo de obras literárias clássicas no programa desde o primeiro ano:

A. O trabalho de análise e síntese, ilustrado por exemplos da literatura (*belles-lettres* e material factual).

[...]

C. Trabalho sintético

[...]

Trabalho prático na reconstrução orientada de eventos e fenômenos.

1. Desconstrução do fenômeno:

[...]

c) os detalhes definidores. O material de origem literária: notas de Leonardo Da Vinci, Zola, Gogol.

O processo criativo

A. Teses gerais

[...]

7. Os processos de criação e a vida criativa de personalidades criativas eminentes.

[...]

c) Flaubert, Zola, Balzac, Maupassant, Gógol, Tolstói⁶³

(EISENSTEIN, 2010b, p. 80-81, tradução nossa)

O agrupamento dos autores em si não demonstra especificamente o que será trabalhado, mas revela interesses e algumas afinidades que permitem a compreensão das aproximações que Eisenstein realizava no âmbito da atividade criativa e que abordaremos na análise de alguns aspectos do texto literário nos próximos capítulos. Outra dimensão que se abre a partir dos pontos apresentados no programa é a relação que Eisenstein estabelece com os livros. Apesar da escolha de obras consideradas clássicas pelo cânone, o cineasta vale-se da sua autonomia de leitor para propor recortes e conexões que extrapolam as explicações acadêmicas de estilo de época. Trata-se de uma visão dos sistemas artísticos estruturada em uma lógica que transcende as determinações cronológicas e os discursos oficiais.

⁶³ No original: A. The work of analysis and synthesis, illustrated by examples from literature (*belles-lettres* and factual material).

[...]

C. Synthetical work

[...]

Practical work in the guided reconstruction of events and phenomena.

1. Deconstruction of the phenomenon;

[...]

c) the defining details. The literary source material: notes by Leonardo da Vinci, Zola, Gogol.

[...]

The Creative Process

A. General theses

[...]

7. The processes of creation and the creative lives of eminent creative personalities;

[...]

c) Flaubert, Zola, Balzac, Maupassant, Gogol, Tolstoy”.

O surgimento do cinema, para Eisenstein, teria colocado na ordem do dia a discussão sobre o estado das artes e seu desenvolvimento na “era da reprodutibilidade técnica” - para usar a expressão já conhecida de Walter Benjamin – partindo de uma perspectiva prática em que a cinematografia é a experiência estética que une o cinema a outras artes: “a poética do cinema só pode ser entendida se conhecermos as demais tradições artísticas⁶⁴” (BORDWELL, 1999, p. 191). Essa premissa, nas aulas de Eisenstein, instaurou uma discussão sobre o futuro dos sistemas artísticos que parece não ter sido compreendida na época e raramente é discutida na atualidade⁶⁵. Os interesses do cineasta-pedagogo eram incompatíveis com os encaminhamentos da indústria cinematográfica na União Soviética sob a direção de Borís Chumiátski⁶⁶, cujo entendimento de cinema paulatinamente se aproximava dos padrões hollywoodianos.

O distanciamento histórico permitiu a leitura dos estudos de Eisenstein como um tipo refinado de resposta aos ataques dos críticos de sua obra, comumente o acusando de formalista e de se distanciar da “verdadeira” forma de fazer arte. Eisenstein buscou mostrar, de modo prático, que o cinema não poderia ser restrito às soluções estéticas ofertadas por cineastas estritamente atentos às diretrizes do Realismo Socialista ou aquelas ofertadas por Hollywood; antes, o cinema instaurava uma possibilidade de transformação dos sistemas artísticos. O autor centrou as reflexões que desenvolvia nesse período na esfera estética a fim de trabalhar com seus alunos tais indagações e os incentivava a fazer de maneira autônoma o mesmo exercício crítico.

As buscas estéticas, nesse contexto, estão diretamente conectadas aos elementos de composição, às inovações na forma literária que apresentam equivalentes cinematográficos. Margarita M. Vladimírova, nos anos 1990, dedicou-se ao estudo dos princípios artísticos oriundos de obras literárias que foram objetos de estudo em alguns textos de Eisenstein. A pesquisadora organizou um pequeno volume intitulado *Literatura Mundial e Aulas de Direção de S. M. Eisenstein* [*Всемирная Литература и Режиссерские Уроки С. М. Эйзенштейна*], em que analisa os métodos de trabalho de Eisenstein com o texto literário nas aulas de direção. Na introdução do volume, a pesquisadora também salienta que, ao incorporar o estudo literário

⁶⁴ No original: “La poética del cine puede entenderse sólo si conocemos las demás tradiciones artísticas”.

⁶⁵ Investigar o funcionamento dos sistemas artísticos continua absolutamente pertinente, apesar de pouco presente nos estudos acadêmicos.

⁶⁶ Borís Chumiátski foi um revolucionário e jornalista que, no início do governo stalinista, recebeu a incumbência de presidir a Associação Estatal de Cinema e Fotografia (Союзкино - Soyskinó). Em 1933, acompanhando as mudanças econômicas geradas pelo Primeiro Plano Quinquenal, foi criada a Diretoria Principal para a Indústria Cinematográfica e Fotográfica [GUKF] que permaneceu sob a liderança de Chumiátski, a quem foi delegado pleno controle de todas as etapas de produção e exibição de filmes.

em suas aulas de prática cinematográfica, o cineasta reforçou a leitura artística que defendia do cinema e ousou teoricamente ao propor novas relações entre cinema e literatura:

Em outras palavras, o estudo “aplicado” da literatura para S. M. Eisenstein significou: 1) uma compreensão profunda da individualidade criativa do escritor (aqui ele se baseava tanto no texto quanto nas fontes literárias); 2) a capacidade de encontrar equivalentes cinematográficos para imagens literárias e dispositivos artísticos. Frequentemente, esses “equivalentes” cinematográficos eram novos elementos da linguagem do cinema, descobertos pela primeira vez por S. M. Eisenstein, que ele introduziu na prática cinematográfica e compreendeu criativamente⁶⁷ (ВЛАДИМИРОВА, 1990, p. 6-7, tradução nossa).

Se nos anos 1940, os estudos de Eisenstein já demonstravam sua produtividade ao pensar o lugar da literatura como uma fonte de conhecimento da forma artística, nos estudos contemporâneos essa visão se torna premente para pensarmos a potência da literatura considerando o seu contato com as diferentes mídias. Para darmos mais um passo na compreensão deste universo, vejamos o que significa cinematografia dentro dos estudos eisensteinianos.

1.3. A cinematografia: entre cinema e literatura

De um modo geral, o termo *cinematografia* nomeia as práticas de criação de imagens em movimento. Já o adjetivo *cinematográfico* se refere aos processos e às características inerentes à realização fílmica. Apesar dessa definição direta, esses amplos sentidos nem sempre são aprofundados. Trata-se daqueles termos usados corriqueiramente, mas que colocam em situação embaraçosa quem decide, de fato, entendê-los. São acepções que provocam a necessidade de olhar de modo mais dinâmico os seus efeitos do ponto de vista dos realizadores e dos espectadores.

Esse é o caminho que Jacques Aumont e Michel Marie escolhem para propor uma reflexão sobre o verbete “cinematográfico”, no *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Os autores problematizam a visão de Gilbert Cohen-Séat, que coloca em oposição o *fato fílmico* e

⁶⁷ No original: “Иными словами, ‘прикладное’ изучение литературы для С. М. Эйзенштейна означало: 1) глубокое постижение творческой индивидуальности писателя (здесь он опирался и на текст, и на литературоведческие источники); 2) умение найти литературным образам и художественным приемам киноэквиваленты. Зачастую эти ‘киноэквиваленты’ оказывались новыми, впервые открытыми С. М. Эйзенштейном элементами киноязыка, которые он ввел в практику киноискусства и осмыслил творчески”.

o *fato cinematográfico*. O primeiro seria o modo de se “[...] exprimir a vida, vida do mundo ou do espírito, por um sistema determinado de combinações de imagens (visuais, sonoras e verbais)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 51). Já o segundo daria conta de “[...] colocar em circulação nos grupos humanos uma fonte de documentos, de sensações, de ideias, de sentimentos [...]” (Ibid., p. 51).

Na sequência, os autores reforçam essa oposição por meio da visão de Christian Metz, para quem o “‘cinematográfico’ designa, a princípio, tudo o que é exterior ao filme, [...] sua fabricação técnica, seu sistema de produção, sua exploração e sua recepção pelo público” (Ibid., p. 51). No entanto, dirão os mesmos autores, que o cinematográfico “[...] também é interno ao filme como discurso. Ele designa então, no âmago do filme, o que é próprio à linguagem do cinema” (Ibid., p. 52).

Bordwell e Thompson (2013, p. 273) dizem que, do ponto de vista técnico, a cinematografia é a habilidade de criar a imagem em movimento: “literalmente, [é] a escrita em movimento”. Ainda, entretanto, se trata de uma definição imprecisa se considerarmos que o ato de capturar imagens em movimento envolve diferentes elementos tais como iluminação, movimento de câmera, cenário e a composição geral de uma cena.

Essas tentativas de definição nos ajudam a ilustrar o quão tênue pode ser a tentativa de definição de cinematografia. Talvez, por isso, o movimento de Eisenstein tenha sido o oposto: ao invés de procurar o que é específico do cinema, o que poderia levar a uma série de inconsistências, o cineasta-teórico se debruça sobre *o código genético do cinema*, ou seja, já que o cinema é uma arte complexa, dotada de diferentes aspectos vindos de diferentes artes, como vimos na leitura de Kazánski, é necessário entender a cinematografia ao longo da história visual das artes. E há, nesse caso, outro ponto importante para Eisenstein que é entender o que essas artes conseguiram atingir de cinematográfico e entender onde só o cinema pode se expandir.

Podemos, então, considerar que, para Eisenstein, a ideia de cinematografia extrapola a forma através das associações que o espectador faz, pautado nos elementos técnicos no processo de construção de imagens, ou seja, os impactos que o mundo visual, proposto na tela, gera no espectador. A cinematografia é um fenômeno inerente às artes e conecta-se à habilidade artística de apresentar os detalhes, alterar a perspectiva de um fato; em última instância, diz respeito à síntese da construção artística. Assim, a concepção eisensteiniana de cinematografia não contempla apenas a imagem capturada e projetada na tela, mas inclui todo o processo de

criação, inclusive a maneira como o espectador se relaciona com o universo de escrita em movimento.

No artigo *Orgulho* [*Гордость*], citado anteriormente, Eisenstein pontua que o cinema opera uma síntese das artes que não se dá em “estado puro”, já que impulsiona os aspectos essenciais de cada arte a integrarem um todo heterogêneo e a realizar o que seria a tarefa principal das artes. As relações cinemáticas, explica o cineasta, indicam caminhos para potencializar os alicerces de cada arte em busca de novas possibilidades expressivas:

Para a escultura, o cinema é uma cadeia de formas plásticas mutáveis que finalmente explodiram a mobilidade milenar.

Para a pintura, não se trata apenas de solucionar o problema do movimento das imagens, mas também da conquista de um tipo novo, sem precedentes, de arte pictórica, de uma arte de livre curso, cujas formas, quadros e composições se modificam, transformam e transbordam uns nos outros, algo que antes estava disponível apenas na música.

A própria música sempre teve essa possibilidade, mas somente com o advento da cinematografia seu fluxo melódico e rítmico adquire possibilidades visuais imagéticas, imagetivamente perceptível, concretamente imagético (é verdade que ainda são poucos os casos em que de fato ocorre uma fusão completa de imagens sonoras, tal como nossa prática conhece).

[...]

Finalmente, é só aqui que todos esses elementos espetaculares separados se fundem em uma unidade genuína, que eram inseparáveis nos primórdios da cultura e que o teatro tentou em vão reunir⁶⁸ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 86-87, tradução nossa).

O fenômeno da cinematografia seria, pois, síntese e tensão de métodos de construção da imagem artística. Essa constatação despertar-nos para o reconhecimento de uma análise profunda de diferentes camadas da imagem artística que se entrelaçam na construção do todo da obra. É através da conexão lógica e imagética da estrutura artística que um sistema de unidade orgânica se realiza com a ativa inclusão de todos os elementos constituintes da obra.

⁶⁸ No original: “Для скульптуры кинематограф — это цепь сменяющихся пластических форм, взорвавших наконец вековую неподвижность.

Для живописи — это не только разрешение проблемы движения изображений, но и достижение небывалого нового вида живописного искусства, искусства вольного тока сменяющихся, преобразующихся и переливающихся друг в друга форм, картин и композиций, доступных ранее только музыке.

Сама музыка располагала этой возможностью всегда, но только с приходом кинематографа мелодический и ритмический поток ее приобретает возможности образно зрительные, образно осязаемые, конкретно образные (правда, пока еще только в немногочисленных случаях действительно полного слияния звукозрительных образов, которые знает наша практика).

[...]

Наконец, только здесь сливаются в доподлинном единстве все те отдельные зрелищные элементы, которые были неразрывны на заре культуры и которые тщетно старался вновь воссоединить театр”.

No caso da literatura, temos uma arte da imagem por excelência, já que, por meio de suas linhas, o leitor não acompanha apenas a ação, mas aprende a perceber um fato e seus efeitos, porque:

como a literatura, são capazes de penetrar em todas as voltas mais sutis da consciência humana e os movimentos de eventos e épocas, pelas técnicas especulativas e meios melódico-rítmicos que nos permitem imaginar apenas indícios daquela plenitude sensual que cada linha, cada página pede⁶⁹ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 88, tradução nossa).

Nas aulas, uma das práticas do cineasta era indagar aos alunos sobre o que chamava de “detalhe-chave” do trecho literário analisado, pois a partir dali seria possível, na interpretação do material, encontrar uma expressão visual que contemplasse a essência do conflito a ser resolvido artisticamente. Ou seja: Eisenstein propunha que os alunos fizessem um exercício de regresso ao motor da criação literária e às linhas de tensões imagéticas operadas pelo escritor durante a criação artística. Esse movimento, na verdade, integra a tentativa de compreensão por parte de Eisenstein da expressividade na composição da imagem artística, literária ou cinematográfica. O cineasta-pedagogo com isto traz à tona a ideia de que a ‘imagem artística’ não coincide com a ‘imagem concreta’ ou figurativa. É justamente nessa perspectiva que a análise da corporificação de uma imagem permite a Eisenstein uma leitura profunda das leis de construção artística de um objeto ou *coisa*, termo usado por ele de maneira genérica para indicar fenômenos e eventos naturais que nem sempre podem ser nomeados.

Na abordagem da natureza literária, são contempladas a expressividade artística, pautada em aspectos técnicos sonoros e visuais, e o tempo que, assim como no cinema, é um elemento central. Distante dos clichês da realidade, a cinematograficidade possui caráter generalizante e opera na construção de enquadramentos específicos que não são meros frames da realidade. O cinema coloca em discussão “*o problema da imagem*”⁷⁰ (reprodução visual) e a *relação com o retratado*”⁷¹ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 37, tradução nossa).

No texto *Sobre a estrutura das coisas* [*О строении вещей*]⁷², publicado em 1939, Eisenstein dedica-se a entender de que modo os meios de composição oferecem um

⁶⁹ No original: “Как связана литература, способная уйти во все тончайшие извивы сознания человека и движения событий и эпох, умозрительными приемами и мелодико-ритмическими средствами, позволяющими представить лишь намеками ту чувственную полноту, к которой взывает каждая строчка, каждая страница”.

⁷⁰ Eisenstein utiliza aqui o vocábulo *изображение* [*izobražénie*] que, na língua russa, possui um sentido mais amplo do que a ideia de *representação*. *Izobražénie* diz respeito à reprodução de um objeto ou fenômeno da realidade envolvendo tanto a percepção externa quanto os sentidos de um indivíduo. No próximo capítulo, o termo será discutido de maneira mais ampla.

⁷¹ Destaque do autor.

⁷² Há uma tradução para o português disponível na coletânea *A forma do filme*, 2002a, p. 141-162.

determinado tipo de imagem que será apreendida pelo espectador. Para o autor, há uma maneira mais direta de fazer essa inserção que é quando “[...] a composição incorpora os elementos estruturais do retratado” (Ibid., p. 38, tradução nossa). A explicação que o cineasta dá é que, nesses casos, temos uma concordância entre os elementos. Porém, mesmo nesses exemplos mais simples, estaria contido o que para o cineasta é fundamental: “[...] a verdadeira composição é invariável e profundamente humana” (Ibid., p. 38, tradução nossa). Isso quer dizer que as emoções humanas constituem a base para a construção de uma composição genuína e, conseqüentemente, de uma imagem artística pungente.

Para Eisenstein, as regularidades da estrutura de uma obra de arte e as leis objetivas dos fatos estão em constante relação. É interessante observar que essa premissa está presente na reflexão sobre as artes e no diálogo que o cinema também estabelecia com as rápidas mudanças sociais e artísticas que a construção do novo mundo socialista demandava; está presente nos problemas em torno da criação artística que surgiram com a imposição do realismo socialista. A estrutura da obra fílmica é o sistema material em que diversos meios de expressividade são elaborados. Disse Ivánov a este respeito que o:

[...] fato de o conceito de “imagem” não coincidente com a representação haver sido deslocado para o primeiro plano permitiu a Eisenstein dar uma interpretação profunda da lei de construção do objeto. Lei essa que ele considera a encarnação da imagem, e que se manifesta na própria técnica de execução (IVÁNOV, 2009, p. 185).

O estudo mediado entre os princípios da cinematografia e a forma artística na literatura nos leva a entender que as categorias analisadas e discutidas por Eisenstein em torno da ideia de imagem artística conectam-se diretamente à materialidade da obra. Isto nos permite investigar o fato de a obra literária oferecer um conhecimento que não é apenas do campo das ideias, mas antes da necessidade de ampliar uma discussão de como os meios de composição literária estabelecem tensões entre a técnica e o âmbito hermenêutico. É exatamente isso que Vladímir Nabókov identifica no romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói.

Em *Lições de literatura russa*, Nabókov analisa um trecho do romance em que Lióvin, em meio aos camponeses, descobre um sentido superior para a vida e se embrenha pela floresta tomado pelo estado epifânico de sua transcendência espiritual. O escritor chama a atenção de seus alunos para o fato de que “a literatura não é um jogo de *ideias*, mas de *imagens*. As ideias não importam muito quando comparadas às imagens e à magia de um livro”; ele reitera que

“[...] precisamos atentar para as imagens [...]. A palavra, a expressão, a imagem é a verdadeira função da literatura. Não as ideias” (NABOKOV, 2018, p. 218).

Apesar de a construção literária estar ancorada na materialidade de seus meios (ela se, manifesta, por exemplo, nas figuras de linguagem, sobretudo na metáfora e na metonímia, assim como em dispositivos estilísticos, como a hipérbole, a ironia, a comparação etc), não é a figuratividade do discurso que garante a vivacidade da imagem literária. A experiência estética é a que vem da habilidade do escritor de extrair, das propriedades dos objetos, caminhos estéticos geradores de associações inesperadas, muitas vezes contrapostas entre si, que irrompem o mundo objetivo da obra. As especificidades da imagem artística literária afetam o modo de ver e perceber a obra, tal como observa Eisenstein no artigo *Cinema e Literatura (sobre imagicidades)* [*Кино и литература (об образности)*].

Os escritores “que escrevem de um jeito cinematográfico” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 469, tradução nossa) são criadores capazes de operar aspectos fundamentais da criação cinematográfica: “veem por ‘quadros’”, “expõem os fatos”, “compõem as imagens de maneira cinematográfica”, “veem em detalhes” (Ibid., p. 469); criam enquadramentos que permitem mobilizar um fenômeno em vários sentidos, ao mesmo tempo, colocando em relevo, por exemplo, as experiências emocionais de uma personagem.

Diante de tais aspectos, não seria absurdo considerar que a literatura familiarizou o cinema com os princípios da montagem como um fenômeno de construção inerente ao texto artístico. Mas podemos, de fato, considerar a montagem um problema da teoria literária?

1.4. A montagem como princípio artístico

Pensar uma resposta para questões em torno da inserção da ideia de montagem como algo inerente à literatura e não apenas um empréstimo técnico oriundo do cinema, nos impulsiona a uma busca de compreensão mais ampla do termo *montagem* no universo eisensteiniano. Isto é uma tarefa extremamente complexa, apesar de o nome do cineasta estar intimamente ligado à construção da teoria da montagem e o termo plenamente incorporado a diferentes áreas do conhecimento.

Entendemos que se trata de uma tarefa complexa, porque, de um modo geral, a teoria da montagem eisensteiniana é abordada a partir de seu princípio básico que é a seleção e justaposição de partes autônomas que, de maneira dialética, formam uma unidade significativa

constituente da obra. Nessa visão, a montagem é antes de tudo uma forma de construção artística. No entanto, o termo foi revisitado diversas vezes por Eisenstein e seu sentido ampliado em diferentes momentos da trajetória do cineasta. No teatro, nomeou a técnica ou o método de produção teatral que explora diferentes elementos cênicos, a fim de conduzir o espectador a uma experiência com a obra artística. Depois, no cinema, a ideia de montagem foi ampliada para indicar um procedimento comum a todos os meios artísticos, gerador de ligações e associações emocionais e semânticas, que não se limitam a uma lógica primeira, presente no corpo da obra. Nessa perspectiva, a montagem também é um princípio de criação.

Contudo, não devemos creditar apenas a Eisenstein essa consciência da montagem como um revelador meio de construção de sentido no século XX. Os primeiros estudos sobre as possibilidades significativas da montagem no cinema soviético foram realizados por Liev V. Kulechov (1899-1970), em seu conhecido experimento denominado “efeito kulechov”. O experimento foi realizado, usando-se o mesmo frame, em *close-up*, do rosto do ator. Tal frame é intercalado com outros em que elementos distintos recebiam destaque, conforme vemos abaixo:





Efeito Kulechov [Эффект Кулешова]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwMRtWNEQRo>>.

O resultado desse experimento revelou a Kulechov que os efeitos dos frames para o espectador se alteravam de acordo com a combinação realizada no momento da edição fílmica. Esse aspecto foi profundamente importante na formação dos jovens cineastas soviéticos, porque demonstrava a potencialidade criativa da nova linguagem cinematográfica e o fato de que, no cinema, não era a matéria em si o mais importante, mas a maneira como o material bruto seria explorado pelo cineasta. Ficou evidente também que a montagem não era apenas um procedimento técnico de colar partes de um filme ou o reestruturar na mesa de montagem. Alguns anos depois, Eisenstein faria uma crítica a essa visão de Kulechov⁷³ por considerá-la limitada do ponto de vista criativo:

Os antigos cinematografistas⁷⁴ – assim como Liev Kulechov, de teorias completamente antiquadas – consideravam a montagem como um meio de mostrar algo a um espectador, simplesmente na condição de instrumento de simples descrição que consistisse em exibir cena atrás de cena, como se coloca em um muro tijolo após tijolo.

O movimento próprio de cada cena e a respectiva metragem de cada peça eram considerados como os únicos determinantes do ritmo cinematográfico (EISENSTEIN, 1931, p. 123)⁷⁵.

⁷³ O crítico L. Kozlov também identifica uma dualidade nos modos de se pensar a montagem soviética no início dos anos 1920: “Uma delas – preferida e desenvolvida nas teorias da montagem da década de 1920 – estava mais diretamente ligada ao pathos da linguagem cinematográfica. Havia em mente a possibilidade de uma afirmação direta do autor, expressa através da montagem enquanto tal, uma avaliação direta do que é retratado, sua interpretação direta com a resultante metáfora da montagem nua. Outra possibilidade foi mostrada e já realizada em filmes *Potiómkin*, *Mãe*, *Terra*. Neles, o pensamento do autor, a atitude do autor foram expressas por meio da divulgação das relações internas do sujeito, das suas relações consigo mesmo, e o alto significado generalizante que nasceu aqui encontrou sua forma não apenas (e nem tanto) em montagens de imagens puras, puramente linguísticas, mas também, o que é especialmente importante, na unidade de montagem e nos inícios do enredo narrativo” (KO3JOB, 1980, p. 94).

⁷⁴ Aqueles que se dedicavam ao estudo da linguagem cinematográfica.

⁷⁵ Essa citação foi retirada da revista mexicana *Contemporaneos* pertencente ao acervo da Biblioteca Estatal Russa. A tradução em espanhol é de Augustín Aragón Leiva, jornalista e escritor que foi tradutor e consultor de Eisenstein durante sua passagem pelo México. O texto, publicado em maio de 1931, com o título *Principios de la forma fílmica*, é oriundo da versão publicada em Moscou em 1929. Anos depois, ganhou uma nova versão. A edição brasileira é oriunda da versão preparada para a edição em língua inglesa e recebeu o título de *Dramaturgia da*

No caso de Eisenstein, apesar de ter sido aluno de Kulechov por um curto período de tempo, sua relação mais próxima com o universo da montagem cinematográfica se deu ao lado da montadora Esfir Chub, de quem foi amigo próximo ao longo de toda a sua vida, com quem compartilhou muitos de seus projetos e ideias. Com ela, Eisenstein observou que, no processo de remontagem de filmes⁷⁶, novas cadeias de sentido eram construídas, mesmo com pequenas interferências no material de origem.

A partir dessas vivências iniciais, Eisenstein dá um passo além das discussões da época e começa a considerar, na montagem de seus próprios filmes, os aspectos formais e temporais. Tais elementos o levarão a escrever sobre o ritmo e o movimento da montagem, o enquadramento, sobre os volumes, as texturas e os demais elementos que são colocados em cena durante as filmagens, elementos estes que devem impactar o espectador após a construção do produto. Desse modo, a essência da montagem eisensteiniana está baseada nos conflitos existentes dentro da construção artística e eles podem revelar diferentes camadas de sentido dentro de uma narrativa: “[...] de acordo com minha maneira de pensar, a montagem não é uma ideia expressada ou narrada por elementos que se sucedem, mas é uma ideia que se manifesta como resultante da colisão de dois elementos independentes um do outro” (EISENSTEIN, 1931, p. 123). O conflito, por sua vez, como um princípio básico da montagem, reforça a ideia de mobilidade que é do movimento dos frames, mas também engloba o movimento de ideias, contemplando o âmbito artístico e ideológico. Por isso, a montagem é capaz de organizar materiais de naturezas diferentes, revelando a expressão material do pensamento do artista e o seu posicionamento diante de um determinado tema.

É nessa perspectiva que os ideogramas japoneses foram fundamentais para que o cineasta explicasse a dinâmica de criação de novas ideias e conceitos a partir de elementos previamente existentes e da apreensão cotidiana por parte do espectador: “tal como acontece nos ideogramas da língua japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (elementos cinematográficos, planos) justapostos, por esta única qualidade, dão lugar a um novo conceito” (Ibid., p. 124). Na sequência, o cineasta exemplifica de maneira didática o funcionamento dos ideogramas:

forma do filme. Na citação extraída da edição brasileira, não aparece explicitamente o nome de Kulechov, conforme podemos verificar a seguir: “[...] os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema, consideravam a montagem uma forma descritiva em que se colocam planos particulares um após o outro, como blocos de construção. O movimento dentro desses planos-blocos de construção, e o consequente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo” (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

⁷⁶ Os filmes estrangeiros eram submetidos ao processo de censura e, de acordo com a necessidade, planos ou sequências eram suprimidos, o que muitas vezes obrigava à construção de uma nova coerência fílmica.

Um olho + água = chorar
 Uma porta + um ouvido = escutar
 Uma criança + uma boca = gritar
 Uma boca + um cachorro (perro) = latir
 Uma boca + pássaros = cantar
 Um punhal + um coração = pena
 (Ibid., p. 124)

A primeira vez que Eisenstein efetivamente sistematizou seus pensamentos acerca da montagem ocorreu em 1929, com a publicação do texto *A quarta dimensão do cinema* [*Четвертое измерение в кино*⁷⁷]. Nele, o autor apresenta as características das formas de montagem existentes naquele momento e estabelece processos dinâmicos que podemos chamar, de maneira mais ampla, de *montagem criativa*, responsável pela *síntese criativa* sobre a materialidade artística:

Montagem “ortodoxa”	É a montagem no seu sentido mais amplo; nela, peças diferentes são combinadas entre si, considerando as características dominantes que são colocadas em conflito, gerando um novo efeito expressivo (p. 51).
Montagem métrica	Considera o comprimento das peças: “a tensão é conseguida pelo efeito da aceleração mecânica por múltiplas reduções no comprimento das peças com a condição de que a fórmula para a relação destes cumprimentos seja preservada (‘duas vezes’, ‘três vezes’, ‘quatro vezes’, etc.)”. Há clareza de percepção nesse método, que gera o que Eisenstein denomina de “pulsação da coisa” (p. 51-52).
Montagem rítmica	Aqui, o comprimento continua sendo relevante, mas o movimento dos elementos internos ao quadro passa a ser considerado na formação do todo. As medidas rítmicas são frutos da combinação formal dos fragmentos e do seu conteúdo (p. 52).
Montagem tonal	O movimento é entendido de modo mais amplo, incluindo o que Eisenstein chama de “vibrações rítmicas”. Tais vibrações são oriundas do som emocional de cada peça, que gera um percurso melódico baseado em tensões. Essas vibrações também podem ser ópticas (luz) (p. 53-54).
Montagem harmônica	É a primeira vez nos estudos da montagem que Eisenstein introduz este termo. O autor considera o desenvolvimento orgânico da montagem tonal. Na montagem harmônica, todos os elementos estão envolvidos em sua construção, o que leva à construção de uma linha melódico-emocional. (p. 55)

(Cf. ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964)

⁷⁷ Na edição brasileira, o fragmento referente à montagem foi publicado separadamente com o título “Métodos de Montagem” em *A forma do filme* (2002a), p. 79-88.

É importante ressaltar que, antes de se aprofundar nas leis da montagem cinematográfica em 1923, Eisenstein escreveu uma espécie de manifesto para as construções teatrais cujo título é *Montagem de atrações* [Монтажю Атракционов]. No texto, o cineasta extrai da análise do funcionamento da linguagem teatral o conceito de atrações que se torna fundamental para o entendimento do impacto que a arte deve gerar na mente do espectador. *Montagem de atrações* esquadrinha a constituição de movimentos únicos do ator que oferecem a máxima carga expressiva a fim de impactar o espectador, por meio de “choques emocionais”. Não é mais o naturalismo exacerbado que deve ser a busca nas produções teatrais, mas o foco no detalhe essencial, a qualidade expressiva: “Eisenstein não estava interessado na *composição* de uma peça, mas no seu *efeito*” (BULGAKOWA, 2001, p. 39).

No entanto, apesar de não estar interessado, em um primeiro momento, em aspectos da *composição*, a experiência emocional das atrações revelou ao cineasta as problemáticas referentes a ela que desencadeiam os *efeitos* almejados. Um pequeno experimento prático com o cinema havia sido realizado pelo cineasta no teatro. Eisenstein, na direção da produção teatral de *O sábio*, adaptação da obra de Aleksandr Ostróvski⁷⁸, inseriu um curta-metragem intitulado *O diário de Glumov* [Дневник Глумова, 1923]. Esse exercício prático permitiu ao jovem diretor o reconhecimento da maneira como os princípios da montagem de atrações poderiam funcionar no cinema; por exemplo, qual seria o resultado do movimento amplo e intencional do corpo do ator atrelado ao enquadramento exato da câmera. Nos frames selecionados, vemos o uso do *close-up* como um recurso para potencializar os efeitos expressivos:



⁷⁸ Dramaturgo russo do século XIX, conhecido como um dos principais representantes do realismo na literatura russa.



O Diário de Glumov. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHxmBSQLt_E>. Acesso em 19 fev. 2020.

Os choques emocionais gerados pelas atrações eram essencialmente efeitos de uma experiência visual realizada por meio do processo dialético estabelecido na relação obra-espectador. Por essa razão, Eisenstein define o método da montagem de atrações como sendo “a comparação de fatos” (EISENSTEIN, 2010a, p. 41). Já no ano seguinte, 1924, o mergulho na linguagem cinematográfica e a manifestação de interesse nos problemas iniciais da construção fílmica permitiram a ampliação de seus estudos, gerando o artigo *A montagem de atrações fílmicas*, em que é definido o termo “atrações”, já em consonância com as potencialidades do cinema:

Uma atração [...] é em nosso entendimento algum fato demonstrável (uma ação, um objeto, um fenômeno, uma combinação consciente e assim por diante) que é conhecido e comprovado por exercer um efeito definitivo sobre a atenção e as emoções do público e que, combinado com outros, possui a característica de concentrar as emoções do público em alguma direção ditada pelo propósito da produção⁷⁹ (EISENSTEIN, 2010b, p. 40-41, tradução nossa).

Na abordagem cinematográfica, as atrações podem ocorrer em todos os elementos da composição da obra. Assim, não se trata de um procedimento simbólico, mas de um processo que se materializa em quaisquer aspectos da forma artística, sendo seu principal efeito direcionado ao espectador. O cinema, na condição de “arte de comparações”, torna a montagem, no sentido cinemático, um elemento essencial da estruturação de atrações, impactando o público não mais apenas fisicamente, mas também mentalmente: “[...] cada fragmento é escolhido para ‘provocar’ associações” (Ibid., p. 41).

⁷⁹ No original: “An attraction [...] is in our understanding any demonstrable fact (an action, an object, a phenomenon, a conscious combination, and so on) that is known and proven to exercise a definite effect on the attention and emotions of the audience and that, combined with others, possesses the characteristic of concentrating the audience’s emotions in any direction dictated by the production’s purpose”.

Em *Montagem de atrações fílmicas*, o diretor pretende esclarecer o que ele caracterizou como “nosso complexo ofício” (Ibid., p. 41), isto é, elucidar os mecanismos que operam a construção artística e seu processo de apreensão, a fim de demonstrar que o cinema era uma arte e funcionava como tal. Já as atrações estimulam diretamente o pensamento sensorial. Essa movimentação, pautada na combinação de elementos sensoriais e intelectuais, integra a chamada *quarta dimensão do cinema*, título do artigo que citamos anteriormente e que abre caminho para a noção da montagem intelectual, importante conceito do final dos anos 1920, que amplia as possibilidades criativas da montagem.

A passagem de Eisenstein pelo México foi especialmente significativa para os desdobramentos da noção de montagem, porque permitiu ao cineasta fazer experimentos artísticos, considerando os estudos sobre Antropologia aos quais se dedicava naqueles anos. O contato com as formas de manifestação artística primitivas e populares dos povos mexicanos, assim como o interesse pela pintura de murais ampliaram sua forma de ver e sentir as composições visuais. De acordo com Marie Rebecchi, que mergulhou nas anotações dos diários de Eisenstein escritos nesse período, apesar das dificuldades enfrentadas com as autoridades soviéticas e dos problemas com os patrocinadores do filme no México, “[...] Eisenstein desfrutou de alguns momentos de grande liberdade criativa” (REBECCHI, 2017, p. 27, tradução). Esse movimento de abertura possibilitou a Eisenstein aprofundar sua leitura do princípio dinâmico dialético formado por um ponto de convergência entre a *forma racional* e a *forma orgânica dos fenômenos*, mobilizadas pela dinamização da percepção, conforme havia detectado em 1929. Sobre isso explica Rebecchi, afirmando:

[...] sua experiência mexicana [a de Eisenstein] acaba sendo um caminho para uma montagem de *ídolos e altares*, de deuses pagãos e rituais de cerimônias cristãs, um passo no desenvolvimento de uma dialética que pode ser descrita como uma experiência *regressiva e extática*⁸⁰. Essa dialética foi central em suas reflexões sobre a montagem na década de 1930: uma regressão biológica à carnalidade – a crueldade primeva do sacrifício animal e humano - e o sincretismo extático-religioso manifestado na ideia de Eisenstein de simultânea coexistência de ritos pré-colombianos e católicos⁸¹ (Ibid., p. 27, tradução nossa).

⁸⁰ Eisenstein se vale do sentido de êxtase tal qual compreendido pela Filosofia grega: um deslocamento, um frenesi, um movimento para fora. Em suas análises, o cineasta também se interessa pelas manifestações extáticas presentes nos mistérios religiosos os quais são retratadas na história da arte.

⁸¹ No original: “[...] his Mexican experience turns out to have been a path towards a montage of idols and altars, of pagan gods and rituals of Christian ceremonies, a step in the development of a dialectic that can be described as both a regressive and an ecstatic experience. This dialectic was central to his reflections on montage in the 1930s: a biological regression towards carnality —the primeval cruelty of animal and human sacrifice— and the ecstatic-religious syncretism manifested in Eisenstein’s idea of the simultaneous coexistence of pre-Columbian and Catholic rites”.

Além das características da montagem, a *expressividade* da montagem nesse momento se torna muito relevante para Eisenstein, apesar de ser uma ideia que acompanha o cineasta desde o início dos anos 1920. A noção de *expressividade artística* ou *movimento expressivo* é um conceito fundante do sistema teórico eisensteiniano, que passou por metamorfoses e aprofundamentos de acordo com os interesses explorados pelo cineasta em momentos diferentes de sua trajetória. A *expressividade* enquanto uma qualidade essencial da obra artística remonta às primeiras experimentações artísticas do jovem Eisenstein que, egresso do Instituto de Engenharia Civil em Petrogrado (atual São Petersburgo⁸²), serviu como engenheiro do Segundo Batalhão do Exército Vermelho e atuou diretamente na produção de arte gráfica graças ao interesse pelo desenho que cultivava desde a adolescência. Nesse período, também se dedicou ao estudo da língua japonesa e se envolveu com a produção teatral, estabelecendo vínculo com outros artistas revolucionários, especialmente com Vsévolod Meierhold que se tornou seu professor e grande mestre. No início dos anos 20, Meierhold elaborava os estudos em torno do sistema da biomecânica:

A biomecânica consistia num sistema de treinamento do ator concebido por Meierhold logo após a Revolução Russa de 1917 e visava ao desenvolvimento e à ampliação do vocabulário expressivo do ator. Meierhold entendia o ator como fundamento da linguagem artística teatral. Seria através dos seus movimentos plásticos que seria revelado todo o potencial expressivo do jogo cênico (OLIVEIRA, 2008, p. 7-8).

O conceito da biomecânica, em diálogo com o futurismo e o construtivismo vigentes nas artes visuais e na arquitetura do início dos anos 1920, problematizava aspectos da representação teatral demandando do corpo do ator em cena um outro tipo de treinamento que potencializasse os diferentes mecanismos do corpo humano capazes de provocar emocionalmente o espectador, oferecendo a ele um *locus* no ato criativo. Os movimentos intencionais e precisos do ator seriam um gatilho para a expressividade dramática, em diálogo com o uso exato dos elementos na cena teatral. Para desenvolver seu método de trabalho, Meierhold valeu-se de duas correntes de pensamento vigentes no período. De um lado, estava a teoria da reflexologia, desenvolvida por estudiosos como Vladímir Bekhterev e Ivan Pavlov, base para os estudos sobre o jogo do ator conforme deliberava Meierhold; a ação era realizada em três momentos, “intenção → realização (ou execução) → reação (finalização e preparação

⁸² O nome da cidade foi alterado em 1914. Em 1924, a cidade foi rebatizada como Leningrado, nome que permaneceu até o fim da União Soviética, em 1991, quando a designação original foi reassumida.

da realização de uma nova intenção)” (Ibid., p. 98). Do outro lado, encontramos “[...] os experimentos no âmbito da organização científica do trabalho, realizados pelo americano Frederick Taylor” (Ibid., p. 98). Os gestos amplos e o trabalho físico dos atores possuíam como principal objetivo estabelecer o ato criativo como um processo consciente e *expressivo*.

O vínculo entre o corpo do ator e as potencialidades expressivas da encenação despertou o interesse do jovem artista que se dedicou com afinco ao tema e, por isso, “[...] Meierhold acaba estimulando Eisenstein a criar uma base teórica e científica para a biomecânica” (Ibid., p. 8). Assim o artigo *Movimento Expressivo*, escrito em parceria com Serguei Tretiakóv, foi publicado em 1923. No entanto, ao estabelecer uma função direta para o espectador no jogo teatral, os autores criaram uma diferença em relação ao sistema da biomecânica: “[...] a ênfase, proposta por Eisenstein e Tretiakóv não é mais no ator, e sim na sua relação com o público” (Ibid., p. 105). No pequeno texto, são apresentadas sistematicamente as bases do que seria um programa de treinamento para atores cuja designação era homônima ao título do artigo. Há, além disso, uma tentativa de explicação da essência do movimento expressivo que estaria na função afetiva estimulada no público a fim de provocar nele uma resposta à atuação do ator.

É precisamente o movimento expressivo, construído em uma base organicamente correta que é a única capaz de provocar essa emoção no espectador, que, por sua vez, repete reflexivamente, de forma enfraquecida, todo o sistema de movimentos do ator; como resultado dos movimentos produzidos, as tensões musculares incipientes do espectador são liberadas na emoção desejada (EISENSTEIN; TRETYAKOV, 1979, p. 36-37, tradução nossa).

Nessa síntese, ele propõe “uma materialidade da emoção” (OLIVEIRA, 2008, p. 106) na constituição da forma artística que se tornou no mesmo ano tema de outro artigo de Eisenstein, já citado anteriormente. Em *Montagem de atrações*, a concepção de *expressividade* é ampliada na ideia de “atrações”, ou seja, nos processos de construção em que os elementos da composição artística gerariam um impacto no espectador, envolvendo-o tanto no âmbito sensorial quanto no psicológico.

Uma atração (em nosso diagnóstico do teatro) é algum momento agressivo no teatro, isto é: trata-se de algum elemento dele que submete o público a influências emocionais ou psicológicas verificadas pela experiência e matematicamente calculadas para produzir choques emocionais específicos no espectador em suas ordens adequadas dentro do todo. Esses choques fornecem a única oportunidade de perceber o aspecto ideológico do que está sendo

mostrado, a conclusão ideológica final⁸³ (EISENSTEIN, 2010a, p. 34, tradução nossa).

De maneira prática, no ano seguinte, o cineasta usou em seu filme *A Greve* (*Стачка*, 1924) a expressividade fílmica como uma premissa artística básica com o intuito de romper com os paradigmas de enredo e verossimilhança. Para exemplificar, destacamos uma pequena sequência em que líderes dos trabalhadores, após o início da greve, são perseguidos por um agente. A base estrutural da sequência é a busca que se amplia semanticamente para o âmbito do olhar, para se procurar atentamente algo, presente na forma artística, nas escolhas não convencionais do conceito de olhar: um primeiríssimo plano do movimento do olho humano, a visão mediada por um espelho, a exagerada abertura do olhar destacada pelo *close-up*, permitindo diferentes interpretações por parte do espectador (positivas ou negativas) e a distorção do olhar captado por uma espécie de espelho convexo.



EISENSTEIN, *A Greve* [*Стачка*], 0:49:35-0:50:29

⁸³ No original: “An attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre, i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion”.

Com o desenvolvimento da teoria da montagem, o trabalho com os aspectos expressivos, antes realizado no corpo do ator, são investigados nos elementos da composição cinemática, no *corpo da obra*. O conceito de expressividade foi porta de entrada para a investigação dos impactos da obra de arte e seus efeitos sobre o público a partir dos anos 1930, momento em que a relevância da lógica composicional adquiriu protagonismo nos estudos de Eisenstein e se tornou um tópico de seu programa de ensino⁸⁴. Naum Kleiman afirma que o cineasta passava a entender que a cinematografia inaugurava um novo caminho de representação: “enquanto no teatro você tem a representação *com* um objeto, no cinema você tem a representação *através* do objeto” (EISENSTEIN, 1998, p. 12).

A questão da expressividade artística é tema norteador do terceiro semestre do curso de Direção Cinematográfica. Sob o título de *manifestação expressiva* (EISENSTEIN, 2010b, p. 84-87), assuntos como *mise-en-scène*⁸⁵ e seus meios (o tratamento inicial dado aos eventos e ações do roteiro, a organização de um evento no espaço e no tempo), o fenômeno criativo, a composição (as leis de integração das partes para formar uma unidade, a lógica do desenvolvimento), a história e a teoria da manifestação expressiva, o problema da expressividade e suas leis orgânicas são trabalhados a fim de preparar as bases para o tema do semestre seguinte: a imagem artística.

Com todo esse conjunto de vivências e experiências, tanto na atividade artística quanto na atividade acadêmica, era natural que a própria noção de montagem ganhasse novas possibilidades. Desse modo, a partir de 1937, temos a clareza teórica da montagem não apenas como um meio de articulação de um corpo, mas como maneira de o corpo ser sempre colocado em movimento:

Em sua teoria da montagem (1937-1940), escrita em um contexto histórico e biográfico completamente diferente daquele da viagem mexicana, Eisenstein repensa a questão do nascimento da montagem. Ele agora a vê sob a luz de um princípio de decomposição e “recomposição” “ilimitadas” – significando o processo interminável da reconstrução dinâmica de uma nova unidade e do antigo mito da unidade original do corpo de Dionísio e seu subsequente desmembramento. Em outras palavras, como prelúdio de uma nova e superior “unidade divina e incorruptível em oposição à unidade mortal e contingente. Eisenstein reconhece na montagem e em seu processo fundamental de decomposição e reconstituição a mesma força que está na raiz dos mitos e mistérios de Dionísio, em que o corpo do deus é primeiro dilacerado pelos

⁸⁴ A movimentação teórica desse período está baseada na convicção de que o cinema provocava uma experiência que extrapola a materialidade fílmica, a representação de um fato ou o registro de um evento, visão que diverge das diretrizes do Realismo Socialista para o cinema, focadas na simplicidade e linearidade estrutural para permitir a compreensão imediata do conteúdo dos filmes. Esse descompasso é pertinente para entendermos que as reflexões de Eisenstein sobre o realismo socialista não são apenas uma consequência da imposição oficial para as artes, mas mostram um esforço de continuidade de investigações anteriores.

⁸⁵ O conceito de *mise-en-scène* será abordado no capítulo III.

Titãs e depois recomposto em uma imagem completamente transfigurada⁸⁶ (REBECCHI, 2017, p. 32, tradução nossa).

A literatura parece integrar os estudos sobre a montagem, partindo do corpo da obra que é oferecido ao leitor e que precisa passar pelo processo de decomposição e reconstituição para que algo novo possa surgir desse encontro. Aliás, para Eisenstein, as figuras do Leitor e do Espectador compartilham os mesmos dilemas quando estão diante da obra artística⁸⁷. Dos escritos de Eisenstein, é possível extrair a presença de uma ideia de leitor/espectador experiente, cujo repertório cultural é bastante amplo. Pelo contexto social da época, sabemos que seria muito difícil encontrar tal perfil, que é nomeado, de maneira genérica: “espectador/leitor soviético”. Essa parece ser mais uma projeção de futuro, do que se espera da nova sociedade, do que de fato um diálogo direto com as demandas presentes.

Na construção utópica de um receptor à altura de grandes obras de arte, Eisenstein compreende que o espectador é um “[...] parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente (e como organismo psíquico⁸⁸ sobre o qual age a imagem por sua vez)” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 81). A função criadora que o espectador desempenharia na relação com a obra de arte seria a mesma desfrutada pelo leitor.

O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir

⁸⁶ No original: “In his Theory of Montage (1937–40), written in a completely different historical and biographical context from that of the Mexican journey, Eisenstein rethinks the issue of the birth of montage. He now sees it in the light of a principle of “unlimited” decomposition and ‘recomposition’ —meaning the endless process of the dynamic reconstruction of a new unit—and of the ancient myth of the original unity of the body of Dionysus and its subsequent dismemberment. In other words, as a prelude to a new and superior ‘divine and incorruptible unity in contrast to the mortal and contingent one’. Eisenstein recognizes in montage —and in its fundamental process of decomposing and re-constituting —the same force that lies at the root of the myths and mysteries of Dionysus, in which the body of the god is first ripped apart by the Titans and later recomposed into a completely transfigured image”.

⁸⁷ A problemática teórica em torno da figura do leitor na teoria literária é bastante ampla e, ciente de suas implicações e da necessidade de abrir muito as questões propostas nesta tese para poder elucidá-la, resolvemos manter o foco nas aproximações realizadas por Eisenstein. Esperamos futuramente ter uma oportunidade para desenvolver uma leitura teórica das ideias de Wolfgang Iser e de Eisenstein abordando aspectos do ato da leitura e da concepção de leitor implícito.

⁸⁸ Essa preocupação com a participação ativa do espectador/leitor na concepção plena do texto artístico também foi tema central de pesquisas do cineasta ao lado do psicólogo Aleksandr Lúria. Em 1947, por exemplo, Eisenstein, a convite de Lúria, planejou um seminário de “Psicologia do processo criativo” que seria ministrado aos alunos do Instituto de Psicologia da Universidade de Moscou. Eisenstein considerou para o programa retomar pontos importantes do seu pensamento sobre a construção artística, dentre eles a passagem do movimento expressivo para os fundamentos da imagem artística em que o leitor e o espectador ocupam um lugar importante, pois são eles que experimentam um “estado emocional-sensual muito especial” (EISENSTEIN, 1988, p. 6) a partir das provocações advindas do sistema artístico em que conceitos imagéticos surgem nos pensamentos e sentimentos do leitor/espectador.

visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 2002b, p. 29).

No artigo *O espectador-criador* [*Зритель-Творец*], escrito alguns meses antes da morte do cineasta, em novembro de 1947, Eisenstein compara o papel do espectador americano no cinema burguês e o do espectador soviético na produção cinematográfica socialista. Segundo o cineasta, diferente dos realizadores burgueses que buscam “servir aos espectadores”, incutindo valores burgueses na consciência do seu público, o espectador soviético não é um mero receptor de eventos e ideias projetados na tela; ele é “[...] mestre espiritual e material da cinematografia soviética⁸⁹” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 299, tradução nossa). Na condição de conhecedor da realidade soviética e, em tese, por vivenciar a essência das mudanças sociais registradas nas telas, esse espectador, segundo Eisenstein, participa ativamente do processo de construção da obra fílmica, já que atuar sobre uma determinada realidade ou contexto demanda o conhecimento profundo de suas engrenagens: “nosso espectador é este espectador-criador que, juntamente com os cineastas, compartilha a autoria na criação das plêiades dessas gloriosas produções cinematográficas que os grandes primeiros trinta anos do poder soviético na Rússia trouxeram para a tela⁹⁰” (Idem, p. 300, tradução nossa).

A aproximação leitor-espectador também advém da própria vivência de leitura de Eisenstein que desde a infância mergulhou num vasto universo literário, o que enriqueceu a construção de suas referências artísticas e intelectuais. A figura de um leitor experiente não deixa de ser uma projeção de si em suas práticas. Por exemplo, a sua experiência de leitor era modelo em sala de aula para estimular seus alunos do curso de direção cinematográfica a discutirem as atividades criativas dos escritores considerados pelo cineasta como exemplares na atividade audiovisual. A leitura dos poucos registros de aulas disponíveis demonstra que, na prática pedagógica de Eisenstein, os alunos-leitores eram incentivados a considerar as diferentes camadas significativas presentes na obra e não a ficar presos aos elementos materiais propostos nos parágrafos. Os alunos eram, para o cineasta-professor, os leitores ideais. Ao menos este era o anseio que embasava seu caminho - cujo conhecimento do texto e de mundo são articulados no ato da leitura.

⁸⁹ No original: “[...] духовным и материальным хозяином советской кинематографии [...]”.

⁹⁰ No original: “Наш кинозритель — это зритель-творец, вместе с кинематографистами разделяющий авторство в создании плеяды тех славных кинопроизведений, которые внесли на экран великие первые тридцать лет Советской власти на Руси”.

Para Eisenstein, descobrir novas formas de relação com o mundo seria a ação básica que os espectadores deveriam encontrar nas telas de cinema, assim como ele encontrava nas páginas dos livros⁹¹. Só desse modo o potencial criativo do cinematógrafo ultrapassaria as suas próprias limitações e se posicionaria efetivamente na condição de sétima arte. De acordo com Serguei Yutkevitch, que trabalhou com Eisenstein na VGIK: “o diretor, como Eisenstein o imagina, é simultaneamente um arquiteto, um poeta, um pintor, um compositor, mas acima de tudo um artista do cinema no sentido mais honroso e elevado do termo⁹²”.

Em 1939, Eisenstein escreveu um importante texto que o auxiliou a pensar de maneira mais profunda os problemas comuns à construção imagética entre o cinema e a literatura. *Púchkin e o cinema*⁹³ [Пушкин и Кино] oferece uma série de elementos que nos auxilia a pensar problemáticas em torno da relação entre as duas artes, assim como faz em *Montagem 1938*. A montagem, na construção da imagem artística, é um elo fundamental entre ambas as artes. Também podemos apontar, nesse âmbito, os modos de construção e a maestria na escolha de detalhes que são fundamentais na constituição dos eventos. É relevante, porém, deixar claro que a relação entre ambas as artes, para Eisenstein, nunca será direta, já que os mesmos fenômenos são trabalhados de maneira particular em cada sistema artístico.

Com a inclusão da montagem na discussão eisensteiniana sobre a natureza das artes, nos anos 1930, ficou evidente que a literatura é detentora de um conjunto dinâmico de elementos da composição de imagem artística que, apenas com a chegada do cinema, foi possível denominar de cinematográfico. Outro ponto importante diz respeito aos materiais encontrados na literatura que demonstravam o funcionamento de processos cognitivos e estéticos explorados pelo escritor a fim de que o leitor também pudesse construir artisticamente sua imagem no processo de apreensão da obra.

Mais do que apenas detectar modelos, Eisenstein mergulhou no modo de escrita de alguns autores. Foi nesse contato com a literatura que o cineasta pedagogo encontrou uma área de estudos favorável para pensar os meios eficazes de criação da imagem artística não reduzida aos elementos concretos expostos. A potência da linguagem literária de se manter em meio aos progressos tecnológicos também é outro dado subjacente à dinâmica da escrita criativa nessa visão. A literatura não é apenas um meio de evocar o passado ou fornecer fragmentos facilmente

⁹¹ A formação de um amplo repertório literário, composto por escritores de diferentes idiomas, tornou-se estímulo para a criação de pensamentos teóricos sobre o processo de composição artística como veremos em *Montagem 1938*.

⁹² O comentário é uma citação do prefácio de Ivor Montagu escrito para a versão em língua inglesa das aulas de Eisenstein organizadas por Vladimir Nizhny (1979, p. XIX).

⁹³ Esse texto será analisado no capítulo IV.

transplantados em outro sistema artístico. Antes, o literário parece ser capaz de assimilar e transformar as demandas impostas por processos técnicos, tais como a fotografia, o cinema e, mais recentemente, as múltiplas possibilidades das mídias digitais.

A composição, outra ideia eisensteiniana recorrente, é onde a consciência de montagem é perceptível oferecendo à obra diferentes perspectivas. Essa multiplicidade estrutural permite ao escritor criar conexões de vários fenômenos que, no todo da obra, pareceriam completamente desconexos. É com esse ponto de vista que o estudo de fenômenos literários que dialogam com a cinematografia poderia contribuir para a aprendizagem de processos de constituição da imagem que permitem aprofundar a riqueza do universo artístico criado. Contudo, reforçamos que a arte literária, nas análises de Eisenstein, não estava restrita a um modelo a ser seguido, até porque tal intento estaria fadado ao fracasso. Seria, porém, um caminho a partir do qual um diálogo entre épocas e formas de criação poderia ser provocado.

Abordar essa discussão dos meios de construção e concepção de uma ideia transformada em imagem artística, na atualidade, poderia ser considerado ultrapassado se observássemos apenas os mecanismos retóricos utilizados para a construção da imagem verbal e o reconhecimento da existência de meios similares no cinema. No entanto, o que decidimos propor ao longo da tese é um aprofundamento de tais questões dentro de uma concepção da literatura como arte geradora de obras que exigem a compreensão de possibilidades visuais, sem negar as suas limitações.

CAPÍTULO II

A IMAGEM ALÉM DA IMAGEM

2.1. O sentido da imagem

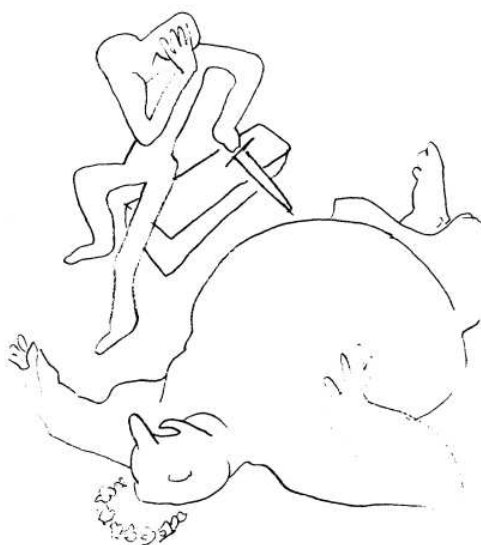
Jacques Aumont, em seu tratado sobre a imagem, busca traçar um percurso analítico que inicia com o olho na condição de máquina óptica, cujo mecanismo complexo, dotado de operações químicas e neurais, é guiado pela percepção de luz, cor, movimento e densidade, para citar apenas alguns aspectos em torno do surgimento da imagem. Contudo, esse olho pertence a um sujeito complexo, cujo olhar, função inerente ao aparato ocular, torna-se visão. Decodificada pelo sujeito, a imagem se revela em uma espécie de primeiro estado do que é contemplado. No entanto, em operação conjunta com a dinâmica do cérebro, ainda há outras possibilidades de aprofundamento do que é visto. Esse sujeito ativo que interage com a imagem, independentemente de seu suporte, é chamado por Aumont de espectador:

Esse sujeito [espectador] não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente, trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral” (AUMONT, 1993, p. 77).

Diante da possibilidade de que, na relação entre espectador e realidade, outras tantas perspectivas de compreensão imagética surjam, consideremos, desde já, a imagem como um conjunto de fenômenos sensoriais e estéticos. Essa concepção ultrapassa a mecânica do olho e atinge diretamente o intelecto e o imaginário, ampliando aquilo que o homem é capaz de ver. Veem-se a árvore, as flores, os objetos, as pessoas, etc, mas também se é capaz de ver aquilo que ainda não existe ou o que já existiu. Nesses casos, conta-se com a capacidade de ver da imaginação. Vê-se com a tela mental e com tudo aquilo que reverbera no espectador.

O papel do espectador é extremamente relevante. Ele é capaz de fazer existir imagens a partir de uma imagem ofertada, seja em uma situação cotidiana ou em uma obra de arte. Para exemplificar esse fenômeno, Aumont relembra a “regra do etc”, em que, “[...] ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem *supre* portanto o não-representado, as lacunas da representação” (Ibid., p. 88). O mecanismo desse tipo de construção imagética é ilustrado por Aumont com um desenho de Eisenstein em que, apesar de ser intitulado “O suicídio de Nero”, o que é visto permite ao espectador construir outras cadeias de sentido, rompendo com as possibilidades imagéticas sugeridas pelo título e os fatos históricos. Ainda que o espectador desconheça as circunstâncias em que Nero foi obrigado a cometer o suicídio, será capaz de

entender que não se tratou de uma decisão unilateral e que a situação se assemelha a um homicídio.



Desenho de Serguei Eisenstein. *Neros Suicide*, 1942⁹⁴.

O fato de Aumont recorrer a Eisenstein para explicar a “regra do etc” está relacionado à perspectiva artística do cineasta, em que uma das bases é a criação de obras que estimulem o espectador a participar ativamente da obra, assim como ser impactado por ela conforme vimos no capítulo anterior. O espectador não pode ser passivo ao trabalho do artista. Essa foi uma concepção de trabalho que acompanhou Eisenstein tanto em sua jornada artística quanto pedagógica. Nesse sentido, a definição de Aumont de que “essa abordagem do espectador consiste antes de tudo em tratá-lo como parceiro *ativo* da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez)” (AUMONT, 1993, p. 81) pode ser relacionada à visão eisensteiniana.

Ver, para Eisenstein, não é apenas uma ação; tão pouco, pode ser atrelado, de maneira restrita, à ideia de captação de algo. O ato de ver e a visão formam um amplo sistema cognitivo em que são incorporados todos os demais órgãos do sentido. Vemos com o corpo. Esse corpo, é importante dizer, não é apenas o do criador de imagem - na leitura de Eisenstein, do artista - ou do espectador, mas inclui o corpo cultural de formas de representação que a humanidade acumula, desde as formas mais primitivas até as contemporâneas.

Sem dúvida, é na imagem artística que essas possibilidades múltiplas da imagem se realizam de maneira mais consistente e, não por acaso, as discussões em torno da *imagem artística* são centrais na obra de Serguei Eisenstein. A ideia de *imagem artística*

⁹⁴ AUMONT, 1993, p. 89.

[художественный образ] é um conceito recorrente nos estudos das artes e da literatura em língua russa. De modo geral, *imagem artística* designa o resultado do trabalho do artista que surge de seu contato com a realidade, mas que adquire qualidades específicas dentro do universo artístico, ou seja, ela é resultado do sistema imagético de uma obra em que são condensadas suas diferentes camadas de construção (conteúdo, forma, aspectos estéticos e ideológicos).

No caso dos estudos da teoria literária em língua russa, as discussões sobre a imagem artística estão presentes desde os primeiros registros de concepção de uma ciência da literatura no território russo. Pelo que identificamos em nossa pesquisa, a ideia de imagem artística como um conceito já estava presente no século XIX, quando os estudos em torno das belas letras começaram a ser organizados na Rússia. No início do XX, o termo está presente nas anotações de Aleksandr Potebniá⁹⁵, publicadas postumamente, em 1905, com o título *Das notas sobre a teoria da literatura [Из записок по теории словесности]*. Na tentativa de criar uma verdadeira ciência literária, os formalistas criticaram duramente as ideias de Potebniá por seu tratamento alegórico e simbolista dedicado ao estudo das imagens.

Foram exatamente os formalistas, em busca do objeto de estudo da literatura, que denominaram a imagem como um aspecto característico do literário, materialidade a ser analisada. Dentro desse contexto, surge o relevante texto-manifesto de Viktor Chklóvski, *Arte como procedimento [Искусство как прием]*. Ao afirmar que “a finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento” (CHKLÓVSKI, 2019, p. 161⁹⁶), o autor expõe qual seria o método da arte - “ostranênie⁹⁷”- e que tal procedimento de construção da imagem artística é exatamente o que diferencia o seu pensamento das ideias de Potebniá. Para Chklóvski, o discurso artístico “[...] é criado com a finalidade explícita de desautomatizar a percepção” (Ibid., p. 172). Aqui citamos diretamente o estudo de Chklóvski por ser o mais conhecido no Brasil, mas é importante salientar que todos os formalistas, em alguma medida, se dedicaram ao estudo da imagem artística e a maioria deles também se debruçou sobre o

⁹⁵ Aleksandr Potebniá (1835-1891) foi um importante filólogo, linguista e filósofo russo-ucraniano. Desenvolveu importantes estudos sobre o pensamento e a linguagem. Sua longa atividade docente foi exercida na Universidade de Kharkóv, na Ucrânia, durante o império russo.

⁹⁶ Aqui optamos por usar a nova tradução do texto realizada por Davi Molina e publicada na *RUS* (São Paulo, v. 10, n. 14, 2019). Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>. A tradução mais difundida no Brasil de “A arte como procedimento” integra a coletânea *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Editora Globo: Porto Alegre, 1976.

⁹⁷ Em português, o termo foi traduzido como *singularização* e/ou *estranhamento*.

funcionamento do cinema e da imagem cinematográfica para compreender as potencialidades dessa nova forma de imagem⁹⁸.

Com a chegada do Realismo Socialista e as novas diretrizes de construção para as artes, os postulados de formação da imagem artística são abalados e se torna necessário pensar de que modo a teoria literária deveria se relacionar com seu objeto, já que a crítica marxista cerrada torna-se predominante e o estudo dos sistemas de imagem artística é considerado uma atitude formalista. Um importante teórico e professor de teoria literária da Rússia soviética, que se dedicou a compreender as particularidades da imagem artística nesse período, foi L. I. Timoféev.

Timoféev, profundo conhecedor da tradição histórica e cultural russa, preocupou-se em criar uma abordagem da literatura que não fosse apenas de cunho sociológico. Na verdade, ele mantém um diálogo com a análise sociocultural, linguagem oficial neste período, mas adentra as questões estéticas e de construção da imagem artística. São da década de 1930 duas importantes obras sobre esse tema. A primeira delas é *Fundamentos da Teoria Literária* [*Основы теории литературы*], cujo primeiro capítulo é dedicado ao conceito de *образность* [*óbraznost*], instituindo os aspectos inerentes à imagem artística em uma obra literária⁹⁹ como base dos estudos literários. Outros capítulos também são dedicados aos problemas da imagem artística dos quais destacamos os termos *образ* [*óbraz*] e *изображение* [*izobrajénie*], pela importância que possuem no pensamento eisensteiniano conforme veremos.

A outra obra foi construída ao longo dos anos 1930. Trata-se da *Enciclopédia Literária* [*Литературная Энциклопедия*], em que o autor busca definir termos fundamentais da teoria literária, tais como imagem artística, conflito, meios expressivos, metonímia e outros¹⁰⁰.

Os estudos de Timoféev, no campo da teoria literária, nos ajudam a compreender a imagem artística integrada ao sistema imagético criado pelo escritor. Por definição, o autor diz

⁹⁸ Sobre a relevância dessa aproximação entre linguagens na contemporaneidade, em língua portuguesa, destacamos o trabalho de Rosa Maria Martelo. Dentre vários estudos que a autora dedica ao tema, salientamos *Cinema da poesia*, em que são abordados os processos de *fazer imagem* na poesia moderna e contemporânea e aproxima essa ação ao trabalho realizado no cinema considerando dois aspectos: o primeiro seria “[...] a presença temática do universo cinematográfico [...] poemas dedicados a filmes, realizadores e actores, ou os poemas que funcionam por processos ecfrásticos e por transposição narrativa” (2012, p. 11). A autora também pontua sobre “[...] poemas que falam de filmes, clássicos ou não, do acto de filmar, das salas de projecção, das divas do cinema, de realizadores [...]” (Ibid., p. 12). A outra possibilidade de diálogo não ocorreria de maneira direta, como nos casos citados anteriormente, mas na relação que “[...] diz respeito às cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multimoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (Ibid. p.12). A questão central, nesse caso, seriam problemas em torno da práxis criadora, as “[...] concepções de imagem e os processos de relação entre as imagens” (Ibid., p. 13), abordagem que se aproxima mais dos interesses eisensteinianos.

⁹⁹ Falaremos especificamente sobre *óbraznost* na última seção deste capítulo.

¹⁰⁰ Nos compêndios russos de Teoria Literária atuais, o conceito de imagem artística está completamente incorporado ao processo de análise literária.

que a imagem artística [*образ*] “é um quadro concreto e, ao mesmo tempo, generalizado da vida humana, criada com a ajuda da ficção e com valor estético¹⁰¹” (ТИМОФЕЕВ, 1976, p. 60). A construção da imagem artística, para o estudioso, seria resultado do diálogo entre três esferas: conteúdo, forma e função social da arte. Claramente, as ideias de Timoféev estão marcadas pelas demandas de seu tempo. Elas nos interessam, porque demonstram uma discussão sobre a relevância da imagem nos estudos literários em um delicado momento para as artes soviéticas.

Diante desse panorama, parece-nos que não seria deslocado aproximar os estudos de Eisenstein para conceber uma teoria da imagem artística aos discursos críticos e teóricos literários de sua época. Ao analisar o material do cineasta preservado no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Artes (RGALI¹⁰²), essa hipótese ganha ainda mais força. Constatamos que a maior parte de recortes de jornais sobre literatura e outras anotações sobre o mesmo tema foram coletadas ao longo dos anos 1930. Outro episódio considerável para essa leitura é a oposição pública do cineasta em relação ao conceito de *ostranênie*, de Chklóvski.

Em seu programa do curso de Direção Cinematográfica, nos tópicos dedicados ao estudo da imagem de uma obra¹⁰³, o autor coloca como um dos objetivos, analisar “o erro dos formalistas e a teoria de *ostranênie*” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 147, tradução nossa). Na visão de Eisenstein, a abordagem via *ostranênie* estava muito restrita à identificação de processos de formação da imagem, focada na forma, deixando de lado a relevância do pensamento sensorial e da percepção na construção da imagem. Valérie Pozner fala sobre esse descompasso:

A atitude crítica de Eisenstein em relação ao conceito de “*ostranênie*”, que ocupa um lugar central no conceito de arte de Chklóvski e permeia toda a sua obra, é óbvia. A comparação segundo o princípio morfológico não satisfaz Eisenstein, que culpa os representantes da escola formal por não levar em conta, grosso modo, o fator psicológico, ou melhor, o psicanalítico. E se é sentido em suas obras que ele leu os membros do OPOIAZ, então ele está interessado principalmente em Tyniánov, embora aqui também não tenhamos

¹⁰¹ No original: “Образ — это конкретная и в тоже время обобщённая картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла и имеющая эстетическое значение”.

¹⁰² Российский Государственный Архив Литературы и Искусства (РГАЛИ).

¹⁰³ No conteúdo, estão previstos: 1. A imagem artística como fixação na forma de conteúdo e modo de pensar; 2. A imagem de uma obra como unidade de forma e conteúdo; 3. Imagicidade e figuratividade; 4. Da ideia da obra à sua forma externa. O processo real de formação da obra; 5. O padrão geral de manifestação expressiva da aplicação à criação de imagens criativas. Conexão de etapas com os princípios do movimento expressivo. Nova qualidade; 6. Criação de imagem artísticas, seu significado social e psicológico. Sua aplicação social (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, 147).

dados claros, exceto talvez relacionados a um período posterior e último de sua vida¹⁰⁴.

A atitude crítica de Eisenstein reforça seu interesse na natureza da visibilidade da imagem literária, provocada pelas percepções, e nos detalhes colocados em relevo na estrutura artística [personagem, enredo, composição]. Por isso, o primeiro ponto para entender o funcionamento geral da imagem artística, segundo o cineasta, é o reconhecimento dos meios de construção por meio dos quais ocorre a passagem do visual ao visível. Na concepção da imagem artística, na literatura, estão presentes várias categorias de criação, o que torna o literário também um fenômeno cultural e histórico.

É interessante observar que esse aspecto explorado por Eisenstein tem a ver com o modo primário de apreensão por meio da visão, o que, de acordo com Aumont, nunca é global, mas ocorre por meio de fixações sucessivas. A imagem global é formada com “[...] a *integração* dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem” (AUMONT, 1993, p. 61). No entanto, na dinâmica da imagem inserida no universo das artes, há outras camadas de significação, adensadas na relação com o espectador.

Com a chegada do som ao cinema, ficou evidente para Eisenstein que o tipo de imagem construída pela cinematografia não poderia ser restrito aos aspectos visuais. Isso levaria a um empobrecimento da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, da relação do espectador com a obra. Havia ficado evidente para ele que o contraponto era um recurso de composição que tornava possível reconhecer a coexistência de aspectos diferentes interagindo na concepção de uma mesma obra. Eisenstein apostava no contraponto como um meio para romper com as limitações da cinematografia e de suas possibilidades expressivas, conforme mostraremos no próximo item.

Os estudos de Eisenstein no final dos anos 1930 são marcados pela tentativa de compreensão de mecanismos em torno da imagem artística e dos elementos fundamentais nesse processo. Para o cineasta, estava claro que ver não estava restrito ao sistema visual; vê-se com

¹⁰⁴ ПОЗНЕР, Валери. “Шкловский/Эйзенштейн – двадцатые годы. История плодотворного непонимания” [“Chklóvski/Eisenstein – os anos vinte. Uma história de mal-entendidos frutíferos”]. Trad. de Нина Кулиш. Disponível em: < <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/586/>>.

No original: “Очевидно критическое отношение Эйзенштейна к понятию «остранение», занимающему центральное место в концепции искусства у Шкловского и пронизывающему насквозь все его творчество. Сопоставление по морфологическому принципу не удовлетворяет Эйзенштейна, который ставит в вину представителям формальной школы то, что они не учитывают, грубо говоря, психологический, а точнее, психоаналитический фактор. И если по его работам чувствуется, что он читал опоязовцев, то интересует его преимущественно Тынянов, хотя здесь мы тоже не располагаем четкими данными, разве что относящимися к более позднему, последнему периоду их жизни”.

todos os sentidos e todos os âmbitos do intelecto humano. A montagem vertical foi um importante passo nesse processo, pois ela permitiu ampliar a compreensão de Eisenstein sobre processos artísticos em que estão envolvidos elementos de natureza diferente. Para melhor entendermos esses elementos, nas próximas sessões vamos analisar conceitos centrais eisensteinianos sobre a imagem artística e a sua relação com exemplos presentes na literatura russa do século XIX.

2.2. Contraponto entre imagens e sentidos

No ano de 1938, Eisenstein concluiu a produção de seu primeiro longa-metragem sonoro, *Aleksandr Niévski*, e trouxe à luz parte significativa de suas reflexões sobre as potencialidades que o som ofertava à cinematografia, assim como a importância da montagem enquanto método de criação que engloba os diferentes elementos envolvidos no processo criativo. Nesse contexto, o artigo *Montagem 1938* [*Монтаж 1938*¹⁰⁵] foi publicado e, apesar do título, o estudo não pode ser lido apenas como um tratado sobre a montagem na condição de meio técnico. Já no início do texto, Eisenstein intencionalmente se posiciona afirmando a relevância artística da montagem que, após o início da era stalinista, havia perdido sua centralidade enquanto aspecto essencial da cinematografia soviética. Essa postura era resultado da campanha oficial para o cinema que passou a encarar a montagem como um meio formalista de construção cinematográfica. Naquele momento, as chamadas práticas “formalistas”, em qualquer linguagem artística, eram rechaçadas veementemente.

Em *Montagem 1938*, o cineasta-teórico procura demonstrar ao leitor que, no trabalho de direção cinematográfica e no trabalho de interpretação realizado pelo ator, há um princípio de criação que diz respeito à elaboração de um “sentimento vivo” que emerge da obra a partir de processos de criação operados tanto pelo espectador quanto pelo realizador (seja o diretor ou o ator) por meio da imaginação. O surgimento de uma obra expressiva seria produto oriundo do movimento de elementos concretos formadores da imagem artística e de processos internos envolvidos na criação. Desse modo, a participação do espectador no trabalho criativo não estaria restrita ao fim do processo; antes, seria um dos pilares essenciais da composição.

Essa dinâmica autorreflexiva do funcionamento da imaginação criativa e da formação de imagens artísticas leva-nos a considerar esse estudo uma espécie de síntese teórica do

¹⁰⁵ O texto foi retrabalhado nos anos 1940 e recebeu um novo título, *Word and Image*, para integrar a coletânea em língua inglesa *Film Sense*. No Brasil, o texto integra a coletânea *O Sentido do filme* sob o título de *Palavra e Imagem*.

pensamento eisensteiniano acerca da relação da montagem enquanto procedimento de criação artística nos anos 1930, já que amplia o conceito de montagem e o firma como um método da prática artística presente em diferentes linguagens.

Outro aspecto importante desse texto é a defesa da construção de sentido de uma obra por meio de *contraponto*, termo que, originalmente, diz respeito a um tipo de composição musical em que diferentes linhas melódicas, constituídas por sons convergentes e divergentes, aparentemente autônomas, interagem, formando uma única peça. O interesse por essa técnica iniciou-se nos anos 1920, quando Eisenstein se valeu desse recurso musical para pensar os novos rumos da composição cinematográfica após a chegada do som.

Ao lado de Grigori Aleksandróv e Vsevolód Pudóvkin, o cineasta-teórico utilizou essa noção de linhas melódicas distintas que se harmonizam na formação de um todo orgânico para estruturar sua proposição de uso do som no manifesto “O futuro dos filmes sonoros - Proposta” [“Будущее Звуковой Фильмы – Заявка”], em que os autores se demonstram preocupados com a possibilidade de o fascínio gerado pelo “filme falado” destruir as conquistas expressivas que a montagem adquiriu no cinema mudo, já que a mera junção de imagem e som ofereceria uma simples ilusão naturalista dessas relações. Os autores defendem que “apenas o uso contrapontístico do som em relação à peça de montagem visual ofereceria novas oportunidades para o desenvolvimento e aprimoramento da montagem¹⁰⁶” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 316, tradução nossa) e reforçam que a discrepância entre o uso experimental do som e das imagens visuais seria o caminho para explorar possibilidades dramáticas e semânticas do cinema sonoro.

Essas propostas iniciais foram amadurecidas nos anos seguintes, gerando discussões sobre o uso do contraponto sonoro enquanto meio expressivo, e, posteriormente, o mesmo contraponto permitiu a formulação do princípio de montagem vertical e das correspondências audiovisuais, apresentadas como recursos técnicos que introduzem o espectador no filme através de um processo cognitivo mais refinado do que a *redundância audiovisual*¹⁰⁷ que, naquele momento, já era consagrada pelo cinema hollywoodiano. Essas reflexões de Eisenstein foram retomadas por Theodor Adorno e Hanns Eisler em *Composing for the films*, livro publicado em 1947, em que os autores analisam problemáticas e deficiências da indústria

¹⁰⁶ No original: “Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования”.

¹⁰⁷ Expressão utilizada por Eisenstein para designar a reprodução simultânea entre o que é visualmente captado e o seu equivalente sonoro.

cinematográfica hollywoodiana no tratamento dado ao trabalho dos compositores e da música¹⁰⁸.

Adorno e Eisler reconhecem os esforços de Eisenstein de pensar o cinema dentro de uma perspectiva estética, sobretudo no que diz respeito à relação entre música e imagem. Segundo os autores, “Serguei Eisenstein foi o único diretor de cinema importante a entrar em discussões estéticas¹⁰⁹” (ADORNO; EISLER, 1994, p. 44, tradução nossa) até aquele momento. Também apontam que Eisenstein foi o único a rejeitar uma “[...] busca de equivalentes dos elementos puramente representativos da música” (Ibid., p. 45). No entanto, mesmo reconhecendo essas pertinências, os autores defendem que Eisenstein não estaria “[...] totalmente livre do pensamento formalista que ele tão apropriadamente ataca” (Ibid., p. 45). Os autores se voltam para as análises realizadas no livro *The film sense*, de modo particular aos textos “Word and Image” (versão em língua inglesa do texto “Montagem 1938”) e “Form and Content: practice”.

Em ambos, o cineasta-pedagogo se esforça para demonstrar de que modo o movimento das duas linguagens de naturezas diferentes amplia os meios expressivos de cada arte e não as subordinam. Para Adorno e Eisler, os exemplos de Eisenstein acabam não se afastando das tentativas de equivalência entre as duas linguagens, sendo apenas mais difícil perceber isso nos textos eisensteinianos por serem muito abstratos. Os autores entendem que, de alguma maneira, Eisenstein busca alguma equivalência entre as linguagens, o que, de fato, não poderia acontecer, uma vez que “elas nunca coincidem *per se*” (Ibid., p. 47). E na sequência nos parece estar a chave para compreender o real interesse dos autores nas ideias eisensteinianas: Adorno e Eisler reconhecem a pertinência da aplicação do princípio da montagem nessa relação entre música e linguagem cinematográfica, porque ela ajudaria a criar uma espécie de síntese mais adequada ao desenvolvimento da música no cinema:

Se o conceito de montagem, tão enfaticamente defendido por Eisenstein, tem alguma justificativa, ela se encontra na relação entre a imagem e a música. Do ponto de vista estético, essa relação não é de semelhança, mas, via de regra, de pergunta e resposta, afirmação e negação, aparência e essência. Isso é ditado pela divergência dos meios de comunicação em questão e pela natureza específica de cada um. A música, embora bem definida em termos de sua própria estrutura, nunca é definida nitidamente em relação a qualquer objeto externo a ela ao qual esteja relacionada por imitação ou expressão. Inversamente nenhuma imagem, nem mesmo uma pintura abstrata, está

¹⁰⁸ No estudo de Adorno e Eisler, o foco de análise gira em torno da música, porém foram as discussões sobre as possibilidades criativas da sonoridade, presentes nos estudos eisensteinianos, que impulsionaram a reflexão dos autores.

¹⁰⁹ No original: “Sergei Eisenstein has been the only important cinema director to enter into aesthetic discussions”.

completamente emancipada do mundo dos objetos¹¹⁰ (Ibid., p. 47, tradução nossa).

Ao reconhecer que a montagem pode ser um importante princípio de construção para propor soluções estéticas ao problema apresentado, os autores retomam a premissa básica de Eisenstein de que a força das composições contrapontísticas está no fato de manifestações diferentes operarem princípios perceptivos dialógicos e não semelhantes. Não se tratava de *ver com os olhos* ou *ouvir com os ouvidos*, mas estabelecer novas conexões entre diferentes meios expressivos. Ainda que os exemplos de Eisenstein possam ser insuficientes, até mesmo pelas limitações técnicas de sua época, estava claro para ele que apenas a composição expressiva poderia propor um outro caminho perceptivo. Esse caminho seria oriundo da tensão de linhas sensoriais e resultaria em uma forma de experimentar o movimento de fenômenos estéticos diferentes dentro de um determinado sistema artístico.

Dessa maneira, o problema da sincronização através do método contrapontístico, cuja analogia remete à interligação musical de elementos diferentes da orquestra que se encontram na mesma unidade de tempo, ofereceria a chave para o fortalecimento do cinema enquanto arte central na modernidade. Ou seja, o cinema, por excelência, operaria por meio de sínteses de sistemas diferentes, o que é mais complicado,

[...] pois 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 o seu pensamento, uma sincronia entre o mundo dos sons e o das aparências (EISENSTEIN, 2014, p. 121).

A *sincronia própria* a que o cineasta faz referência passa por frentes distintas do pensamento artístico e, não sendo unicamente da materialidade da obra, engloba diferentes mecanismos cognitivos e intelectuais provocados no espectador/leitor. Podemos dizer que há uma imaginação visiva de quem cria e de quem entra em contato com a obra, ativada durante o processo de criação e recepção. O primeiro tipo de sincronia, de natureza dialética, que se manifesta por meio de uma essência contrapontística presente nos escritos eisensteinianos, é o

¹¹⁰ No original: “If the concept of montage, so emphatically advocated by Eisenstein, has any justification, it is to be found in the relation between the picture and the music. From the aesthetic point of view, this relation is not one of similarity, but, as a rule, one of question and answer, affirmation and negation, appearance and essence. This is dictated by the divergence of the media in question and the specific nature of each. Music, however well defined in terms of its own structure, is never sharply defined with regard to any object outside itself to which it is related by imitation or expression. Conversely, no picture, not even an abstract painting, is completely emancipated from the world of objects”.

da própria estrutura da obra artística, ou seja, das relações entre os núcleos fundamentais das tensões que movimentam um enredo.

Esses núcleos são justapostos em uma espécie de parataxe de elementos audiovisuais, gerando complexos encadeamentos semânticos. Esse tipo de interação é estudado por Iúri Lotman como um princípio da composição artística operador de uma interação mais dinâmica entre as estruturas de uma obra, seja literária ou cinematográfica: “a composição do texto artístico constrói-se como uma sequência de elementos funcionalmente heterogêneos [sic], como uma sequência de dominantes estruturais de diversos níveis” (LOTMAN, 1978a, p. 414). A imagem artística emerge dessa organização composicional em que não apenas os elementos concretos estão em estado de tensão, mas também as ideias e os conceitos que perpassam a interação estrutural. É o que acontece no trecho central do filme *Encouraçado Potiômkin* [*Броненосец Потёмкин*, 1925) em que os marinheiros, diante das péssimas condições da alimentação, se rebelam e, para reprimi-los, os oficiais do navio condenam o grupo de insurgentes ao fuzilamento.

Os fragmentos selecionados buscam retomar a alternância de poderes provocadora da crescente tensão do episódio, em um jogo composicional que intercala a repressão do grupo de marinheiros rebeldes e as formas de poder que devem reprimi-los: os oficiais do barco e um religioso que exibe uma cruz. Na sequência, há dois níveis diretamente justapostos - os marinheiros acuados (sem possibilidade de discernir o que se passa diante dos olhos, já que há uma grande lona os cobrindo) e as expressões satíricas e atitudes de terror e opressão realizadas pelos oficiais que, certos do controle da situação, não imaginam a reviravolta prestes a acontecer:





(*Encouraçado Potiômkin*, 1925, 0:20:54- 0:22:46)

As linhas de tensões colocadas em evidência por meio do aumento de primeiros planos expressivos possibilitam, no âmbito semântico, a passagem para uma nova estrutura dinâmica, com ritmo mais acelerado, justamente no momento em que os demais marinheiros decidem enfrentar os oficiais para defender os colegas. Esse procedimento utilizado por Eisenstein também é observado por Lotman em suas reflexões sobre a estrutura do texto artístico: “o efeito de justaposição (o efeito de montagem segundo terminologia de Eisenstein) está organicamente ligado à transmutação numa outra estrutura” (LOTMAN, 1978a, p. 449). Isso gera uma diferença de perspectiva ou irregularidade de pontos de vista uma vez que essas “unidades justapostas [...] obrigam o leitor [espectador] a construir uma estrutura complementar” (Ibid., p. 450), gerando o que Lotman chama de “montagem de suposições”, rico procedimento em que não são justapostos apenas os elementos da cena, mas toda a cadeia de sentido que cada um deles oferece (religião, estado, poder, submissão, repressão, força etc).



(*Encouraçado Potiômkin*, 1925, 0:22:48-0:23:08)

Eisenstein demonstra na trama da composição que a construção de sentido não se dá apenas no fato de se propor uma sequência de signos. Antes, a “organização composicional da sua alternância” (Ibid., p. 414) gera uma complexidade responsável pela imagem artística, fruto do contraponto como um recurso que opera por meio de síntese. Note-se que optamos por utilizar um exemplo extraído do cinema não sonoro justamente para demonstrar que as questões artísticas em torno do contraponto, e posteriormente da montagem vertical, não estão apenas ligadas aos elementos primários dos aspectos visuais e sonoros, mas também estão ligadas a um tipo de construção imagética que extrapola os limites dos meios técnicos explorados pelo artista, seja um cineasta ou um escritor, conforme veremos adiante.

Para ampliar nossa leitura, vejamos outra forma de construção artística, agora extraída de um filme sonoro, em que o princípio de contraponto é usado para intensificar a articulação interna de pequenos núcleos, que pode ser, por exemplo, de um plano cinematográfico ou fragmento literário. A sequência final do filme *Ivan, o terrível* [*Иван Грозный*, 1944], ilustrada abaixo por meio de dois fragmentos, demonstra a utilização de elementos em contraposição, a fim de formar unidade expressiva dentro do mesmo plano.



(*Ivan, o terrível*, 1944, 1:33:09/ 1:34:51)

Nas duas imagens, vemos o momento em que, após abdicar do trono e se retirar de Moscou, uma grande procissão se dirige ao lugar onde Ivan havia se refugiado. O tsar esperava com esse movimento reafirmar o seu poder e a sua soberania. A contraposição estabelecida dentro do plano entre a figura imponente do tsar e os milhares de anônimos enfileirados remete ao procedimento de “justaposição de segmentos heterogêneos do ponto de vista da construção” conforme observa Lótman (1978a, p. 446), para quem a inversão da perspectiva opera um importante efeito ao trazer o espectador para dentro da cena, permitindo que os meios utilizados para a construção da imagem artística¹¹¹ adquira complexidade ao permitir que diferentes pontos de vista sejam operados.

Por fim, há um tipo de contraponto aparentemente mais difícil de ser apreendido, porque se amalgama na estrutura do texto e perpassa os meios de construção de espaço, tempo e personagem. Muitas vezes, perceber essas interrelações demanda do espectador maior envolvimento com a fatura artística. Entretanto, ainda que seus mecanismos não sejam desvendados pelo espectador, seus efeitos estéticos não passam despercebidos. É o caso da construção do tema ao longo do filme *Aleksandr Niévski*. O desenvolvimento do conceito-tema,

¹¹¹ Ao falar sobre o tema, Lotman recupera os estudos de B. A Uspênski sobre o uso da perspectiva inversa nos ícones russos. Pável Floriênski também se dedicou ao assunto. Trata-se de um importante elemento composicional cujas bases teóricas serão exploradas no próximo capítulo.

patriotismo, ao longo do enredo, é resultante do contraponto estabelecido entre o desejo de uma liderança representada na figura do príncipe Niévski e a intrepidez do povo que rapidamente se prontifica a lutar e a defender as suas terras e se torna elemento fundamental para a vitória russa. Dessa maneira, o eixo de centralidade é deslocado do protagonista para outras personagens¹¹².

Na literatura, Eisenstein reconhece notáveis exemplos de procedimentos de contraponto em que a não coincidência entre aspectos da estrutura artística resulta em brilhantes imagens, existindo uma inteligência composicional, da parte de autores clássicos, segundo nomeação do cineasta, que rompe com a noção de unidade estática do texto e constitui uma unidade em movimento, múltipla, manifestando-se por meio de contraponto de ideias. É o que acontece nas páginas do romance *Anna Kariênina* [Анна Каренина], de Liev Tolstói, sobre o qual falaremos adiante.

A recorrente questão do contraponto no escritos eisensteinianos também dialoga com os dilemas em torno da representação, ressoando em temas centrais como a natureza material do que é captado da realidade e o tipo de experiência estética resultante desse processo. Além disso, Eisenstein se interessa por um processo específico de sincronia por meio de contraponto que diz respeito à arquitetura conceitual do pensamento do próprio artista e a arquitetura composicional de cada obra produzida por ele. Aqui estaria a importância da montagem, enquanto procedimento basilar para a construção da imagem artística em todas as artes, mas com exemplos notáveis na literatura, conforme defende em *Montagem 1938*.

O autor procura delinear essas ideias potencialmente teóricas por meio da apresentação de dois procedimentos que dão origem a noção de totalidade de uma obra no campo imagético: *изображение* [izobrajénie] e *образ* [óbraz]. Os termos, apesar de serem recorrentes no idioma russo, adquirem caráter de conceitos nos textos eisensteinianos e passam a denominar as duas faces da imagem criada em uma obra de arte. Para melhor compreender como opera a construção da imagem artística cinematográfica e literária na visão de Eisenstein, torna-se necessário, portanto, elucidar esses dois mecanismos.

2.2.1. A dialética da imagem artística: *izobrajénie* e *óbraz*

A relevância de mecanismos literários na construção da imagem artística é uma das bases de argumentação do artigo *Montagem 1938*. Eisenstein analisa a montagem como um

¹¹² Esse recurso de construção artística foi explorado na minha dissertação de mestrado dedicada ao filme. P/ cf., busque-se *A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2014.

princípio de criação artística que possibilita ao autor e ao espectador passarem “pela mesma estrada criativa” (EISENSTEIN, 2002b, p. 29), revelando um “protótipo de método de criação de imagens pela arte” (Ibid., p. 20) que seria aprimorado pelo cinema. Em busca de elucidar seu raciocínio, no início do texto Eisenstein cita uma anedota de Ambrose Bierce¹¹³, destacando o momento em que uma (aparente) viúva chora a morte do marido. Um homem desconhecido, presente no local, diante do sofrimento da mulher, decide lhe dirigir uma palavra de conforto e a resposta o surpreende, conforme vemos no trecho abaixo:

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

Eisenstein foca sua análise no mecanismo de dedução desencadeado pelos elementos que compõem a cena: um túmulo de um homem e uma mulher enlutada conduz a uma conclusão por parte de seu observador: é uma viúva. Para o cineasta-teórico, essa síntese dedutiva, embora seja válida, não contempla a totalidade semântica proposta pelo escritor, já que se trata de um procedimento comum de construção do pensamento que, isoladamente, não justificaria a montagem como procedimento artístico. Seria apenas um fenômeno cotidiano que sempre ocorre quando há “[...] uma comparação de dois fatos, fenômenos ou objetos” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 157)¹¹⁴. Por isso, para o próprio autor, o entendimento inicial da montagem como um processo em que “[...] duas peças, colocadas lado a lado, inevitavelmente se combinam em uma nova representação que surge dessa comparação como uma nova qualidade” (Ibid., p. 157), aspecto amplamente discutido pelos teóricos da montagem em 1920, não é nulo; no entanto, ele não abrange as peculiaridades significativas geradas por esse procedimento artístico.

Interessa a Eisenstein o deslocamento semântico que ocorre a partir dos elementos de composição da obra. No exemplo extraído da anedota de Bierce, o efeito sobre o leitor não advém do fato de se acreditar que se esteja diante de uma viúva lamentando a morte do marido e o leitor se surpreender ao descobrir que a mulher pranteia a morte do amante; está no fato de a descoberta romper com os estereótipos e as convenções sociais. A sutil diferença apontada

¹¹³ Não por acaso Eisenstein utiliza um texto cômico para introduzir os meios pelos quais a expressão de uma ideia é transformada em imagem.

¹¹⁴ A questão do cômico ganha maior relevância na versão em língua inglesa que Eisenstein realizou do texto. Ele ainda acrescentou considerações de Freud sobre os chistes e citou o trabalho de Lewis Carroll de criação de palavras juntando qualidades ou objetos diferentes para indicar um único fenômeno.

por Eisenstein concentra a atenção na nova imagem criada pelo leitor/espectador que emerge dos aspectos artísticos materializados na estrutura interna da obra. Essa imagem é uma complexa junção que envolve uma relação viva entre os meios artísticos e uma interpretação do autor e do leitor, superando o que o cineasta denomina de “qualidade primária” dos elementos isolados:

A justaposição de tais detalhes particulares em um determinado sistema de montagem cria, faz com que o *geral* apareça na percepção que deu origem a cada [parte] individual e as conecte a um *todo*, ou seja, naquela *imagem* [óbráz] generalizada, em que o autor, e, por trás dele, o espectador, experimente o tema dado¹¹⁵ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 159, tradução nossa).

Eisenstein pretende demonstrar que a ênfase da montagem como procedimento de construção artística não deveria estar nos elementos isolados, capazes de gerar inferências, mas na natureza do princípio unificador que gera o conteúdo revelado por meio das comparações dinâmicas, denominado por ele como um “certo terceiro” ou “uma terceira coisa”¹¹⁶. Para explicar esse processo complexo e dialético de concepção do conjunto artístico de uma obra, que resulta na construção da imagem artística, o cineasta apresenta dois conceitos essenciais para o entendimento da teoria da imagem artística que almejava construir: *изображение* [izobražénie] e *образ* [óbráz]. Trata-se de uma interação entre aspectos visuais e sonoros cuja finalidade é suscitar o processo perceptivo e imaginativo no ato criador.

E se agora considerarmos duas peças colocadas lado a lado, nós mesmos veremos sua comparação sob uma luz um tanto diferente. A saber:

¹¹⁵ No original: “Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно — в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему”.

¹¹⁶ A *terceira coisa* remete à ideia de “terceiro sentido” explorada por Roland Barthes num estudo dedicado à sequência da coroação do tsar Ivan, em *Ivan, o terrível* (parte 1) [Иван Грозный (1 серия)]. Segundo Barthes, há três níveis de sentido no ritual de coroação: informativo (nível da comunicação), simbólico (nível da significação evocada pelos elementos que compõem a cena) e o terceiro sentido (que o autor afirma não ter conseguido nomear, mas arrisca entender como o nível da *significância*). Barthes defenderá que o simbólico é do campo do *sentido óbvio*, dotado de certa clareza: “o sentido simbólico (o outro entornado, o poder, a riqueza, o rito imperial) impõe-se-me por uma dupla determinação: é intencional (foi o que o autor quis dizer) e é extraído de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos” (BARTHES, 1984, p. 45). Já o terceiro sentido, nomeado de *sentido obtuso*, seria “[...] um significante sem significado”, algo que é captado “[...] entre a imagem e a sua descrição, entre a definição e a aproximação” (Idem, p. 53). O sentido obtuso não representa nada, nessa direção formaria o “filmico”, na definição do crítico francês, ou o cinematográfico, conforme entendimento eisensteiniano. Dirá Barthes: “o filmico [...] é a representação que não pode ser representada” (Idem, p. 56) e conclui afirmando que “[...] o filmico é diferente do filme: o filmico está tão longe do filme como o romanesco do romance (posso escrever romanesco, sem escrever romances)”. BARTHES, Roland. “O terceiro sentido”. In. *O óbvio e o obtuso*. Edições 70, 1984.

A peça A, retirada dos elementos do tema em desenvolvimento, e a peça B, retirada do mesmo lugar, dão origem, por comparação, à imagem em que o conteúdo do tema é mais vivamente incorporado.

Expressa de forma imperativa, de maneira mais precisa e operativa, essa disposição ocorrerá assim: a *imagem* [izobrajénie] A e a *imagem* [izobrajénie] B devem ser selecionadas de todas as características possíveis dentro do tema desenvolvido, devem ser buscadas para que possam ser *comparadas* – exatamente elas e não outros elementos – evocam na percepção e nos sentimentos do espectador a *imagem* [óbráz] mais exaustivamente completa do próprio tema¹¹⁷ (Ibid., p. 159-160, tradução nossa).

Para entendermos a fórmula conceitual proposta por Eisenstein, primeiro precisamos ter em mente que combinar elementos de natureza diferente, tais como som e imagem, no interior de um único quadro, plano ou sequência, inevitavelmente demanda respostas diferentes dos órgãos sensoriais. Portanto, o autor nos fala de um mesmo fenômeno que se manifesta por meio de camadas distintas, mas que só se realiza em sua síntese. Tal fenômeno de criação da imagem artística precisa ser compreendido em seus pontos de convergência e divergência. Isso inclui lidar com as nuances semânticas dessas duas palavras centrais, uma vez que ambas designam *imagem* e integram o mesmo movimento criativo, sendo seus efeitos estéticos percebidos simultaneamente pelo espectador. A divisão proposta pelo cineasta é apenas de cunho didático. Assim, gostaríamos de propor algumas reflexões sobre as ideias que alicerçam essa temática no pensamento de Eisenstein.

Começemos pelo termo *изображение* [izobrajénie], que, em um campo semântico maior, pode significar aquilo que é retratado e pode ser captado pela visão, a imagem apreendida pelos órgãos sensoriais. Seria o resultado concreto da criação artística, a imagem pictórica ou gráfica. Por essa característica, na tradução em língua portuguesa do texto *Montagem 1938*, intitulado *Palavra e Imagem*, o termo foi traduzido como *representação*. Embora seja uma tradução possível, assumir apenas essa sugestão de tradução da palavra reduz o campo conceitual em que o cineasta situa o vocábulo, incluindo a noção do próprio processo de criação artística, considerando a materialidade explorada e a dinamicidade entre objetos e conceitos. Eisenstein dilata os sentidos do termo para abranger a complexidade de linhas, formas, cores e sons usados pelo artista. Para exemplificar, vejamos como o tema da escassez

¹¹⁷ No original: И если мы теперь рассмотрим два рядом поставленных куска, то мы сами в несколько ином свете увидим их сопоставление. А именно:

кусок А, взятый из элементов развешиваемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рождает тот образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы.

Выраженное в императивной форме, более точно и более оперативно, это положение прозвучит так: изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развешиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а не других элементов — вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы”.

material entre os camponeses é trabalhado artisticamente na sequência inicial do filme *O velho e o novo* [Старое и Новое] ou *A linha geral*¹¹⁸ [Генеральная Линия, 1929]:



(*O velho e o novo*, 1929, 0:01:18-0:01:36)

A imagem, *izobrajénie*, é tudo o que vemos na tela: linhas finas e grossas, volumes, nuances de preto e branco, incidência de luz e textura de matéria (madeira, vidro, palha). O termo também contempla o entendimento mais profundo da fatura artística indicando a imagem como um processo de expressão e manifestações do comportamento e ações humanas. Segundo Eisenstein, a literatura carrega muitos exemplos neste sentido, já que os grandes escritores trabalham para retratar fenômenos ou processos de uma sociedade e criar mundos ficcionais. *Izobrajénie* relaciona-se diretamente com a realidade objetiva, evoca semelhanças entre objetos e conceito. A metáfora literária opera nesse âmbito de imagem.

Ainda que não haja um conceito explícito na sequência analisada acima, há a construção de uma ideia de falta, inexistência de algo fundamental que está em processo de formação, cuja existência imaterial é provocada pelos espaços vazios, pela estrutura lacunar do telhado, assim como pela sutileza da câmera que paulatinamente se aproxima da casa em ruínas e adentra a choupana onde encontramos o foco da câmera em um tronco e nas pernas de um homem. Apesar

¹¹⁸ A dupla titulação do filme é uma consequência de seu longo período de realização. O filme, a princípio denominado de *A linha geral*, começou a ser realizado no segundo semestre de 1926 com o argumento centrado na precária vida que os camponeses levavam nas zonas rurais. O trabalho de filmagem foi suspenso durante um ano e meio, período em que Eisenstein se dedicou à produção do filme *Outubro*. Nesse período, algumas mudanças políticas ocorrem e quando as filmagens terminaram em 1929, o filme passou por processos de censura e teve seu título alterado para *O velho e o novo*. De qualquer modo, o longa foi considerado “ideologicamente errôneo” e rapidamente retirado das salas de cinema.

da predominância horizontal das formas, há uma sutil indicação de verticalidade tensionada pelo arqueado do telhado da choupana, o espaço entre as finas madeiras à frente da janela e as pernas encurvadas do camponês.

A totalidade dessas imagens gráficas gera uma composição artística dotada de potencialidades estéticas e semânticas. Essa unidade imagética artística é nomeada de *obraz* [*óbraz*], conceito ainda mais difuso do que o anterior. O termo é usado em diversas áreas do conhecimento, tais como Psicologia e Filosofia, para designar a construção de elementos mentais, processos e fenômenos que partem de uma materialidade e encontram uma forma de plenitude no campo imagético. O termo é usado no vocabulário da Igreja Ortodoxa para indicar a *face* de um ícone, a encarnação do sagrado, o visível e o invisível da presença divina. Já na construção de uma obra ficcional, indica o resultado da articulação das imagens [*izobrajénie*] a partir de seus diferentes atributos.

Para Eisenstein, o sistema gerador de *óbraz* é formado por um caráter generalizador, essência da composição artística em que se reflete o homem e sua relação com a natureza. É dela que se manifesta o tratamento subjetivo que um artista oferece ao material concreto da obra e a riqueza estética que envolve o espectador nas tramas da estrutura artística. Naum Kleiman, nas notas introdutórias do livro *A natureza não-indiferente* [*Неравнодушная Природа*], explica que *óbraz* indica a percepção de mundo, fruto da formação dialética e dinâmica das coisas, que é a concepção original do artista. Já *izobrajénie* é a imagem das unidades significativas constituintes da obra artística, matéria recolhida na realidade que passa a ser ressignificada na obra de arte:

Izobrajénie é o que vemos diretamente no cotidiano, o que circunda nosso mundo. *Óbraz* é a “generalização da imagem” é o que unifica esse detalhe com outros detalhes ou com o todo em uma certa generalidade e revela para nós uma espécie de visível natural, muitas vezes empiricamente invisível - se preferir, o significado do visível.

Óbraz possui relação direta com a nossa percepção de mundo, com o “mecanismo” do pensamento e os julgamentos sobre a realidade¹¹⁹ (КЛЕЙМАН, 2004, p. 7, tradução nossa).

¹¹⁹ No original: “Изображение – то, что мы непосредственно видим в повседневном, окружающем нас мире. Образ же есть “обобщение по изображению” – то, что объединяет данную частность с другими частностями или с неким целым в определенную общность и выявляет для нас в мире некое закономерное единство, чаще всего эмпирически незримое, - если угодно, смысл видимого. Образ имеет прямое отношение к нашему восприятию мира – к “механизмам” мышления и суждения о реальности”.

A explicação de Kleiman reafirma os caminhos da lei composicional regidos por *izobražénie* e *óbráz* na formação da imagem artística, que é sempre plural e complexa. Já para o crítico Leonid Kóslov, “[...] distinguir essas categorias em sua unidade, que é a norma da arte, fornece uma chave para considerar a evolução da criatividade no tempo histórico¹²⁰” (КОЗЛОВ, p. 106, tradução nossa), porque seria possível “sair da identidade semântica” entre os termos e reconhecer o “conflito semântico” que eles podem estabelecer.

Esse trajeto de investigação artística, também presente nas aulas de Eisenstein, mostra as conexões entre objetos e fenômenos, indicando que cada obra de arte possui um universo próprio, formado por unidades. Compreendê-las significa adentrar este mundo que é sempre contrapontístico; nele, há abertura para que o leitor adentre a estrutura sem que esta fique restrita à totalidade redutora de suas linhas de formação. É o que acontece, por exemplo, no filme *Aleksandr Niévski* (1938) em que as oposições entre os cavaleiros teutônicos e os guerreiros russos são exploradas dentro do mesmo plano, gerando contrapontos na formação gráfica tanto do exército teutônico quanto do russo, conforme observamos nas cenas abaixo:



(*Aleksandr Niévski*, 1938, 0:58:54 – 0:59:29)

A ideia do branco, associada à pureza, é subvertida pelo cineasta ao usá-la como cor predominante do figurino teutônico. A brancura das vestimentas usadas pelo inimigo é reforçada pela neve que cobre o lago congelado. Já o exército russo é caracterizado pelo figurino escuro, ganhando destaque no campo visual. O avanço do exército teutônico, no ambiente de batalha, cria um contraponto visual com as nuances de preto e branco que a junção dos dois exércitos no mesmo plano propõe enquanto síntese. Ao mesmo tempo, a junção estabelece uma

¹²⁰ No original: “Различение этих категорий в их единстве являющемся нормой искусства, дает ключ к рассмотрению эволюции творчества в историческом времени”.

interação composicional entre a natureza e o exército russo. A sequência musical escrita por Serguei Prokófiev também contribui para a formação imagética a partir dessa série de estímulos perceptivos.

É importante destacar que os conceitos trabalhados em torno da imagem artística conectam-se à relevância que o problema do espectador adquire para Eisenstein, já que pensar a tensão entre os elementos na formação da imagem inclui os problemas em torno da concepção de “uma imagem invisível na cabeça daquele que percebe o filme”, conforme observa François Albera (2002, p. 247). *Izobrajénie* e *óbraz* integram o mesmo processo de construção da obra artística em que o estímulo da percepção e dos sentimentos do espectador são colocados em cena, a fim de criar uma nova realidade, a do âmbito estético.

Os termos explorados para indicar as duas fases que arquitetam a imagem artística não receberam de Eisenstein uma definição clara, apesar de estarem presentes desde seus primeiros textos, segundo vemos no artigo *Béla esquece as tesouras* [Бéла забывает ножицы], publicado para rebater os argumentos de Béla Balàz contra o uso da montagem e valorização da unidade dos fotogramas. O termo *óbraz* é usado pelo cineasta soviético após afirmar que “o efeito expressivo no cinema é resultado de justaposições” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 277). A defesa de Balàz de que o quadro contém o núcleo da imagem cinematográfica é rebatida por Eisenstein com o argumento de que, na cinematografia, uma imagem [*óbraz*] é criada por meio da justaposição incomum dos quadros e exemplifica o uso artístico desse recurso com um trecho do conto “A morte de Dolguchoy” [“Смерти Долгушова”], de Isaac Bábel¹²¹: “Os projéteis uivam e assobiam. Seu lamento cresce e não dá para aguentar. As balas batem no solo e ricocheteiam, trêmulas de impaciência” (BÁBEL, 2006, n.p.)¹²². Para o cineasta, quando a “[...] justaposição é inesperada e incomum ela age como uma imagem poética” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 278-279) e aqui novamente utiliza o termo *óbraz* para designar *imagem*. Nos dois casos citados, *óbraz* nomeia uma imagem que é específica do universo artístico, fruto da criação imagética de Bábel.

¹²¹ Isaac Bábel foi um escritor e jornalista soviético. Nascido na Ucrânia, começou sua carreira literária ainda na juventude. Foi correspondente de guerra e serviu ao 1º exército de Cavalaria. No início da década de 20, ficou conhecido no meio literário por seu estilo narrativo curto, de imagens artísticas fortes. Porém, seu trabalho sempre foi acompanhado de perto pela censura soviética. Envolveu-se com a produção de roteiro e legenda cinematográficas e foi amigo de Eisenstein. Em 1939, Bábel foi preso, acusado de fazer propaganda contra o regime soviético. No ano seguinte, o escritor foi fuzilado, mas a família só teve a confirmação da sua morte em 1954.

¹²² No original: “[...] Пули скулят и взвизгивают. Жалоба их нарастает невыносимо. Пули подстреливают землю и роются в ней, дрожа от нетерпения”. Disponível em: <http://militera.lib.ru/prose/russian/babel/12.html>.

Essa ocorrência inicial do termo nos oferece particularidades basilares que são discutidas em *Montagem 1938*. Eisenstein de certa maneira revisita o texto de 1926 ao relativizar a valorização excessiva do corte e da justaposição, mas continua reafirmando o valor da montagem como procedimento de construção artística e busca explicar sua complexidade retomando o papel desses dois procedimentos que devem ser considerados por um cineasta - *óbráz* e *izobražénie*. Estava claro para Eisenstein que a tendência realista de apenas mostrar os objetos e as situações na tela poderia ser a ruína do cinema enquanto arte.

No texto de 1938, o procedimento para elucidar a construção da imagem artística operado pela montagem, situada entre a mediação da técnica e o ato de provocar o leitor/espectador, é realizado por meio da análise de outro trecho literário. Trata-se de uma passagem do romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, que é antecédida por um momento crucial do romance em que Anna comunica sua gravidez a Vrónski. No fragmento, o amante é tomado por uma agitação interior provocadora de sentimentos diversos condensados naquele instante:

Vrónski, ao ouvir a notícia, sentiu com força decuplicada um acesso daquele estranho sentimento de repugnância a alguém, que às vezes lhe ocorria; mas ao mesmo tempo entendeu que a crise que ele desejava havia afinal começado, que não era mais possível esconder do marido [...] (TOLSTÓI, 2013, p. 193)¹²³.

Após esse relato, encontra-se o trecho citado por Eisenstein em que Vrónski, absorvido pelo impacto da notícia, adentra um estado de suspensão temporal: “Quando Vrónski olhou para o relógio na varanda da casa dos Kariênin, estava tão transtornado e absorto nos próprios pensamentos que viu o ponteiro no mostrador, mas não conseguiu entender que horas eram” (Idem, p. 196)¹²⁴. Esse estado é interrompido ao sair da casa dos Kariênin. Informa-nos o narrador: “Vrónski recobrou a razão o bastante para olhar o relógio e entender que eram cinco e meia e que estava atrasado” (Idem, p. 197)¹²⁵.

¹²³ No original: “При этом известии он с удесyтеренною силой почувствовал припадок этого странного, находившего на него чувства омерзения к кому-то; но вместе с тем он понял, что тот кризис, которого он желал, наступил теперь, что нельзя более скрывать от мужа [...]” (ТОЛСТОЙ, 2021, p.189).

¹²⁴ No original russo: “Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так растревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 192).

¹²⁵ No original russo: “Только отъехав верст семь, он настолько опомнился, что посмотрел на часы и понял, что было половина шестого и что он опоздал” (Ibid., p. 193).

De acordo com a análise de Eisenstein, Vrónski só visualiza a imagem-*izobrajénie* geométrica do mostrador e dos ponteiros, mas, fora de si, não visualiza mentalmente a imagem-*óbraz* do tempo. E essa é a chave principal acerca das considerações que o cineasta-teórico realiza sobre a imagem artística: só os elementos reconhecidos visualmente não dão conta de ofertar ao observador uma imagem artística, nesse caso, do tempo. Eisenstein vê essa relação um processo em que diferentes representações [*представление* - *predstavlénie*] - aqui de fato é usado pelo autor a palavra russa com essa conotação - são associadas para especificar uma determinada hora:

Que seja, por exemplo, o número cinco. Neste caso, a nossa imaginação está habituada ao fato de, em resposta a este sinal, trazer à mente imagens de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora [...] uma série de imagens [*izobrajénie*] do que acontece às cinco horas.

Todas essas imagens individuais formam a imagem [*óbraz*] das cinco horas¹²⁶ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 161, tradução nossa).

Nesse processo de criação expresso de forma quase metalinguística no texto literário, há uma condensação dos termos vistos isoladamente, favorecendo uma conexão direta entre os elementos. Tal conexão não é percebida pelo leitor. Assim, segundo Eisenstein, “sentimos o início e o fim do processo” (Ibid., p. 161), mas é nesse intervalo entre a representação do número e as associações evocadas por ele que a imagem artística é gerada. Isso significa que, no pensamento eisensteiniano, a imersão em obras literárias oferece exemplos privilegiados de ricas construções imagéticas, porque o escritor entende que os diferentes campos semânticos evocados pela palavra possibilitam uma interação de sentidos que rompe com a realidade emergente em seu sentido primeiro, tal como deveria ocorrer com a imagem captada pela câmera e transformada em matéria artística cinematográfica. Talvez esse seja um indicador da dificuldade de lidar com a natureza da imagem artística na obra de Eisenstein, uma vez que o cineasta tenta explicar o funcionamento de um mecanismo que só se realiza por meio da articulação de sentidos.

Levando-se em conta o trabalho realizado pelos grandes escritores na criação da imagem artística, cabe ressaltar que os meios de criação imagéticos que interessam a Eisenstein não são oriundos dos tropos verbais, mas das escolhas de composição centradas em detalhes que funcionam como gatilhos dentro de um quadro, que é uma parte da estrutura completa da obra.

¹²⁶ No original: “Пусть это будет, для примера, цифра пять. В таком случае наше воображение приучено к тому, чтобы в ответ на этот знак приводить на память картины всяческих событий, происходящих в этот час. [...] Это будет целый ряд картин (изображений) того, что происходит в пять часов. Из всех этих отдельных картин складывается образ пяти часов”.

O espectador vive o processo criativo por meio dos elementos evocados na imaginação do leitor, geradores da imagem artística. Por isso, Eisenstein afirma que “a imagem [*óbráz*], concebida pelo autor, tornou-se carne da carne da imagem [*óbráz*] do espectador... ela é criada por mim, espectador, nasce em mim e surge. Criativa não apenas para o autor, mas também criativa para mim, espectador-criador¹²⁷” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 171-172, tradução nossa).

O princípio de montagem é o mecanismo que coloca em funcionamento essa formação dinâmica, revela cadeias de imagens intermediárias – *izobrajénie* - que são montadas na composição da unidade da obra: “A imagem [*óbráz*] de uma cena, episódio, obra, etc, não existe como um dado pronto, mas deve surgir, desdobrar-se” (Ibidem). É na junção de *izobrajénie* e *óbráz* que o espectador/leitor participa do ato criativo ao sair da condição de consumidor passivo a que, muitas vezes, o mercado do entretenimento subjuga seus consumidores e problematiza a possibilidade do consumo se transformar em produção, ou melhor, criação. Para o cineasta-teórico, a obra de arte só adquire a expressividade para ser definida como tal, quando o espectador passa a integrar o processo criativo:

Diante do olho interior, diante da sensação do autor, paira uma certa imagem [*óbráz*], incorporando emocionalmente o tema para ele. E ele se depara com a tarefa de transformar essa imagem [*izobrajénie*] em duas ou três imagens particulares que, em conjunto e em comparação, evocariam na consciência e nos sentimentos do observador exatamente aquela imagem [*óbráz*] inicial generalizada que pairava diante do autor¹²⁸ (Ibid., p. 170, tradução nossa).

Os processos apresentados no encadeamento das unidades de sentido são o movimento gerador das potencialidades artísticas como um processo de formação de unidade dentro do plano e entre sequências de todos os elementos cinemáticos. Considerando essa visão, a montagem contaria com a provocação que o autor faz ao espectador por meio da construção, afastando a relação entre autor-obra-espectador das simplificações a que as linguagens artísticas podem ser submetidas, sobretudo o cinema, dada a sua matéria primária: os elementos pertencentes à realidade cotidiana. Assim, Eisenstein busca compreender o processo que

¹²⁷ No original: “Образ, задуманный автором, стал плотью от плоти зрительского образа... Мною — зрителем — создаваемый, во мне рождающийся и возникающий. Творческий не только для автора, но творческий и для меня, творящего зрителя”.

¹²⁸ No original: “Перед внутренним взором, перед ощущением автора витает некий образ, эмоционально воплощающий для него тему. И перед ним стоит задача — превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщенный образ, который витал перед автором”.

permite a formação de uma *imagem artística* a partir de fragmentos registrados no real. Conforme explicam Leyda e Voynow: “A concepção materialista de Eisenstein exigia que o espectador fosse atraído para um ato criativo ao vivenciar o trabalho. O espectador não foi dominado pelo autor; a resposta ao filme foi desenvolvida em harmonia com o propósito do autor” (1987, p. XIII, tradução nossa).

A imagem artística só existe quando a percepção e o sentido do espectador são ativados; é o que vai além do *écran*. A arte literária também opera com essa potência da imagem gerada na percepção do leitor: “[...] onde a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais” (EISENSTEIN, 2002b, p. 165). Podemos ver a dinâmica desse procedimento em um trecho retirado do romance *Anna Kariênina*, de Tolstói, em que Kitty, após entrar em trabalho de parto, avisa ao marido, Liévin, que era necessário buscar a parteira e o médico. Assim como Vrónski, ao receber a notícia da gravidez de Anna, Liévin sofre um impacto que culmina no rompimento da apreensão material da realidade, adentrando numa suspensão temporal, mas que, nesse caso, desencadeia um processo de reconhecimento das mazelas humanas, diferente de Vrónski que, apesar de desejar Ana, quer livrar-se da incômoda situação em que se encontrava. Vejamos a passagem extraída do romance:

[...] após essa hora, passou-se outra hora, duas, três, as cinco horas que ele estabelecera para si como prazo máximo de sua resistência, e a situação ainda era a mesma; e Liévin continuava a suportar, pois não havia nada mais a fazer senão suportar, pensando a cada minuto que havia alcançado o último limite de resistência e que seu coração, logo em seguida, rebentaria de compaixão. Porém passaram-se mais alguns minutos, mais uma hora, e outra hora ainda, e seus sentimentos de compaixão e de terror cresciam e o deixavam cada vez mais tenso (TOLSTÓI, 2013, p. 698)¹²⁹.

Liévin, ao acompanhar o nascimento do filho, adentra no mistério da existência. A presença de um ícone que ele mesmo coloca na cabeceira da cama durante o trabalho de parto reforça a dimensão do sagrado que o sofrimento de Kitty torna visível. É interessante salientar que as personagens do romance *Anna Kariênina* apresentam uma qualidade cinematográfica essencial para Eisenstein: “o personagem, para causar uma impressão realmente vívida, deve ser formado para o espectador no decorrer da ação, e não ser uma figura mecânica com uma

¹²⁹ No original: “Но после этого часа прошел еще час, два, три, все пять часов, которые он ставил себе самым дальним сроком терпения, и положение было все то же; и он все терпел, потому что больше делать было нечего, как терпеть, каждую минуту думая, что он дошел до последних пределов терпения и что сердце его вот-вот сейчас разорвется от сострадания. Но проходили еще минуты, часы и еще часы, и чувства его страдания и ужаса росли и напрягались еще более” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 698-699).

característica dada a priori¹³⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 163, tradução nossa). Exatamente dessa maneira é construída a imagem das personagens Kitty e Liévin. A formação do casal é marcada pelas nuances de ações visíveis e lacunas de ações, gestos e falas. Após Kitty rejeitar as primeiras investidas de Liévin, já que nutria a esperança de ser cortejada por Vrónski, a moça decide iniciar um novo caminho afetivo ao lado do rapaz do campo. Vejamos como começa o relacionamento amoroso entre ambos:

[...]

- Espere – disse sentando-se à mesa. – Eu queria, há muito tempo, lhe perguntar uma coisa.

Fitou-a de frente, nos olhos meigos, embora assustados.

- Por favor, pergunte.

- Veja, disse Liévin e escreveu as letras iniciais: q, a, s, m, r, n, p, s, q, d, n, o, n, m? Essas letras significavam: “Quando a senhora me respondeu *não pode ser* queria dizer nunca ou naquele momento?”. Não havia a menor probabilidade de que ela conseguisse entender essa frase complexa; mas Liévin fitou-a com tal expressão que sua vida parecia depender da compreensão daquelas palavras.

Ela olhou para ele com olhar sério, depois apoiou na mão a testa franzida e começou a ler. De vez em quando, dirigia os olhos para Liévin, interrogava-o com o olhar: “Será o que estou pensando?”.

- Compreendi – disse Kitty, ruborizada.

- Que palavra é esta? – perguntou ele, apontando para o N, que significava a palavra *nunca*.

- Significa a palavra *nunca* – respondeu. – Mas não é verdade!

Liévin rapidamente apagou as letras, entregou a ela o giz e levantou-se. Ela escreveu: n, m, e, n, p, d, o, r¹³¹ (TOLSTÓI, 2013, p. 394).

O leitor, assim como Liévin, não tem acesso à explicação do conteúdo da segunda frase imediatamente. Apenas adiante o narrador informa: “De repente, ele se tornou radiante: compreendeu. Significava: ‘Naquele momento, eu não podia dar outra resposta’.” (Ibid., p.

¹³⁰ No original: “Совершенно так же и характер, чтобы производить действительно живое впечатление, должен складываться для зрителя по ходу действия, а не являться заводной фигуркой с a priori заданной характеристикой”.

¹³¹ No original: “[...] – Постойте, – сказал он, садясь к столу. – Я давно хотел спросить у вас одну вещь.

Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза.

– Пожалуйста, спросите.

– Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: “То ли это, что я думаю?”.

– Я поняла, – сказала она, покраснев.

– Какое это слово? – сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*.

– Это слово значит *никогда*, – сказала она, – но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о.” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 397-398).

394)¹³². O relacionamento do casal e a mudança das personagens ocorrem no desenrolar do enredo, na maneira como juntos decidem construir a vida. Nos capítulos seguintes, o episódio do nascimento do filho também é sacramentado pelo lapso entre ações e falas, inclusive com um movimento estrutural que borra as marcações temporais ao remeter o leitor para o final do romance quando Liévin decide buscar o conhecimento sobre o divino. Há uma atmosfera do eterno na qual parturiente e marido entram. O sofrimento de Kitty e a angústia vivida por Liévin são intensificados pela lentidão temporal que domina a narrativa e constrói uma imagem [*óbráz*] da eternidade na agonia do parto:

Todas as condições habituais da vida, sem as quais é impossível entender o que quer que seja, não existiam mais para Liévin. Ele perdera a noção do tempo. Às vezes, os minutos – aqueles minutos em que ela [Kitty] o estreitara contra si e em que ele segurara sua mão suada, que ora comprimia com força incomum a mão dele, ora a rechaçava – lhe pareciam horas, outras vezes as horas lhe pareciam minutos. Espantou-se quando Lizavieta Pietróvna lhe pediu, por trás do biombo, que acendesse uma vela e se deu conta de que já eram cinco horas da tarde. Se lhe dissessem que eram apenas dez da manhã, não ficaria menos espantado. Onde estivera durante todo esse tempo, ele não saberia dizer, assim como ignorava o que havia acontecido. Via o afogueado rosto de Kitty, ora perplexo e agoniado, ora sorridente e tranquilizador. [...] Mais tarde, Liévin compreendeu que o mandavam ir de um lado para o outro. [...] Mas onde, quando e para que tudo isso se passou, ele ignorava. [...] ¹³³ (TOLSTÓI, 2013, p. 698).

O narrador nos informa que Liévin não era capaz de distinguir as sensações que o tomavam naquele instante, cuja intensidade tornava aquelas horas quase um lampejo de eternidade. A única relação que era capaz de articular dizia respeito aos sentimentos vividos anteriormente no episódio da morte do irmão, em que Kitty também estivera presente:

Ele só sabia e sentia que aquilo que se passava era semelhante ao que havia ocorrido um ano antes, na hospedaria de uma cidade de província, junto ao leito de morte do seu irmão Nikolai. Mas lá, tratava-se de uma desgraça – aqui, era a alegria. Porém, tanto aquela desgraça quanto essa alegria se situavam fora do âmbito de todas as condições normais da vida, eram como furos

¹³² No original: “Он вдруг просиял: он понял. Это значило: «тогда я не могла иначе ответить» (Ibid., p. 398).

¹³³ No original: Все те обыкновенные условия жизни, без которых нельзя себе ничего представить, не существовали более для Левина. Он потерял сознание времени. То минуты, – те минуты, когда она призывала его к себе, и он держал ее за потную, то сжимающую с необыкновенною силою, то отталкивающую его руку, – казались ему часами, то часы казались ему минутами. Он был удивлен, когда Лизавета Петровна попросила его зажечь свечу за ширмами и он узнал, что было уже пять часов вечера. Если б ему сказали, что теперь только десять часов утра, он так же мало был бы удивлен. Где он был в это время, он так же мало знал, как и то, когда что было. Он видел ее воспаленное, то недоумевающее и страдающее, то улыбающееся и успокаивающее его лицо. [...] Потом Левин помнил, что его посылали куда-то. [...]. Но где, когда и зачем это все было, он не знал [...]” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 699).

abertos nessa vida rotineira, através dos quais algo mais elevado se revelava¹³⁴ (TOLSTÓI, 2013, p. 699).

Vida e morte tornam-se uma única coisa na suspensão do tempo. Essa mesma dinâmica de imagem artística curiosamente é criada no episódio em que Anna anuncia sua gravidez para Vrónski, e a suspensão temporal ocorre. Os desencontros da marcação do tempo e sua relevância para a construção do enredo são fundamentais para a concepção do universo artístico proposto por Tolstói. Não seria, portanto, absurdo afirmar que a estrutura do romance é essencialmente fundamentada no tempo, o tempo não apenas como tema, mas como movimento de composição, tal como ocorre no cinema. Não por acaso, Nabókov afirma que “Tolstói usa o tempo como ferramenta artística de várias formas e para fins diversos” (2021, p. 242) e esta seria “a chave para uma apreciação inteligente da estrutura” (Ibid., p. 242). Nabókov afirma que Tolstói é capaz de lidar com o tempo sem deslocar o leitor do seu “senso de tempo”, ou seja, há um equilíbrio que “[...] dá ao gentil leitor o senso de realidade cotidiana [...]; seus personagens parecem se mover com o mesmo balanço do corpo das pessoas que passam diante de nossa janela enquanto lemos seu livro” (Ibid., p. 189). Essa informação nos interessa, justamente porque o “*timing* artístico¹³⁵” de Tolstói não é criado de modo harmônico. Antes, a sua organicidade advém do embate dos diferentes tempos que englobam o universo de todas as personagens.

Essa natureza de conflito resultante do tempo e das diferenças de espaços é observada por Lotman no cinema. O semiólogo comenta que uma das tarefas do cineasta é romper com as equivalências de espaço e tempo oriundas de “um modelo do mundo real” (LOTMAN, 1978b, p. 135) que se impõe ao sistema cinematográfico¹³⁶. No entanto, afirma o autor, “romper com estas equivalências, sem deixar o domínio do cinema, não é possível. Aquilo que resta ao artista é lutar com elas e vencê-las através dos meios do próprio cinema” (Ibid., p. 135). Essa tensão cria uma noção de tempo artístico gerada na “não conformidade” ou na “extensão arbitrária do tempo” (Ibid., p. 138) dentro do universo específico de uma obra, sendo esse tempo “[...] compreendido pelo espectador como energia artística, uma tensão e uma forte densidade semântica” (Ibidem). No pensamento teórico de Eisenstein, essas ideias dialogam com o

¹³⁴ No original: “Он знал и чувствовал только, что то, что совершалось, было подобно тому, что совершалось год тому назад в гостинице губернского города на одре смерти брата Николая. Но то было горе, – это была радость. Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни, были в этой обычной жизни как будто отверстия [...]” (Ibid., p. 699-700).

¹³⁵ Expressão usada por Nabókov (2021, p. 239).

¹³⁶ Essa afirmação conecta-se também aos estudos do tempo das ações narrativas.

contraponto e suas formas de criação de uma imagem artística da “narrativa cinematográfica do que não pode ser visto” (Ibid., p. 140) e é sobre esse assunto que falaremos no próximo item.

2.2.2. A audiovisualidade na imagem artística

De acordo com o que abordamos no início deste capítulo, o texto *Montagem 1938* é relevante, porque funciona como uma espécie de introdução aos estudos que Eisenstein desenvolveu sobre as formas de construção da imagem artística ao longo dos anos 1940, e isso inclui considerar o elemento sonoro, técnica que foi aprimorada nas produções soviéticas ao longo dos anos 1930. É nesse ciclo teórico que há uma conexão direta entre este texto e os desdobramentos investigativos presentes no artigo *Montagem Vertical* [*Вертикальный Монтаж*, 1940¹³⁷], dedicado aos problemas da montagem que “liga diferentes esferas dos sentidos”.

Montagem vertical é o termo que Eisenstein usa para designar o processo em que aspectos audiovisuais da composição são explorados para provocar uma imagem unificadora na mente do espectador. Essa imagem artística não resulta apenas da sincronização material de elementos visuais e sonoros. Ela advém de uma sincronização interna da materialidade que extrapola a sua própria forma, uma vez que linhas particulares da narrativa audiovisual são entrelaçadas na unificação do tema. De modo didático, podemos afirmar que há camadas dinâmicas na construção do texto artístico que são articuladas pela montagem, tanto de modo horizontal ou linear (o que acontece entre episódios ou capítulos de uma obra) quanto de modo vertical em que os meios combinados devem possibilitar a integridade da obra.

As correspondências também revelam o espaço entre as camadas em que autor e espectador buscam a expressividade do objeto. É essa sincronização interna que revela a imagem artística do filme. Ao fazer essa constatação, Eisenstein especifica alguns tipos de sincronização dos quais destaco as *repetições intencionais* responsáveis por um todo orgânico e a consequente *crescente intensidade* dos planos.

A repetição intencionalmente articulada na estrutura da obra estabelece uma síntese complexa das várias perspectivas presentes e de seu movimento que personifica o tema da obra. Essa afirmação é central para entendermos por que Eisenstein recorre à literatura para pensar o problema do contraponto audiovisual, já que, para o cineasta, no texto literário, a formação da

¹³⁷ Na edição brasileira, oriunda da edição em inglês organizada por Jay Leyda, o texto recebeu o título de *Sincronização dos sentidos*.

imagem artística ocorre por meio da articulação de detalhes essenciais. A dinâmica das ideias advindas do tema da obra ganha densidade na composição literária, em que são exploradas as tensões narrativas, por meio da reverberação de ações e das nuances de entonação e ritmo. É no “ecrã perceptivo” que se gera uma espécie de imagem dilatada, um fora de campo¹³⁸ da leitura.

O texto *Montagem vertical* se inicia com a retomada do processo de formação da imagem artística proposto em *Montagem 1938* já citado anteriormente: “[...] a *imagem [izobrajénie]* A e a *imagem [izobrajénie]* B devem ser selecionadas de todas as características possíveis dentro do tema desenvolvido [...]”¹³⁹ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 189, tradução nossa), para reforçar que é especificamente dos elementos selecionados, ou seja, dos aspectos que se tornam dominantes do estilo do criador da obra, que deve emergir, “[...] na percepção e nos sentimentos do espectador, a *imagem [óbráz]*” (Ibid., p. 160). Ressalta o autor, “nessa formulação não nos limitamos a determinar a qual série qualitativa A ou B pertenciam e se pertenciam à mesma ou a diferentes categorias de medidas¹⁴⁰” (Ibid., p. 189). Essa amplitude presente na explicação permite que os componentes individuais dos meios expressivos não sejam exclusivos de seu meio, por exemplo, unicamente da pintura ou do cinema, mas sejam provenientes de diferentes áreas e se fundam na construção de uma imagem única. Diante dessa abordagem, a tarefa que Eisenstein se impõe agora é defender a seguinte tese:

Não há diferença fundamental na abordagem da montagem puramente visual e na montagem que conecta elementos de diferentes áreas, em particular uma imagem visual e uma imagem sonora, ao longo da linha de criação de uma única imagem sonoro-visual generalizante¹⁴¹ (Idem, p. 192, tradução nossa).

A montagem vertical revela que a construção da imagem artística envolve todo o sistema de composição e discurso artístico. Portanto, não estamos falando só da imagem e do som, mas da operação em profundidade da imagem que inclui o movimento de linhas e luz, o sistema de episódios que compõem o enredo, o sistema de personagens, a focalização dos elementos (ponto

¹³⁸ Segundo Michel Chion, o fora de campo é uma relação estabelecida numa densa relação entre imagem e som: “em sentido estrito, o som fora de campo no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (CHION, 2011, p. 62).

¹³⁹ No original: “[...] *изображение А и изображение В* должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы [...]”.

¹⁴⁰ No original: “В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому качественному ряду принадлежат А или В и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным”.

¹⁴¹ No original: “в подходе к монтажу чисто зрительному и монтажу, связывающему элементы разных областей, в частности зрительный образ и образ звуковой, по линии создания единого обобщающего звукозрительного образа принципиальной разницы нет”.

de vista) e a organização rítmica e temporal. Na estrutura vertical de uma obra, o movimento das linhas de tensão constrói seus universos particulares, mas ao mesmo tempo é essencial para o desenvolvimento do todo, de sua sincronicidade interna.

Com a montagem vertical, Eisenstein também procura resolver teoricamente os novos problemas de composição que o surgimento do sonoro impôs, já que há a combinação simultânea de duas dimensões formando um corpo artístico revelado por sua estrutura. Por isso, Eisenstein dirá “[...] que por sincronicidade não entendemos de forma alguma uma consonância obrigatória. Aqui qualquer jogo de coincidências e desencontros de ‘movimento’ é possível, mas em ambos os casos a conexão deve ser levada em conta composicionalmente” (Ibid., p. 198, tradução nossa).

Eisenstein utiliza a noção de montagem polifônica como base de seu argumento. O adjetivo polifônico aqui diz respeito ao movimento simultâneo de várias linhas da composição que, apesar do valor individual, formam a integridade artística. Assim, não se trata apenas de verificar as características de tópicos específicos, tais como “luz, movimento, etapas do enredo” (Ibidem), mas de reconhecer, na base da estrutura da obra, uma interação rítmica do todo. Para demonstrar que este princípio já estava presente no cinema mudo, o autor nomeia as linhas de tensão existentes no filme *O velho e o Novo* [*Старое и Новое*].

1. Grupo “calor”, crescendo de peça em peça.
2. Grupo da mudança de primeiros planos para o aumento da intensidade puramente plástica.
3. Grupo do êxtase crescente com o fanatismo religioso, isto é, primeiros planos do conteúdo do jogo.
4. Grupo das “vozes” femininas (rostos de mulheres cantando, carregando ícones).
5. Grupo das “vozes” masculinas (rostos de homens cantando, carregando ícones).
6. Grupo do ritmo crescente dos movimentos entre os que “mergulham” sob os ícones. Este contrafluxo deu movimento a um grande contra-tema, entrelaçado tanto por meio de planos quanto por meio da montagem, entrelaçados com o primeiro grande tema – o tema daqueles que carregam ícones, cruzeiros, bandeiras.
7. Grupo de um “rastejar” comum, unindo ambas as correntes no movimento geral de peças “do céu ao pó”¹⁴² (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 193, tradução nossa).

¹⁴² No original: “1. *Партия* «жары». Она идет, все нарастая из куска в кусок.

2. *Партия* смены крупных планов по нарастанию чисто пластической интенсивности.

3. *Партия* нарастающего упоения религиозным изуверством, то есть игрового содержания крупных планов.

4. *Партия* женских ‘голосов’ (лица поющих баб, несущих иконы).

5. *Партия* мужских ‘голосов’ (лица поющих мужчин, несущих иконы).

Eisenstein está chamando atenção para as diversas maneiras pelas quais uma estrutura polifônica opera grupos ou linhas independentes de aspectos da construção artística a fim de criar o movimento de temas de maneira orgânica. A presença de uma única linha, embora apresente características individuais, não é suficiente para provocar a formação da imagem artística. Essa composição polifônica força a existência de correspondências complexas e o fator seria novo para o cineasta, um tipo de correspondência que articula peças de natureza distinta. Desse modo, a montagem vertical nomeia um princípio que congrega a complexidade do processo criativo como um procedimento de organização e formação de sentido entre as diferentes linhas de tensão da obra. Essa amplitude de compreensão da imagem e da significância dos conteúdos orienta o conjunto sincrônico interno. Vejamos um diagrama proposto pelo cineasta-autor para elucidar de que modo essa dinâmica ocorre na construção da obra:



Esquema I e II. ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 195.

No sistema proposto, o destaque de interação de uma linha do movimento de desenvolvimento da obra adquire complexidade quando, no todo, essa movimentação se torna mais dinâmica e pluridirecional. A apreensão do conteúdo não está na dependência de temas exteriores e descritivos, mas nas camadas profundas e interiores da obra. E aqui estaria para Eisenstein a necessidade de se encontrar formas e métodos para que essas construções possam vir à tona. O contraponto permite elucidar os jogos de desencontros de acento, de tensão, frequências e repetições que marcam a métrica da obra. Esse é um aspecto relevante na construção de personagens e as relações estabelecidas na trama, já que, para atingir as emoções

6. *Партия* нарастающего темпа движений у «ныряющих» под иконы. Этот встречный поток давал движение большой встречной теме, сплетавшейся как сквозь кадры, так и путем монтажного сплетения с первой большой темой — темой несущих иконы, кресты, хоругви.

7. *Партия* общего «пресмыкания», объединявшая оба потока в общем движении кусков «от неба к праху»

humanas, seria necessário olhar as incoerências e nuances do comportamento humano. A estrutura contrapontística justamente oferece um excelente recurso técnico para este fim.

Novamente, podemos observar o uso da montagem vertical como um princípio artístico presente na construção de *Anna Kariênina*. Vladímir Nabókov, ao analisar o romance, explica que é dado ao leitor o desafio de “sincronização de sete vidas” (NABOKOV, 2021, p. 242). Essa sincronização tem a ver com a questão temporal, como já observamos, mas abarca os problemas composicionais que integram o discurso e o mundo artístico em que a ação se desenrola, incluindo os temas e as ideias expressas no romance.

Nabókov esclarece que Tolstói precisa lidar com a diferença de tempo que perpassa a história dos dois casais, Lióvin-Kitty e Vrónski-Anna. E apesar de marcar no enredo eventos que indicam a diferença de um ano entre o desenrolar das histórias, afirma Nabókov, “[...] o leitor comum não presta grande atenção à cronologia, pois mesmo os bons leitores raramente o fazem” (Ibid., p. 245) e isso impacta diretamente a experiência de leitura, já que os leitores são “[...] conduzidos ao erro de sentir e pensar que os episódios de Vrónski-Anna estão sincronizados com os episódios de Lióvin-Kitty” (Ibid., p. 245). Portanto, a base da estrutura do romance vem da articulação de complexos elementos do sistema artístico que ocorre no espaço-tempo.

Nas anotações de Nabókov, não há um aprofundamento dessa questão da sincronização temporal, ele apenas evolui em seu argumento para o fato de existir um número ímpar entre os elementos – Kariênin - que se torna, “o elo de sincronização entre essas duas equipes temporais” (Idem, p. 246). Foi justamente nesse mesmo ponto acerca do problema da sincronização entre estruturas aparentemente equivalentes que os estudos eisensteinianos já indicavam caminhos mais profundos para a compreensão das relações estéticas presentes na fatura artística desse romance.

Na posição de leitor inteligente, Eisenstein mergulha nas questões temporais da obra para trazer o contraponto como um aspecto fundamental da estrutura imagística-composicional do romance e de novas possibilidades de representação. Ao longo do enredo, há um movimento de dinâmica de cadeias significativas da obra que a leitura horizontal, ou seja, a leitura que considera os elementos do texto artístico de maneira linear, não dá conta. É na abordagem vertical, no contraponto da composição, que a experiência estética ocorre.

No artigo *Anna Kariênina de Tolstói – as corridas*, publicado pela primeira vez em 1939, na revista Arte do Cinema [*Искусство Кино*], Eisenstein analisa esse procedimento. O texto integra um conjunto de estudos dedicados às questões em torno do uso do som no cinema

e ao esclarecimento da montagem vertical cuja ideia logo foi ampliada para o conceito de correspondência audiovisual, após a inclusão da cor no cinema.

A relação entre imagem e som, desde a chegada do cinema sonoro, configurou-se, para Eisenstein, como uma demanda que precisava ser elaborada artisticamente. Na declaração assinada com Grigori Aleksandrov e Vsevolod Pudóvkin, apesar das objeções acerca do uso do som no cinema e as possíveis implicações negativas que este poderia ter para o futuro da cinematografia, é possível verificar o pendor para a pesquisa artística nessa área, assim como uma espécie de gênese teórica do uso diegético e não diegético do som¹⁴³. A adesão ao sonoro tornou-se uma realidade no cinema soviético nos anos 1930, e o sonoro foi definitivamente incorporado à indústria cinematográfica, nos anos seguintes, quando ganhou centralidade por suas possibilidades dramáticas.

Na condição de um novo elemento da produção cinematográfica, mais especificamente da montagem, o universo sonoro em contato com a visualidade deveria ser compreendido para extrair as suas potencialidades, já que impactaria diretamente a relação que o espectador estabelece com a obra. Uma série de estudos foi desenvolvida por Eisenstein entre 1938-1940, a fim de esclarecer o que compreendia como contraponto audiovisual. Na visão do cineasta, o contraponto é um recurso capaz de proporcionar ao espectador uma experiência sensorial que não está restritamente atrelada ao conteúdo visível da tela.

No caso do cinema, Eisenstein preocupou-se com a composição de uma obra em que o plano cinematográfico é expandido. Esse processo leva a dinâmica das ações a favorecer a dinâmica das ideias e as cadeias significativas, em que emerge a “visualização da música” ou as “imagens de movimento¹⁴⁴” de um fenômeno. As combinações audiovisuais são geradoras de significados que emergem da estrutura interna da obra e que são ampliados por meio de experiências subjetivas do espectador [também do leitor]. O espectador é conduzido pelo caminho concebido no ato criativo, mas não permanece preso ao corpo da obra.

Ao considerar, na composição de *Anna Kariênina*, a presença de aspectos que, na forma artística literária, antecedem o procedimento cinemático de uso do audiovisual na construção da imagem artística, Eisenstein propõe a compreensão da ideia de som e visualidade como elementos narrativos criadores de complexas cadeias significativas que emergem da fatura artística. Nesses elementos audiovisuais narrativos, é mobilizada a sincronização de aspectos

¹⁴³ De modo breve, diegético diz respeito ao som presente na realidade interna da ação fílmica; trata dos sons com os quais os personagens estabelecem algum tipo de relação. Já o som não diegético não integra a cena fílmica, embora seja um importante elemento no processo de montagem, e é de conhecimento do espectador.

¹⁴⁴ Cf. EISENSTEIN, 2002b, p. 111-112.

materiais e emocionais da obra. Para melhor observarmos esse fenômeno na literatura, vale destacar a abordagem que o cineasta faz do capítulo XXVIII da segunda parte do romance:

[...] Embaixo, ao lado da tribuna, estava um general-assistente famoso por sua inteligência e cultura, a quem Aleksiei Aleksándrovitch respeitava. Aleksiei Aleksándrovitch pôs-se a conversar com ele.

Era um intervalo nas corridas e, por isso, nada impedia a conversa. O general-assistente condenava as corridas. Aleksiei Aleksándrovitch objetava, defendia-as. Anna ouvia sua voz aguda, monótona, não perdia uma só palavra e todas elas lhe pareciam falsas e feriam dolorosamente seu ouvido.

Quando começou a corrida de quatro verstras com obstáculos, Anna inclinou-se para a frente e, sem desviar os olhos, mirou Vrónski, que se aproximou da sua égua e montou, ao mesmo tempo que ouvia a voz abominável e incessante do marido. Sofria de receio por Vrónski, mas sofria sobretudo com o som da voz fina do marido, que lhe parecia incessante, com a entonação que tão bem conhecia¹⁴⁵ (TOLSTÓI, 2013, p. 211).

No trecho selecionado pelo cineasta, encontra-se em destaque a tensão que ocorre dentro do mesmo espaço narrativo e que possui como epicentro a mesma personagem, Anna. O nervosismo e o incômodo crescentes, na sequência, ramificam-se em dois eixos: o sofrimento gerado pelo risco ao qual Vrónski estava exposto e o sofrimento gerado pela presença do marido, Kariênin, personificado pela voz que se sobrepõe aos sentimentos da mulher direcionados ao amante.

É interessante salientar também a força do movimento visual que está presente desde o início do capítulo, em que o narrador informa a busca de Aleksiei Aleksándrovitch pela mulher, procurando-a “[...] no mar de musselina, fitas, plumas, sombrinhas e flores [...]” (Ibid., p. 211)¹⁴⁶. Há, por outro lado, a negativa de Anna que, avistando o marido de longe, intencionalmente evitava seu reconhecimento. É a voz de Betsy que se sobrepõe e atrai o olhar de Kariênin: “[...] - o senhor, sem dúvida, não enxerga sua esposa; aqui está ela!” (Ibid., p. 211)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ No original: “[...] Внизу подле беседки стоял уважаемый Алексей Александровичем, известный своим умом и образованием генерал-адъютант. Алексей Александрович заговорил с ним.

Был промежуток между скачками, и потому ничто не мешало разговору. Генерал-адъютант осуждал скачки. Алексей Александрович возражал, защищая их. Анна слушала его тонкий, ровный голос, не пропуская ни одного слова, и каждое слово его казалось ей фальшиво и болью резало ее ухо.

Когда началась четырехверстная скачка с препятствиями, она нагнулась вперед и, не спуская глаз, смотрела на подходившего к лошади и садившегося Вронского и в то же время слышала этот отвратительный, неумолкающий голос мужа. Она мучалась страхом за Вронского, но еще более мучалась неумолкавшим, ей казалось, звуком тонкого голоса мужа с знакомыми интонациями” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 208-209).

¹⁴⁶ No original russo: “[...] в море кисеи, тюля, лент, волос и зонтиков [...]” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 208).

¹⁴⁷ No original russo: “[...] – вы, верно, не видите жену; вот она!” (Ibid., p. 208).

Eisenstein propõe uma decupagem do trecho escolhido tentando demonstrar que a voz de Kariênin persiste ao longo das ocorrências, gerando um efeito de repetição expressivo que necessita ser considerado por um diretor que deseje levar à tela cinematográfica o texto de Tolstói. Na leitura analítica, são destacados os detalhes expressivos explorados pelo escritor, os quais, em contraponto com a voz do marido, intensificam o romper que Anna está prestes a viver, quando, após o acidente com Vrónski e Fru-Fru, confessa que sofria pelo amante. Vejamos a proposição eisensteiniana:

1. O general-assistente e Kariênin. Palavras de ambos.
2. Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin.
3. Anna olha. Palavras de Kariênin.
4. Vrónski se aproxima, monta, etc. Palavras de Kariênin.
5. Anna. Palavras de Kariênin.
6. Kariênin separadamente. Palavras de Kariênin¹⁴⁸.

(EISENSTEIN, 2010c, p. 281, tradução nossa)

De acordo com Eisenstein, a ação expressiva se dá a partir do “frame” 3, em que simultaneamente o narrador contrapõe a “voz aguda, monótona” de Kariênin, que incomoda Anna, ao impulso de seu corpo inclinado, olhando atentamente Vrónski montar na égua. Ao ressaltar que as ações de *mirar* Vrónski e *ouvir* o marido acontecem “ao mesmo tempo”, o narrador enfatiza a voz de Kariênin, percebida pela mulher como “incessante”. A partir daí, um outro tipo de contraponto passaria a ser articulado, cruzando a exposição do marido e o desastre latente, conforme Eisenstein demonstra com o seguinte trecho:

- Admitamos, princesa, que isso não seja superficial – disse ele -, mas interno. Porém a questão não é essa – e, de novo, voltou-se para o general, com o qual falava a sério. – Não esqueça que competem militares, os quais escolheram essa carreira e, convenhamos, toda vocação tem o seu reverso da medalha. Isso faz parte, de forma direta, das obrigações de um militar. Os monstruosos esportes do boxe ou das touradas espanholas são sinais de barbárie [...] ¹⁴⁹
(TOLSTÓI, 2013, p. 212).

¹⁴⁸ No original: “1. The adjutant-general and Karenin. Words of both.

2. Karenin separately. Karenin`s words.

3. Anna watches. Karenin`s words.

4. Vronsky approaches, mounts, etc. Karenin`s words.

5. Anna. Karenin`s words.

6. Karenin separately. Karenin`s words”.

¹⁴⁹ No original: “– Положим, княгиня, что это не поверхностное, – сказал он, – но внутреннее. Но не в том дело, – и он опять обратился к генералу, с которым говорил серьезно, – не забудьте, что скачут военные, которые выбрали эту деятельность, и согласитесь, что каждое призвание имеет свою оборотную сторону медали. Это прямо входит в обязанности военного. Безобразный спорт кулачного боя или испанских тореадоров есть признак варварства.[...]” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 209-210).

A importância do trecho surge de um detalhe do discurso de Kariênin que funciona como prenúncio da queda de Vrónski e do trágico destino de sua égua, Fru-Fru, no capítulo XXIX, e, posteriormente, do destino do casal. Eisenstein salienta que a expressão “reverso da medalha”, que o marido de Anna faz questão de entoar de modo claro e audível, aumenta a angústia da mulher e encontra seu contraponto na bravura que Vrónski até aquele momento demonstrava. E aqui estaria um ponto fundamental da genialidade narrativa de Tolstói: “palavras e ações se complementam por sua divergência¹⁵⁰” (EISENSTEIN, 2010c, p. 283, tradução nossa), trazendo para a tessitura da obra as contradições dos sentimentos de Anna que estavam na iminência de romper em forma de grito após a queda de Vrónski.

Segundo Eisenstein, esse procedimento é denominado de *estabelecimento da sincronicidade* dentro de uma obra, em que há uma correlação entre o conteúdo das ações e o das palavras com as quais coincidirão no tempo, e essa correspondência pode ocorrer em discordância ou em congruência entre os elementos. Do ponto de vista literário, a justaposição entre palavras e ações ocorre em indicações presentes no texto, tais como o ritmo do diálogo, intensificação das imagens verbais, o drama imediato das associações verbais que vão construindo “a tensão nervosa e a premonição do desastre” (Ibid., p. 284, tradução nossa).

Não por acaso, após a queda de Vrónski e o grito de Anna, visto e ouvido por todos, o narrador revela uma sequência de desencontros entre o que é falado e o que é visto: Betsy não escuta os apelos de Anna para ir ao encontro de Vrónski; Kariênin se oferece para levar a mulher embora e seu convite é ignorado por Anna que, utilizando um binóculo, faz uma tentativa de ver o local em que Vrónski está caído, mas não consegue. Sem sucesso, tenta ouvir o que um oficial diz ao imperador. Rapidamente, Anna dirige-se a seu irmão, que não a escuta, enquanto ela ignora um novo apelo do marido.

Eisenstein aponta um segundo estágio mais complexo de estabelecimento da sincronicidade: a sincronicidade entre o tratamento formal dos elementos visuais e sonoros. Aqui, estaria a presença do meio expressivo tal qual deveria ser explorado no sistema cinematográfico, já que as associações de ideias do “reverso da medalha” perpassam a condição psicológica de Anna e Kariênin e o estado de mente de ambos, materializados em procedimentos como o ritmo (aceleração e diminuição das palavras faladas), “[...] os intervalos entre elas, os pontos de ênfase, as hesitações, as pausas e os lugares onde Kariênin respira¹⁵¹ [...]” (EISENSTEIN, 2010c, p. 285, tradução nossa). Daqui, também surgem caminhos para

¹⁵⁰ No original: “Words and action complement each other by their divergence”.

¹⁵¹ No original: “[...] the intervals between them, the points of accentuation, the hesitations, the pauses and the places where Karenin draws breath [...]”.

pensar a montagem vertical como possível estrutura de uma obra de arte em que eventos perfeitamente sincronizados estabelecem diferentes correspondências sinestésicas englobando som e imagem, imagem gráfica e imagem sonora, representação e imagem generalizada.

O que passa a reger o princípio estrutural da obra são as interações: “[...] entre pessoas; a interação de sons, de música e vozes; a interação de volume e cor; a interação de situações; a interação de imagens e pensamentos¹⁵²” (Ibid., p. 285, tradução nossa). E essas interações são geradoras de multiplicidade de sentido. De acordo com Eisenstein, “a verdade estrutural em uma obra de arte reside em refletir a mesma coisa nos princípios da estrutura: *os próprios princípios que estão dentro do próprio homem, dentro do comportamento e atitudes humanas*¹⁵³” (Ibid., p. 286, grifo original).

Ao longo da análise que se expande para outras artes, vai sendo delineada a maneira como o contraponto é construído em uma relação mais profunda entre os aspectos estéticos e emocionais que criam o corpo da obra de arte. Não por acaso, Eisenstein utiliza a comparação com o trabalho do ator que transforma a si mesmo, ao explorar todos os seus membros para dar expressividade ao tema. Na obra de arte, “[...] os membros e os órgãos são... a estrutura da minha história, o ritmo da minha dança, a melodia da minha música, a metáfora do meu choro, meu tratamento do enredo e a imagem da minha percepção do todo [...]”¹⁵⁴ (Ibid., p. 293, tradução nossa), personificando uma pulsão denominada pelo cineasta como “envolvimento emocional expressivo”.

O trabalho de investigação eisensteiniano sobre os elementos que, de modo prático, devem ser explorados no processo de construção vertical da montagem resulta na identificação dos seguintes “instrumentos” que são regidos no processo de construção da imagem artística: “cor, ritmo, *performance* dos atores, a expressão do tema por uma performance total, fotografada, a banda sonora ou a imagem gráfica de um plano, uma única sequência ou uma frase de montagem, feita de cenas curtas e bem definidas [...]”¹⁵⁵ (Ibid., p. 293, tradução nossa). É nesse jogo composicional que a montagem vertical, enquanto método, opera os aspectos gráficos e sonoros, assim como os sentidos e os efeitos sobre o espectador.

¹⁵² No original: “[...] between people; the interplay of sounds, of music and voices; the interplay of mass and colour; the interplay of situations; the interplay of images and thoughts”.

¹⁵³ No original: “Structural truth in a work of art lies in reflecting the same thing in the principles of structure: *the very principles that are within man himself, within human behavior and attitudes*.”

¹⁵⁴ No original: “[...] limbs and organs are... the structure of my story, the rhythm of my dancing, the melody of my song, the metaphor of my cry, my treatment of the plot and the image of my perception of the whole [...]”.

¹⁵⁵ No original: “Colour; rhythm; the actors` performance; the expression of the theme by a total, photographed performance, the soundtrack or the graphic image of a shot, a single sequence or a montage phrase made up of short, sharply cut shots [...]”.

Mesmo partindo de um texto literário, Eisenstein deteve-se no diálogo com a música e a arquitetura para reforçar seu argumento sobre a potência da correspondência audiovisual na condição de estágio mais complexo da sincronicidade na composição artística. Gostaríamos, entretanto, de propor um exercício interpretativo que parte da correspondência audiovisual em um outro trecho do romance *Anna Kariênina* em que os procedimentos utilizados materializam, no âmbito narrativo, o deslocamento físico e emocional de Anna quando, pela primeira vez, é inserida em um círculo social diferente daquele com o qual já estava habituada.

2.2.3. A partida

O capítulo XVI da parte 3 do romance *Anna Kariênina* é construído basicamente pelas alternâncias dos pensamentos e falas de Anna que, ao receber a carta do marido, Kariênin, impondo as condições para o divórcio, vê-se tomada pelas dúvidas do que fazer, do que considerar a acerca de si e dos embates sociais que estaria prestes a enfrentar. No entanto, há um detalhe do pensamento de Anna que se torna um gatilho para os capítulos seguintes. A relevância da afirmação é dada pelo narrador que revela ao leitor o anseio íntimo e mesquinho de Anna: “[...]. Percebeu que a posição social que desfrutava, e que, pela manhã, lhe parecera tão insignificante, era cara a ela, e que não teria forças para trocá-la pela posição vergonhosa de uma mulher que deixou o marido e o filho para unir-se ao amante” (TOLSTÓI, 2013, p. 294)¹⁵⁶.

Quando o discurso direto marca a presença ativa de Anna na cena narrativa, suas incertezas, diante da necessidade de enviar uma resposta ao marido, são expressas por uma série de frases interrogativas que se acumulam em um único parágrafo. Novamente, a voz do narrador une-se aos pensamentos de Anna: “‘O que posso escrever’, pensou. ‘O que posso resolver sozinha? O que sei? O que quero? O que amo?’ De novo sentiu que em sua alma ocorria uma duplicação” (Ibid., p. 295)¹⁵⁷. É interessante observar que essa *duplicidade* de ideias e sentimentos presentes em importantes momentos de instabilidade de Anna é um dos elementos fundantes da construção da imagem artística da personagem ao longo do enredo, relacionando-se com a estrutura composicional do romance.

¹⁵⁶ No original: “[...]. Она чувствовала, что то положение в свете, которым она пользовалась и которое утром казалось ей столь ничтожным, что это положение дорого ей, что она не будет в силах променять его на позорное положение женщины, бросившей мужа и сына и соединившейся с любовником” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 294).

¹⁵⁷ No original russo: «Что я могу писать? – думала она. – Что я могу решить одна? Что я знаю? Чего я хочу? Что я люблю?» Опять она почувствовала, что в душе ее начинает двоиться» (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 295).

A dualidade é construída como imagem artística por meio de um jogo, que se torna imagem conceitual, mote das relações a que Kariênina cada vez mais estará submetida. No final deste capítulo, ficamos sabendo, por meio do narrador, que Anna decide ir à casa da princesa Betsy, uma mulher elegante da alta sociedade de São Petersburgo, que sabia lidar muito bem com as regras sociais de seu entorno e se divertia com as aparências de seu círculo. É na casa de Betsy que um jogo estruturado na sincronicidade entre as ações narrativas e os sentimentos e pensamentos de Anna é delineado. A duplicidade semântica do termo *jogo*, explorada no capítulo, ganha força imagética dentro do romance.

A linha narrativa concentra-se no episódio da partida de croqué organizada pela princesa Betsy. Trata-se de um jogo que ocorre em equipes formadas por pares, tendo por objetivo acertar uma sequência de arco conduzindo uma bola com um taco. Vence a dupla com maior habilidade de condução da bola, evidenciada pelo número de pontos contabilizados. No entanto, Anna pouco se interessava pelo croqué. A sua presença no encontro foi primeiramente motivada pela possibilidade de encontrar Vrónski.

O jogo, na condição de estratégia narrativa, estabelece a dramaticidade da cena já no diálogo inicial com Betsy, em que a princesa insinua suas intenções na aproximação com Anna. Kariênina, por sua vez, encontra um tipo de prazer que o narrador não deixa de pontuar: “esse jogo de palavras, esses segredos dissimulados tinham um grande atrativo para Anna” (Ibid., p. 297)¹⁵⁸. Merece nota o fato de o narrador salientar que mais do que a necessidade ou a finalidade era o “[...] próprio processo de dissimulação que a empolgava” (Ibid., p. 297)¹⁵⁹.

O foco no procedimento composicional é o motor da articulação entre elementos narrativos capazes de evocar uma associação das regras do croqué com a oposição entre as dificuldades afetivas enfrentadas por Anna, em seus relacionamentos amorosos (marido-filho-amante), contrapostas à suposta facilidade que as mulheres de seu novo círculo social apresentavam para vivenciar casos extraconjugais. Esse material dialoga com o que para Eisenstein seria um salutar uso da montagem artística na “[...] síntese do tema, ou seja, uma imagem [*óbráz*] que incorpora o tema¹⁶⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 170, tradução nossa), fazendo que os sentidos desse trecho sejam ampliados em diálogo com o todo da obra. Não se trata apenas de mais um acontecimento do enredo; é um ponto de tensão provocador, reforçado pela formação das equipes de croqué. O grupo convidado à casa da princesa era composto por

¹⁵⁸ No original: “Эта игра словами, это скрывание тайны, как и для всех женщин, имело большую прелесть для Анны” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 297).

¹⁵⁹ No original: “[...] но самый процесс скрывания увлекал ее [...]” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 297).

¹⁶⁰ No original: “[...] синтез темы, то есть образ, воплотивший в себе тему”.

“duas senhoras com seus admiradores” e “as senhoras eram as principais representantes de um novo círculo seletivo de São Petersburgo” (TOLSTÓI, 2013, p. 295)¹⁶¹, ressalta o narrador. Esse pequeno grupo seletivo desprezava o círculo social que Anna até então frequentava com o marido.

“Anna chegou à casa da princesa Tviérskaia antes dos outros convidados” (Ibid., p. 295)¹⁶². Esse parágrafo, formado por um único período, prenuncia a ausência da unidade temporal e espacial que se seguirá, mesmo quando todos estiverem inseridos no mesmo tempo e no mesmo espaço. A partir daqui, o descompasso entre o universo de cada personagem estrutura a sincronicidade contrapontística de ideias e ações no capítulo, gerando a imagem de desencontro, apesar de as personagens - Betsy, os convidados, Anna – estarem no mesmo espaço.

Outro contraponto composicional é a presença de Vrónski apesar de sua ausência física. O estar da personagem é puro discurso: Vrónski, mais do que as outras personagens, nesse capítulo, é um ser de palavra que ganha corporeidade nos pensamentos de Anna, na fala de Betsy, no bilhete que seu laçao leva até a anfitriã do encontro social. Assim, operando por meio de dissonâncias, o que está em jogo, para nos valer da imagem conceitual presente nesse capítulo, não são os comportamentos sociais e as questões morais que uma leitura legítima poderia indicar, mas uma lógica particular de composição imagética que encaminha o leitor a camadas mais profundas do texto.

Nessa construção profunda, os desejos latentes em descompasso com as ações são orquestrados na mesma linha dos acontecimentos narrativos criando uma imagem do tema. Anna, imersa em seus sentimentos vacilantes, vê-se envolvida pelas convenções sociais que a obrigam a usar uma máscara, a mesma usada por Betsy e seus convidados, mas que, no caso deles, se manifesta pelo desapego às regras da sociedade. Esse entrelaçamento gera uma dinâmica de pensamentos e emoções que torna essa partida ainda mais interessante. Posto isso, vejamos o trecho de abertura do capítulo XVIII.

Ouviram-se passos e uma voz masculina, depois uma voz feminina e risos, e logo em seguida entraram os convidados: Safo Stolz e um jovem que irradiava uma saúde transbordante, chamado Vaska. Era evidente que tirava bom proveito de uma nutrição à base de carne de boi malpassada, trufas e Borgonha. Vaska fez uma reverência diante das senhoras e olhou-as de relance, apenas por um segundo. Seguiu Safo ao entrar na sala e seguiu-a ao percorrer a sala, como se a ela estivesse preso, e dela não desviava os olhos brilhantes, como se quisesse devorá-la. Safo Stolz era uma lourinha de olhos

¹⁶¹ No original: “[...] из двух дам с их поклонниками. “Две дамы эти были главные представительницы избранного нового петербургского кружка” (Ibid., p. 295).

¹⁶² No original: “Анна приехала к княгине Тверской раньше других гостей” (Ibid., p. 295).

negros. Caminhava com passinhos curtos e vivazes, em sapatos de saltos escarpados, e apertava a mão das senhoras com firmeza, como um homem. Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toaleta e com a ousadia de suas maneiras. Em sua cabeça, com cabelos macios e dourados, próprios e alheios, se erguera no penteado um tamanho palanque que a cabeça igualava, em grandiosidade, o busto harmoniosamente protuberante e muito exposto na parte frontal. O arrojo com que ela avançava era tamanho que, a cada movimento, se delineavam através do vestido as formas dos joelhos e da parte superior das pernas e, sem querer, vinha à mente a pergunta a respeito de onde, em que ponto das costas, nessa massa ondulante, terminaria de fato o corpo pequeno e harmonioso, tão desnudo por cima e tão escondido atrás e embaixo (TOLSTÓI, 2013, p. 299)¹⁶³.

A entrada dos convidados não ocorre de maneira direta. Como recurso narrativo estão as vozes e os ruídos que invadem o espaço, uma espécie de som fora de campo do cinema, que prenuncia a chegada. É interessante que essa ação indetermina quem está dentro do campo - “Ouviram-se” – e a partir daí a presença de Safo Stolz gradativamente vai ganhando espaço: Safo e Vaska entram; Vaska segue Safo, sem desviar os olhos; e, por fim, o foco do narrador concentra-se em Safo e em sua beleza. Novamente, estão em jogo os atos de ouvir e ver e suas dicotomias, sobretudo no que diz respeito ao impasse entre captar a aparência das ações ou as percepções internas provocadas pelos sentidos.

A continuação da cena é marcada pela forte presença do narrador que invade os pensamentos de Anna e revela seu vislumbre diante de Safo: “Anna jamais se encontrara, até então, com essa nova celebridade e ficou pasma com a sua beleza, com o arrojo com que ostentava sua toaleta e com a ousadia de suas maneiras” (Ibid., p. 299)¹⁶⁴. Na sequência, chega Lisa Merkállova cuja beleza impressiona ainda mais Kariênina. Antes de sua chegada, Anna questionara Betsy sobre o tipo de relacionamento que Lisa teria com o príncipe Kalújski, ao

¹⁶³ No original: “Послышались шаги и мужской голос, потом женский голос и смех, и вслед за тем вошли ожидаемые гости: Сафо Штольц и сияющий преизбытком здоровья молодой человек, так называемый Васька. Видно было, что ему впрок пошло питание кровяною говядиной, трюфлями и бургонским. Васька поклонился дамам и взглянул на них, но только на одну секунду. Он вошел за Сафо в гостиную и по гостиной прошел за ней, как будто был к ней привязан, и не спускал с нее блестящих глаз, как будто хотел съесть ее. Сафо Штольц была блондинка с черными глазами. Она вошла маленькими, бойкими, на крутых каблучках туфель, шажками и крепко, по-мужски пожала дамам руки.

Anna ни разу не встречала еще этой новой знаменитости и была поражена и ее красотой, и крайностью, до которой был доведен ее туалет, и смелостью ее манер. На голове ее из своих и чужих нежно-золотистого цвета волос был сделан такой эшафодаж прически, что голова ее равнялась по величине стройно выпуклому и очень открытому спереди бюсту. Стремительность же вперед была такова, что при каждом движении обозначались из-под платья формы колен и верхней части ноги, и невольно представлялся вопрос о том, где действительно сзади, в этой подстроенной колеблющейся горе, кончается ее настоящее, маленькое и стройное, столь обнаженное сверху и столь спрятанное сзади и внизу тело” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 299-300).

¹⁶⁴ No original: “Анна ни разу не встречала еще этой новой знаменитости и была поражена и ее красотой, и крайностью, до которой был доведен ее туалет, и смелостью ее манер” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 300).

que a princesa responde com certo sarcasmo, “A senhora, assim, está invadindo os domínios da princesa Miágkaia” (Ibid., p. 298)¹⁶⁵. Anna sem graça insiste na pergunta, mas agora coloca o foco no marido de Lisa, “Não entendo, nesse caso, o papel do marido” (Ibid., 298)¹⁶⁶, ao que Betsy responde, “Do marido? O marido de Lisa Merkállova carrega os agasalhos atrás dela e está sempre pronto a servi-la. E o que há de fato além disso, ninguém quer saber” (Ibid., p. 298)¹⁶⁷.

Com a presença de Lisa, Anna vê além do que fora dito: “em Lisa havia algo mais elevado do que aquilo que a rodeava – o brilho de um diamante autêntico em meio ao vidro” (Ibid., p. 300)¹⁶⁸. E a partir daqui expressões que remetem à visualidade inundam a narração: “esse brilho irradiava de seus olhos encantadores”, “o olhar cansado e ao mesmo tempo ardente desses olhos”, “ao fitar esses olhos”, “ao ver Anna”, “ah, como estou contente em vê-la”, “desejava tanto vê-la”.

No âmbito narrativo, a reiteração engloba também a identificação entre Anna e Lisa. Porém o mesmo plano do conteúdo que as une, estabelece oposição. Lisa, socialmente, sabe administrar sua vida amorosa, enquanto Anna apresenta dificuldade para lidar com as questões que o relacionamento com Vrónski impõe. A oposição se torna fundamento da duplicidade entre aparentes e semelhantes: “ao fitar esses olhos, tinha-se a impressão de conhecê-la completamente e de, a conhecendo, ser impossível não se apaixonar” (Ibid., p. 300)¹⁶⁹.

A primeira consideração de Lisa ao encontrar Kariênina estava atrelada ao episódio do dia anterior, a queda de Vrónski durante a corrida de cavalos: “mas não foi mesmo terrível o que aconteceu? – perguntou, fitando Anna com o seu olhar, que parecia deixar à mostra toda sua alma” (Ibid., p. 301)¹⁷⁰. Ao leitor restam as indagações: o olhar de quem? A alma de quem? É como se Lisa e Anna, ao se olharem, buscassem brechas pelas quais o fluxo de suas emoções pudessem escoar enquanto as palavras seguem o fluxo da superfície narrativa. Novamente, vozes externas se contrapõem ao conteúdo não-dito das relações. Esse princípio também é analisado em *Montagem Vertical*, quando Eisenstein considera em sua análise a existência de

¹⁶⁵ No original: “Это вы захватываете область княгини Мягкой” (Ibid., p. 299).

¹⁶⁶ No original: “[...] Я не понимаю тут роли мужа” (Ibid., p. 299).

¹⁶⁷ No original: “– Муж? Муж Лизы Меркаловой носит за ней пледы и всегда готов к услугам. А что там дальше в самом деле, никто не хочет знать” (Ibid., p. 299).

¹⁶⁸ No original: “[...] но в ней было что-то такое, что было выше того, что ее окружало, – в ней был блеск настоящей воды бриллианта среди стекол” (Ibid., p. 301).

¹⁶⁹ No original russo: “[...] в эти глаза, каждому казалось, что он узнал ее всю и, узнав, не мог не полюбить” (ТОЛСТОЙ, 2021, p. 301).

¹⁷⁰ No original russo: “Не правда ли, это было ужасно? – сказала она, глядя на Анну своим взглядом, открывавшим, казалось, всю душу” (Ibid., p. 301).

uma repetição que intensifica o contraste na formação rítmica de intensidade dramática da imagem artística.

A evolução da conversa, da qual outros personagens passam a participar, possui como tema o tédio e as formas de evitá-lo ou mascará-lo. E dentro desse jogo discursivo estabelecido num “ambiente mundano e familiar” (Ibid., p. 302), marcado pela interação de duplicidades e ambiguidades, Anna decide retornar à vida, que aparentemente conhecia, e enfrentar o que a aguardava em sua casa. E, apesar do apelo dos presentes, Kariênina despede-se e vai embora sem jogar a partida de croqué. Essa retórica audiovisual explorada por Tolstói gera especificidades que inserem o leitor nos lapsos gerados pelas pressuposições advindas do jogo de “verdade ou mentira” que começou com Betsy e perpassa o encontro de Anna com as demais personagens. A linha emocional expressa pelos elementos da composição constitui artisticamente o turbilhão vivido internamente por Anna e propõe a articulação direta de elementos dissonantes, inserindo o leitor numa tensão da forma e dos sentimentos.

Para Eisenstein, a literatura possui justamente um potencial expressivo para criar fenômenos estéticos construídos “[...] de um modo incomum em circunstâncias ‘normais’”; por isso, “as páginas da literatura nos oferecem modelos de estruturas de composição completamente inesperados, nos quais estão presentes fenômenos que, ‘em si mesmos’, são bastante comuns” (EISENSTEIN, 2002b, p. 144). Os temas abordados pela literatura são corriqueiros, calcados no comportamento humano. O literário proporciona um tipo de experiência em que temas frequentes, tais como o adultério, o assassinato, o amor, adquirem singularidades quando abordados de modo específico. E esse aspecto, para Eisenstein, não é um problema exclusivamente formalista, mas do reconhecimento de um princípio de composição artística que ocorre na personificação do tema, um dos elementos impulsionadores da imagem artística.

Especificamente na obra de Tolstói, o cineasta está interessado na maneira “*como o autor se relaciona com a imagem [izobrajénie] e como o autor quer que o público assimile, perceba e sinta aquilo que ele retrata*” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 37). Nas narrativas de Tolstói, figuram demandas de Teoria da Narrativa direcionadas à potência da expressividade da imagem artística advindas de fenômenos dos *feitos dos homens* e da *estrutura das ações humanas*. Esse conjunto de eventos, potencialmente geradores de imagens [*óbráz*] singulares que compõem a obra, forma, na realidade, um fenômeno mais amplo, que Eisenstein denomina de *образность* [*óbraznost*], termo também presente na Teoria Literária, usado para designar o sistema artístico

de uma obra. Na próxima seção, buscaremos elucidar o significado desse termo nos escritos eisensteinianos.

2.3. Dois processos, uma imagem: imagicidade

Os conceitos eisensteinianos de *óbráz* e *izobrajénie* oferecem caminhos para refletir sobre a relação ou a junção entre palavra-imagem de maneira que o simbólico não seja o principal, já que para Eisenstein (1964, p. 669), apesar de a diferença entre imagem e símbolo ser muito sutil e instável, ambos são de natureza distinta: o símbolo, de modo geral, é dotado de imobilidade semântica e a imagem marcada pelo dinamismo dos sentidos. É na estrutura dinâmica de uma obra que uma aproximação entre os dois elementos pode acontecer, alterando as linhas de tensão da obra.

Entretanto, o resultado do trabalho artístico realizado no processo de construção imagética, segundo Eisenstein, seria um fenômeno ainda mais profundo, essência da natureza da imagem artística. Ainda de acordo com o cineasta, o sistema de imagens que, em sua interação, forma a estrutura artística é denominado de *óbraznost* [*образность*¹⁷¹]. O termo, também fundamental para os estudos literários, indica o resultado imagético presente na construção artística (sistema interno de cada obra) e revela a materialização do pensamento criativo do autor. O sistema é formado por um fluxo de imagens que provoca intelectualmente o espectador/leitor. A sua existência depende de um trabalho estilístico e artístico no âmbito da composição. Com o intuito de tornar o termo mais recorrente nos estudos eisensteinianos no Brasil, retomamos a tradução usada por Arlindo Machado e José Carlos Avellar, *imagicidade*, que seria o resultado oriundo da arquitetura imagética de uma obra.

O termo *óbraznost* ou *imagicidade* foi usado de modo ainda muito discreto pelo cineasta na entrevista que concedeu sobre as relações entre literatura e cinema, em 1928¹⁷², momento em que Eisenstein começava a demonstrar que a aproximação das duas artes não ocorreria apenas no âmbito dramático, mas, antes de tudo, ambas as artes compartilhariam dilemas no campo da imagem. Em 1934, em uma de suas anotações de aula intitulada *Organicidade e Imagicidade* [*Органичность и Образность*], o cineasta propõe uma definição ao termo:

¹⁷¹ Como assinalamos anteriormente, nos estudos sobre Eisenstein no Brasil, identifiquei duas tentativas de esclarecimento dos termos: em uma nota de rodapé, em *Geometria do êxtase* (1982), de Arlindo Machado, e na introdução da edição brasileira de *A forma do filme*, escrita por José Carlos Avellar.

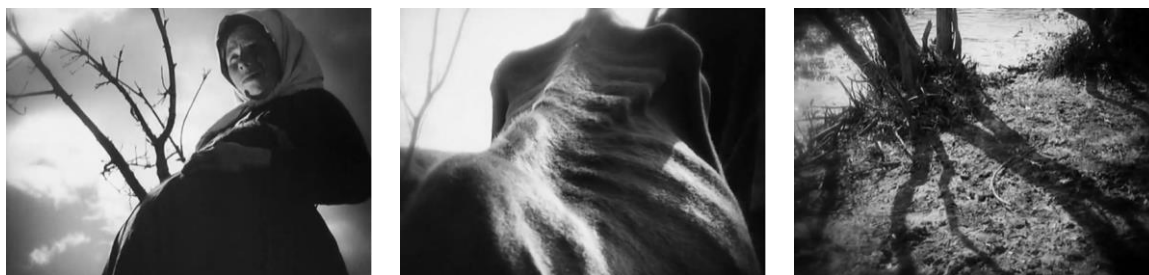
¹⁷² Falamos sobre o texto *Literatura e cinema* no capítulo 1 e a tradução do texto completo está disponível nos anexos.

“*imagicidade aparece para nós como a resolução mais completa do princípio da unidade da forma e do conteúdo*. O afastamento desse princípio leva tanto à sua ruptura quanto à inevitável, nesses casos, inferioridade de tal ‘obra’¹⁷³” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, v. 4, p. 668, tradução nossa). É a unidade dos meios expressivos, em trânsito na estrutura da obra, responsável pela construção artística.

Também no ano de 1933, na revista *Questões de Literatura* [Вопросы Литературы], Eisenstein publicou algumas importantes notas sobre este tema. O conjunto textual recebeu o título de *Cinema e literatura (sobre imagicidade)* [Кино и литература (об образности)]. O cineasta pedagogo inicia o texto demonstrando que há autores que escrevem de um “jeito cinematográfico”, ou seja, reduzem sua composição dramática a técnicas utilizadas pelos cineastas e afirma que o que esses autores fazem é uma tentativa de mera reprodução. No entanto, reconhece que há um tipo de escrita cujo *cinematografismo* é genuíno e anterior à chegada do próprio cinema. Valendo-se da obra de Zola, Eisenstein inicia uma discussão no campo da construção das imagens artísticas. Escritores como o romancista francês, em sua visão, seriam capazes de trazer para o primeiro plano da narração os detalhes que são efetivamente imprescindíveis à construção da obra.

A *imagicidade* permitiu a Eisenstein entender que há um significado imagético ainda mais profundo na construção artística e, para acessá-lo, é necessário compreender a dinâmica de sua composição. Outro aspecto importante dessa investigação é o fato de que os detalhes expressivos explorados na estrutura da obra revelam que o evento artístico não é dado em sua totalidade, é uma relação metonímica, *pars pro toto*. Aqui, a metonímia não é uma referência ao tropo linguístico, mas a uma forma de organização do pensamento e procedimento estilístico, que envolve a capacidade dos elementos materiais de evocar na consciência do espectador uma imagem sensorial. Com o intuito de iluminar seu argumento, Eisenstein oferece dois exemplos extraídos de sua obra. O primeiro é uma pequena sequência presente no filme *O velho e o novo* [Старое и Новое] em que a miséria e a pobreza que castigavam os camponeses são materializadas na construção dialética entre as linhas estáticas presentes nos quadros e o volume e a textura das vidas que ainda resistem.

¹⁷³ No original: “Образность нам представляется как наиболее полное разрешение принципа единства формы и содержания. Отступление от этого принципа ведет либо к разрыву их и неизбежной в таких случаях неполноценности подобного ‘произведения’”.

EISENSTEIN, *O velho e o Novo*, 0:07:02-0:07:28

Observemos outro elemento usado pelo cineasta para demonstrar de que modo um elemento expressivo pode provocar a construção de imagem:

EISENSTEIN, *O Encouraçado Potiômkin*

Trata-se da presença de um pince-nez em *O encouraçado Potiômkin* [Броненосец Потёмкин]. Diante da queixa dos marinheiros de que a carne estava repleta de vermes e, portanto, imprópria para o consumo, o oficial o utiliza como um instrumento visual para analisar a carne exposta. A câmera acompanha o movimento do oficial e os espectadores são expostos a duas camadas de sentido: a primeira construída pelo discurso do oficial, que alega não existir nenhum tipo de problema com a carne; a outra é formada pela movimentação dos vermes apresentada por meio de um *close-up*. No ápice do filme, quando os marinheiros assumem o controle do encouraçado e todos os oficiais são eliminados, ironicamente, apenas o pince-nez aparece pendurado no mastro.

O crítico Leonid Kozlón, inspirado nos escritos eisensteinianos, também observa que em uma obra bem sucedida, “imagem e estrutura composicional aqui se fundem na unidade inseparável de uma imagem formidável¹⁷⁴” (КОЗЛОВ, 1980, p. 102, tradução nossa). Essa concepção de construção de estruturas artísticas está enraizada na formação da obra literária, cujo dinamismo da imagem artística é sintetizado por Antoine Compagnon: “a literatura é um

¹⁷⁴ No original: ““[...] изображение и композиционный строй – здесь слиты в неразрывном единстве грозного образа [...]”.

exercício de pensamento” (2009, p. 52). Poderíamos acrescentar a ênfase de Eisenstein de que a literatura auxilia a “[...] aprender a arte de ver com todos os cinco sentidos¹⁷⁵” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 473, tradução nossa). Ver com os sentidos é o meio pelo qual se pode entrar no laconismo da imagem expressiva e compreender a plenitude do detalhe essencial do conjunto imagético. Não por acaso, sobre as técnicas utilizadas na literatura pelos escritores para ofertar uma imagem profunda da obra, dirá Eisenstein: “É assim que os mestres do estilo trabalham na literatura. E muito de seu conhecimento sutil poderia ser pendurado nas salas de montagem dos diretores como mandamentos¹⁷⁶” (Ibid., p. 475, tradução nossa).

Ainda segundo o cineasta, a literatura contém um vasto sistema estético de assimilação do mundo não restrito ao reconhecimento dos elementos visíveis do real. No literário, a visão humana está sujeita à força da imaginação criadora. Por isso, o estudo da experiência literária não pode ser restrito ao posicionamento histórico de autores e estilos literários ou à sua condição de *mimese*. Dos textos eisensteinianos dedicados à literatura, é possível depreender como o cineasta defende a relevância de pensar os processos de transformação e inovação da linguagem literária, assim como problematizar suas fronteiras.

É importante esclarecer que a imagicidade, sobretudo na literatura, não tem a ver apenas com aspectos figurativos da linguagem, mas sim com o conjunto de aspectos da criatividade literária, criados a partir da complexa interação entre os elementos que formam a unidade da estrutura. Por esse motivo, Eisenstein afirma que “às vezes, a disposição das palavras, ao longo do romance, é mais valiosa para nós do que uma pilha de figuras retóricas¹⁷⁷” (Ibid., p. 473, tradução nossa).

A discussão sobre imagicidade apresentada por Eisenstein permite ao pesquisador dialogar com questões artísticas e ideológicas que muito podem contribuir para as discussões contemporâneas no campo das artes. Ao considerar os mecanismos de construção de sentido em produções que possuem como base relações interartísticas, é possível encaminhar propostas atuais de leitura e análise de mecanismos imagéticos de uma obra literária que resultam no surgimento de outra realidade no âmbito estético.

A estruturação de análise proposta por Eisenstein também conecta duas esferas da atividade criativa literária que, de acordo com Compagnon, ainda hoje são normalmente vistas de maneira binária nos estudos literários: “ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura

¹⁷⁵ No original: “[...] учиться искусству видеть всеми пятью чувствами”.

¹⁷⁶ No original: “И многое из тонкого их знания могло бы заповедями висеть в монтажных кабинетах режиссеров”.

¹⁷⁷ No original: “Иногда расстановка слов по строке новеллы нам дороже чем том изобразительных нагромождений”.

fala da literatura” (2010, p. 126). Eisenstein entendia que a literatura não tinha apenas um compromisso com a representação ou com seu universo imediato. Antes de tudo, o sistema artístico literário expõe o conhecimento que carrega de si e do mundo; por isso, está em constante processo de transformação.

No próximo capítulo, abordaremos a questão da composição e *da mise-en-scène* com o intuito de compreendermos as dinâmicas materiais e intelectuais da teoria da imagem artística eisensteiniana.

CAPÍTULO III

A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA

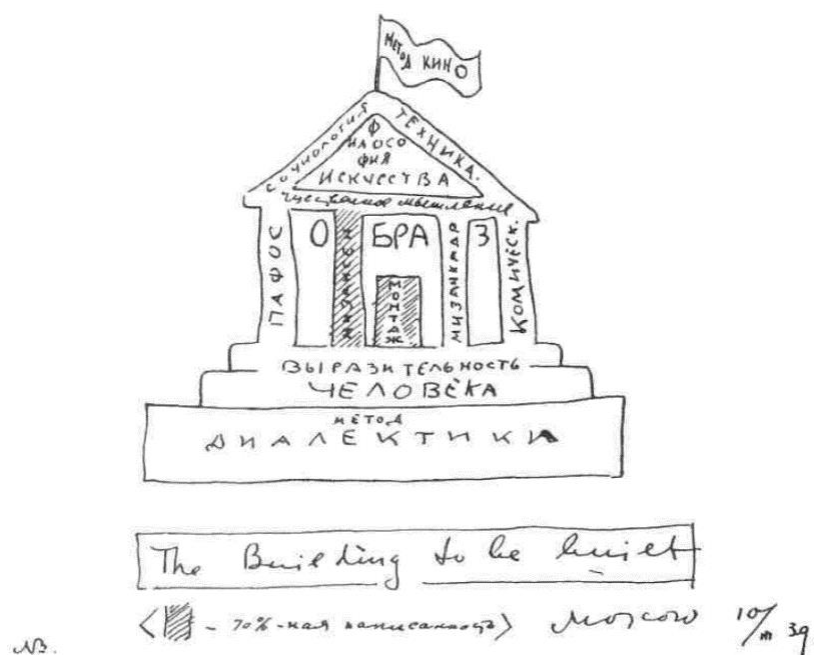
3.1. A arquitetura como dinâmica do pensamento criativo

Estilo arquitetônico é uma expressão comumente usada por Eisenstein para definir um tipo de olhar que orientou o seu trabalho artístico no cinema e na abordagem teórica das demais artes. A noção de arquitetura foi incorporada aos estudos eisensteinianos atrelada à noção de composição, considerando os meios pelos quais o artista organiza o “espaço” criativo e os caminhos pelos quais uma ideia ou conceito recebe uma forma estética. É pertinente ressaltar que essa relação com o universo arquitetônico e formas de construção criativa se iniciou ainda na infância de Eisenstein, na vivência com o pai, Mikhail Eisenstein (1867-1920), famoso arquiteto e engenheiro na cidade de Riga, onde ficou muito famoso por seus importantes prédios projetados no estilo *art nouveau*¹⁷⁸.

O jovem Eisenstein, no final da década de 1910, passou a ter as suas próprias experiências de criação arquitetônica. Primeiro como estudante de engenharia e depois na concepção de cenários para diversas peças no período em que participou do coletivo *Proletkult* [Cultura Proletária], no qual viveu suas primeiras expressões artísticas profissionais. Nessas vivências iniciais, já se destacava o interesse pela elaboração de construções criativas em que os diferentes elementos colocados em cena estimulavam uma dinâmica de perfeita relação entre eles.

Quando começou as atividades no cinema, essa visão se estendeu à linguagem cinematográfica e ganhou densidade teórica à medida que Eisenstein estruturava uma teoria dos sistemas artísticos. Ao realizar seus experimentos no cinema e teorizar sobre eles, ficava mais claro que as questões arquitetônicas nas artes diziam respeito a problemas formais e técnicos na abordagem do material artístico. Nesse contexto, a arquitetura nas artes também manifesta uma forma de pensar, de articular o conhecimento, porque ela abarca não apenas o corpo material das obras, mas também evidencia as marcas de um tempo, as relações estabelecidas entre épocas, a maneira como as partes se relacionam com o todo. Essa forma de ver o mundo artístico levou Eisenstein, em 1939, a propor a edificação dos elementos considerados por ele essenciais na concepção do método cinematográfico. O desenho-síntese, intitulado “O prédio a ser construído”, tornou-se uma importante representação arquitetônica das redes conceituais que figuram em seus textos, algumas com formulação de hipótese e exemplos práticos e outras que não possuem finalização teórica em seus escritos.

¹⁷⁸ Os edifícios projetos por Mikháil Eisenstein são conhecidos até hoje pelo luxo e o marcante uso de ornamentos nas fachadas.



A composição arquitetônica dessa edificação demonstra a grandeza e a complexidade do projeto de Eisenstein e nos ajuda a compreender o porquê de tantos estudos e notas permanecerem inacabados, já que o desejo de explicar a criatividade humana o encaminhava a diferentes áreas do conhecimento e a uma constante revisão de seus pressupostos. No final dos anos 1930, o método cinematográfico, que almejava construir, ainda se encontrava incompleto. Na avaliação do cineasta, os conceitos de *Mise-en-scène* [Музансен] e Montagem [Монтаж], tracejados no desenho, seriam os mais avançados em termos de reflexão teórica, em torno de 70% mais propriamente. O desenho, na condição de imagem teórica, demonstra as relações estabelecidas entre os principais conceitos do pensamento eisensteiniano e, hoje, permite aos pesquisadores analisar a dinamicidade dessas ideias e a pertinência atual desse conjunto arquitetônico, cuja estrutura apresenta os seguintes elementos:

- Fundações – são construídas a partir de duas bases: a primeira, denominada como base fundamental, é o Método Dialético [Метод Диалектика], que sustenta as relações estabelecidas nos escritos eisensteinianos desde o início de suas reflexões teóricas; já o segundo elemento mais visível do alicerce é a Expressividade Humana [Выразительность Человека], que remete aos estudos iniciais de Eisenstein no teatro onde começou seu interesse pelas leis que regem os movimentos dos corpos, a encenação do gesto e as expressões. Essa base é fundamental também para compreender

os últimos estudos de Eisenstein, voltados à Antropologia e à Psicologia, em busca de explicação para as formas mais primitivas de manifestações artísticas.

- Os pilares – estão intimamente conectados à estrutura de fundação, representam quatro conceitos centrais que sustentam o trabalho teórico de Eisenstein: *Pathos* [Пафос], *Mise-en-scène* [Мцзансен], *Mise-en-cadre* [Мцзанкадр], Cômico [Комический]. A *mise-en-scène* aparece em muitos dos estudos realizados pelo cineasta, tanto de seus filmes quanto de outras obras de arte. Já a descoberta do *pathos* encaminha as análises para as questões do pensamento pré-lógico e outras formas de manifestação artística primitiva. Menos explorado diretamente em seus textos, mas com forte relevância em trabalhos estratégicos, estão o conceito de *mise-en-cadre* e a presença do cômico. No centro do conjunto arquitetônico, há o conceito de montagem que irradia para todas as direções, emergindo como uma espécie de marco fundamental da construção.
- O telhado – está diretamente ligado aos pilares; é composto por um entorno definido pelo que o cineasta chama de Técnica de Sociologia [Социология Техника]. Na base dessa moldura, está o pensamento sensorial [Чувственное Мышление] e, no centro, a Filosofia da Arte [Философия Искусства].

Os elementos apresentados acima foram lidos em sua verticalidade. Porém, na perspectiva horizontal, é revelado o que a junção desses quatro conceitos mais a pedra fundamental são capazes de construir: a imagem artística [*óbráz*]. Portanto, falar sobre a imagem no pensamento teórico de Eisenstein remete a uma espécie de trabalho arqueológico das composições artísticas que passaram por suas mãos. A ideia de composição, por sua vez, é vista como um processo cujas engrenagens colocam em movimento as diferentes partes de um texto artístico.

O trabalho arqueológico empreendido pelo cineasta em busca dos fundamentos da criação de imagens artísticas e das técnicas empreendidas ao longo dos séculos deu origem à premissa de que “o cinema é o herdeiro de todas as culturas artísticas” (EISENSTEIN, 2014, p. 21). Sendo assim, em seu importante trabalho dos anos 1940, *A Natureza não indiferente* [*Неравнодушная Природа*], Eisenstein defende o lugar do cinema dentro do Grande Tempo¹⁷⁹

¹⁷⁹ Trata-se de um conceito explorado pelo filósofo e crítico russo Mikhail Bakhtin para indicar a potência de grandes obras literárias de romper as fronteiras temporais e ganhar novos significados ao longo dos séculos. Segundo Irene A. Machado, a natureza da noção de *grande tempo* advém da consciência bakhtiniana de que “as obras literárias vivem um grande tempo, pois nascem num presente, mas não se alimentam apenas de sua atualidade”. E segue a pesquisadora, “é na noção de *grande tempo* que se pode apreender como a pluralidade e as

da história da visualidade nas artes: “essa arte jovem, nascida diante dos nossos olhos, mas está profundamente ligada à tradição cultural de todas as artes individuais como se nela se fundisse¹⁸⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2006, p. 289, tradução nossa). Ao explorar essas relações entre as diferentes artes e os pontos de encontro entre linguagens, podemos ler esse movimento como a etapa zero do projeto eisensteiniano, a escavação que prepara o terreno para receber as fundações elementares.

Não por acaso, de imediato, é-nos imposta a relevância do termo *composição* que circula em diferentes áreas do conhecimento e, apesar das particularidades inerentes à dinâmica de cada sistema, mantém em comum o fato de nomear o processo de constituição de um todo coerente. Além do ato de formação *per se*, a composição também abrange a maneira singular como cada elemento contribui para que um conjunto opere de modo orgânico. Seja nas artes visuais, seja na literatura, na música ou no cinema, a composição diz respeito à elaboração artística e a construção da obra de arte. É dessa perspectiva mais abrangente que provém a crítica de Iúri Lotman ao fato de que por “composição entende-se vulgarmente a organização sintagmática dos elementos do tema” (LOTMAN, 1978a, p. 347). Esse enfoque contemplaria apenas o primeiro e elementar funcionamento da ideia de composição.

Especificamente no caso da literatura, podemos afirmar que há três âmbitos de processos compositivos. O primeiro engloba a estrutura externa da obra, ou seja, a organização do texto, a interligação mais objetiva de todas as suas partes, tais como capítulo, título, epílogo, as características do gênero a que pertence etc. O segundo é do âmbito mais estético, a composição enquanto organização interna de uma obra, as correlações entre suas partes que formam os episódios, o enredo, a poética do autor e as imagens artísticas. É o que garante, por exemplo, que uma obra, ainda que busque romper com padrões estabelecidos pela teoria literária, mantenha uma lógica interna do próprio objeto garantindo a coerência de sua estrutura. Por fim, há a composição na condição de caminho usado pelo autor para provocar o leitor, a maneira como decide explorar um determinado tema, a ideia da própria obra, aquilo que só ela sabe de si mesma e convida o leitor a integrar.

Esse processo de múltiplos movimentos da composição não é pacífico ou linear, já que os meios composicionais geram as redes de interconexões entre elementos heterogêneos. Por isso, a composição é particular a cada universo artístico materializado em uma obra. Um mesmo

diversas simultaneidades temporais se tornam textualidade literária” (“Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica”. In. Revista *Itinerários*, Araraquara, n. 12, 1998. p. 35).

¹⁸⁰ No original: “Искусство это молодое, родившееся на наших глазах, но оно глубоко связано с культурной традицией всех отдельных искусств, как бы слившихся в нем воедино”.

autor é criador de distintos sistemas de composição¹⁸¹. A composição articula elementos complexos que formam um sistema de relações entre diferentes esferas, demonstrando que o texto não se fecha em si mesmo, embora precise partir de seu próprio sistema, já que mobilizá-lo apenas por meios de mecanismos externos, a fim de decodificá-lo, poderia conduzir o leitor/crítico a reduções interpretativas inapropriadas. O método de composição eficaz de um texto é aquele gerador de “[...] intersecção dos pontos de vista do criador, do texto e do público” (JOTMAH, 1992, p. 179).

Eisenstein também vê a estrutura artística como um sistema organizado pela composição que unifica elementos de natureza diferente, enxergando neles uma chave essencial para a compreensão da imagem artística. Segundo Ivánov, trata-se de uma ideia central para o cineasta, envolvendo a “[...] ligação da macroestrutura da obra, predeterminada pelo seu tema, com a microestrutura, concretizada localmente [...]” (IVÁNOV, 2009, p. 248).

Na tentativa de definir composição, Eisenstein a explica como “[...] uma construção que serve principalmente como uma representação concreta da relação do autor com o conteúdo e que, ao mesmo tempo, força o espectador a se relacionar com esse conteúdo” (EISENSTEIN, 1994, p. 28), materializando uma série de processos complexos geradores do fazer artístico. A composição seria responsável pela “interação plástica dos planos (dentro do quadro)” e “a variação de linhas e formas em cada plano de um quadro a outro” (EISENSTEIN, 1982, p. 216).

Compreender essa sequência de fenômenos exige de nossa parte o estudo de particularidades da tessitura da construção tanto no cinema quanto na literatura, o modo de colocar em cena os aspectos artísticos. Com o objetivo de melhor elucidá-los, começaremos pela noção de composição e a sua dinâmica na formação da imagem artística. Depois, encaminharemos a análise de alguns conceitos fundamentais que montam a composição da obra artística segundo Eisenstein.

3.2. A composição: a base da imagem artística

Conforme apresentamos no capítulo 1, *Sobre a estrutura das coisas* [*O Cmpoehuu Beueŭ*] é o título de um importante texto escrito por Eisenstein em 1939 e reescrito após o fim

¹⁸¹ Esse aspecto é relevante para pensarmos o ensino da literatura por meio de agrupamento de aspectos de estilos de época. Se um mesmo autor produz sistemas artísticos diversos, as características selecionadas como predominantes ou exemplares de um autor ou época nada mais são do que linhas superficiais dos complexos processos presentes na concepção de uma obra literária.

da Segunda Guerra. Nele, o cineasta se dedica ao que afirma ser a tarefa mais difícil da arte: “o problema do retratar e da relação com o que é retratado”¹⁸² (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 37, tradução nossa). O criador, dotado de uma imaginação criativa, burila a matéria que extrai do mundo real e a recria de acordo com as diretrizes estéticas. Eisenstein, interessado em elucidar essa mobilização artística, entende como sendo um passo fundamental desvendar as engrenagens desse mecanismo. Na visão do cineasta-teórico, a análise da composição poderia revelar caminhos pelos quais ocorrem o trânsito criativo, já que os aspectos compositivos expressam a maneira como o artista propõe uma organização integradora de todas as partes da obra, as correlações entre fenômenos e eventos. Por isso, diz Eisenstein: “a composição é um dos meios mais eficazes de expressar essa relação. Embora essa relação seja alcançada não só pela composição e não seja apenas essa a sua tarefa”¹⁸³ (Ibid., p. 37, tradução nossa). Na citação, o autor refere-se à relação que ocorre entre as diferentes camadas presentes na concepção de uma obra.

Ao tratar da relação entre o ato de retratar e a coisa retratada, tema central do artigo aqui analisado, Eisenstein está interessado em saber como, no corpo da obra, essa relação é expressa, de que modo “a atitude em relação ao retratado será incorporada através da forma”¹⁸⁴ (Ibid. p. 37, tradução nossa). A abordagem do tema aqui revela uma preocupação do artista Eisenstein, mas também do docente que procura clarificar para os alunos os segredos das grandes obras de arte. Por esse motivo, no cerne da metodologia que almeja desenvolver, há um olhar atento para a questão da composição que caminha em duas vias: os métodos usados pelo criador e como esse criador considera aquilo que o público “[...] percebeu, experimentou, sentiu o que ele retratou”¹⁸⁵ (Ibid., p. 37). Esse “processo de formação de um todo arquitetônico orgânico” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 173) gera uma obra em que todos os elementos estão em constante diálogo.

Essa perspectiva para Eisenstein está enraizada na construção da escrita literária, na maneira como um escritor organiza o universo artístico e traz o leitor para integrá-lo. É claro que a imaginação do leitor não permanece restrita ao universo proposto pelo criador. Contudo, ele é a porta de entrada que dá acesso ao movimento criativo gerando a confluência entre o

¹⁸² No original: “[...] проблему изображения и отношения к изображаемому”.

¹⁸³ No original: “Композиция является одним из наиболее действенных средств выражения этого отношения. Хотя это отношение достигается не только композицией и не только оно является задачей композиции”.

¹⁸⁴ No original: “Отношение к изображаемому воплотится через то, как это изображаемое представлено”.

¹⁸⁵ No original: “[...] воспринимали, ощущали и чувствовали то, что он изображает”.

mundo do criador e o do espectador. Ao expressar a ideia da obra, a composição passa a ter um papel relevante nesse trânsito criativo, pois, dependendo das escolhas realizadas pelo artista, é extraído da matéria bruta da realidade aquilo que é mais importante para o contexto da obra. Esse ato, na visão de Eisenstein, rompe com a cópia e a identificação dos objetos do real. Essa espécie de norma criativa foi definida por Eisenstein “[...] como a lei de construção do retratado¹⁸⁶” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 38, tradução nossa).

Ao usar o substantivo “lei”, o cineasta pontua que há um conjunto de meios e procedimentos que regulam o funcionamento da criação de imagens artísticas, mas que se sabe pouco acerca dele. E, no caso da cinematografia, compreender tais leis seria uma tarefa primordial, já que o cinema, assim como a literatura, extrai seus fatos diretamente da realidade.

Para entendermos melhor a importância que Eisenstein dá às leis estruturais, é relevante sistematizarmos os tipos de composição que identifica em seu artigo. O primeiro é nomeado de “composição simples”, e nele o objeto da imagem e a lei de construção pela qual a imagem é representada podem coincidir. Nesse caso, há uma relação direta entre os elementos envolvidos no episódio. Para elucidar seu argumento, o cineasta oferece o seguinte exemplo: “[...] o herói está triste, a natureza, a iluminação, às vezes a composição do quadro, às vezes da montagem, e, na maioria das vezes, a música triste está colada a ele¹⁸⁷” (Ibid., p. 38, tradução nossa).

Nesse tipo de composição, já consagrada nos processos de criação de diferentes linguagens artísticas, a horizontalidade das relações no âmbito estético facilita a decodificação por parte do espectador/leitor e cria uma continuidade semântica que, embora possa ser rica do ponto de vista organizacional, não gera progressões no âmbito expressivo. Aqui Eisenstein aponta uma outra forma, denominada de “composição real”, que seria resultado “[...] da estrutura do comportamento emocional de uma pessoa associado à experiência do conteúdo de um ou outro fenômeno representado¹⁸⁸” (Ibid., p. 38, tradução nossa). Isso explicaria para Eisenstein o fato de as verdadeiras composições serem *profundamente humanas*. Nesse tipo de composição, o criador volta-se à estrutura interna de onde emerge a intenção expressiva da obra. Eisenstein entende que a complexa dinâmica da estrutura da emoção humana é o modelo composicional por excelência das artes: “Este é o segredo do verdadeiro impacto emocional da verdadeira composição. Usando como fonte *a estrutura da emoção humana, a composição*

¹⁸⁶ No original: “[...] как закон построения изображаемого”.

¹⁸⁷ No original: “[...] грустит герой, и с ним в унисон грустят природа, освещение, иногда композиция кадра, изредка ритм монтажа, а чаще всего подклеенная к нему грустная музыка”.

¹⁸⁸ No original: “[...] из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления”.

*abertamente apela à emoção e evoca o complexo de sentimentos que a engendraram*¹⁸⁹” (Ibid., p. 39, tradução nossa).

Considerando esse contexto, a composição não pode ser entendida apenas como uma correlação superficial de suas partes, mas é um fenômeno multifacetado que gera diferentes níveis de apreensão da obra. Segundo Eisenstein, já o mais simples nível revela que “*a composição se apropria de elementos estruturais do fenômeno retratado e, a partir deles, cria um padrão de construção das coisas*¹⁹⁰” (Ibid., p. 38, tradução nossa) e é este padrão singular responsável pela fusão entre imagem artística e estrutura composicional que forma uma unidade da obra. Sobre isso, diz David Bordwell:

Según Eisenstein, la obra de arte más eficaz es la que está controlada por um único tema expresivo y abunda en este tema de dos maneras concretas. Primero, su organicismo le permite llevar a cabo una infatigable búsqueda “formalista” en pos de todos los elementos del cine que puedan servirle para la idea unificadora. La imagen expresiva tiene que encarnarse en un argumento, en episodios particulares, en giros concretos de la acción y, a la postre, en la escenificación, encuadre y montaje de los planos y en la selección y organización del sonido. [...] A idea de un desarrollo formal continuo al servicio de un tema expresivo es un elemento central de la concepción eisensteiniana de unidad orgánica [...]. Los planos y sus elementos proporcionan descripciones, mientras que el montaje crea la correspondiente “imagen” artística (BORDWELL, 1999, p. 210).

Na construção de seu argumento de composição expressiva para as artes, Eisenstein esclarece que, na análise das composições, os aspectos que interessam não estão tanto nas “[...] emoções que acompanham o retratado, mas, antes de tudo, estão nas emoções da relação com o retratado¹⁹¹” (Ibid., p. 39, tradução nossa). Desse modo, a cinematografia deveria construir suas *complexas construções composicionais*, partindo da *experiência humana*. Aí estaria a tarefa básica da composição de “[...] definir um caminho para o olho do espectador de acordo com o tema¹⁹²” (BORDWELL, 1999, p. 211).

¹⁸⁹ No original: “В этом секрет подлинно эмоционального воздействия истинной композиции. Используя как свой исток *строй человеческой эмоции*, она безошибочно к эмоции и апеллирует, безошибочно вызывает комплекс тех чувств, которые ее зарождали”.

¹⁹⁰ No original: “[...] композиция берет структурные элементы изображаемого явления, и из них создает закономерность построения вещи”.

¹⁹¹ No original: “[...] не столько в эмоции, сопутствующей *изображаемому*, сколько в первую очередь в эмоции *отношения к изображенному*”.

¹⁹² No original: “[...] establecer una senda para el ojo del espectador de acuerdo con el tema”.

Essa abordagem encontra ecos no estudo que Eisenstein dedica às gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)¹⁹³. Em *Piranesi, ou a fluidez das formas*¹⁹⁴ [Пиранези, или текучесть форм¹⁹⁵], Eisenstein aborda o que denomina de “frenesi arquitetônico das ‘prisões’ de Piranesi¹⁹⁶” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 158, tradução nossa), presente na série de gravuras em água-forte, “Carceri”. Esse frenesi ou êxtase é decorrente da relação entre diferentes pontos da composição da gravura, que, combinados, desencadeiam o que o cineasta chama de “explosão” da forma. A fim de melhor compreender as suas partes, Eisenstein indica para o leitor os pontos essenciais da composição de Piranesi fundamentais para a concepção do todo conforme podemos verificar no desenho abaixo:



(ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 159-160)

¹⁹³ Gravurista, historiador e colecionador de arte, arquiteto italiano.

¹⁹⁴ O título não chegou a ser definido pelo autor, os editores da edição russa adotaram o título acima considerando uma observação que acompanhava o texto e indicava o tema a ser desenvolvido.

¹⁹⁵ O texto apresenta algumas traduções parciais em diferentes línguas. Esse é caso da versão publicada no Brasil, em 2016, pela editora Kinoruss. A edição é composta pela segunda parte do texto, que o autor dedica diretamente à análise das gravuras. Por esse motivo, as traduções da primeira parte do texto eisensteiniano, que utilizamos nas citações presentes nesta tese, foram realizadas diretamente do russo.

¹⁹⁶ No original: “[...] архитектурного неистовства ‘Тюрем’ Пиранези”.

A enumeração com a qual Eisenstein apresenta ao leitor as diferentes partes da composição revela cada um dos elementos da gravura que, no seu conjunto, opera como um sistema expressivo. Vejamos alguns desses elementos:

A – um arco comum que fecha toda a água-forte.
a₁ e *a₂* – suas paredes laterais.
B e *C* – arcos que carregam o principal suporte da composição arquitetônica do conjunto.
D – um sistema de arcos regulares inferiores que se estendem em profundidade na parede.
E – escadas para cima, levadas para o interior, atrás dos pilares.
F, *F₁* – cordas que traçam o centro da composição (*F*) e enfatizam seu movimento em profundidade (*F₁*)¹⁹⁷ [...]

(Ibid., p. 161, tradução nossa)

O arco *A*, que envolve a gravura, faz que ela deslize “[...] para fora e além da borda” (Ibid., p. 164), ou seja, a forma explode, mas não de modo agressivo ou frenético. Nesse caso, a perspectiva de luz concentrada no centro da gravura e o fluxo dos traços individuais geram uma dissolução, ou melhor, a fluidez da forma anunciada no título. Eisenstein demonstra aqui que o êxtase provocado pela forma artística é resultante do sistema expressivo oriundo do conjunto formado pelos elementos objetivos da composição. O cineasta-pedagogo segue a sua análise propondo a leitura de outra gravura em que o atravessamento de escadas e o jogo de elementos de natureza diferente, como a pedra e a madeira, geram uma outra possibilidade de fluxo da forma. Observemos a gravura:

¹⁹⁷ “*A* — общая арка, замыкающая весь офорт в целом.

a₁ e *a₂* — ее боковые стенки.

B и *C* — арки, несущие основную опору архитектурной композиции целого.

D — система уходящих вглубь нижних угловатых арок, глубиной своей упертая в стену с решетчатым окном.

E — лестница вверх, отнесенная вглубь, позади столбов.

F, *F₁* — канаты, прочерчивающие центр композиции (*F*) и подчеркивающие движение ее вглубь (*F₁*) [...]”.



Disponível em: < <https://darkermagazine.ru/page/bumazhnye-tjurmy-dzhovanni-piranezi>>. Acesso em: 18 ago. 2022.

Nessa segunda obra, o olho do espectador é provocado a percorrer a gravura sem que haja um ponto de partida específico. O esquema imaginário de movimento evolui para uma relação extática com a obra, permitindo a quem contempla ser levado para fora dela. Esse “sair de si” por meio de uma escada transformada em uma imagem extática é recorrente na história da visualidade humana. Diz Eisenstein que, “afinal, conhecemos a imagem extática de uma escada que se lança de um mundo a outro, do céu à terra, da lenda bíblica sobre o sonho de Jacó [...]”¹⁹⁸ (Ibid., p. 165, tradução nossa). No texto bíblico¹⁹⁹, Jacó, durante viagem à cidade de Harã, decide descansar e, ao se deitar com a cabeça reclinada em uma pedra, sonha com uma escada apoiada na Terra cujo topo estava no céu e, através dela, via anjos subindo e descendo. Do céu, o próprio Deus olha para a Terra e promete a Jacó abençoá-lo em tudo o que fizer. A visão do sagrado tira o sujeito de um mundo e o conduz a outro. O sair fora de si, conforme explica Aurora F. Bernardini (2015, p. 56), “[...] não significa ‘sair para o nada’. Sair de si mesmo deve significar necessariamente a passagem para outra coisa, de qualidade diferente e contrária ao que a precede”.

Na sua análise de “Carcere Oscura”, Eisenstein procura demonstrar que esse tipo de composição cria uma dinâmica em que a figuratividade dos objetos é diluída, mas não desaparece completamente: “a pedra se ‘desloca’ a partir da pedra, mas conserva sua figuração

¹⁹⁸ No original: “Ведь экстатический образ лестницы, перебрасывающейся из одного мира в другой, с неба на землю, мы знаем еще по библейской легенде о сне Иакова [...]”.

¹⁹⁹ Cf. Gênesis 28:10-19.

‘pétreas’. A abóboda de pedra se lança em vigas de madeira angulosa, mas a ‘figuração material’ de ambas permanece intocada” (EISENSTEIN, 2016, p. 21). O arranjo dos elementos na construção da imagem artística colabora para a explosão extática dos elementos e uma consequente “sensação de captura emocional” (Ibid., p. 24) transforma a obra de arte em uma espécie de ambiente sagrado em que os observadores mergulham em êxtase.

Eisenstein traça o processo de construção das imagens de Piranesi, marcado pela complexidade de ligações entre espaços que, visualmente demarcados por arcos, pilares e escadas, constituem um todo por meio de colisões de perspectivas, formando, nas palavras de Eisenstein, um “conjunto arquitetônico orgânico” (Ibid., p. 25). Os fluxos de linhas e contrastes da gravura marcam ritmicamente a penetração no espaço artístico e se revelam como uma espécie de imagem do pensamento do autor: “[...] os lances das escadarias encarnam a movimentação interna do próprio autor, isso é evidente” (Ibid., p. 29).

A coordenação composicional das dimensões heterogêneas é marcada pelo desafio do artista na busca da unidade através da diversidade. A obra de arte é essencialmente constituída pela *natureza* extraída das formas concretas que se transformam em uma maneira de compreender a ordem do mundo. Nessa direção, Lotman sintetizou de modo interessante a tensão que rege a construção cinematográfica e se relaciona diretamente com os problemas em torno da composição:

[...] a impressão de realidade e a impressão de semelhança com a vida, sem as quais não existe arte cinematográfica, não são propriamente algo de elementar, comunicado pela sensação imediata. Parte integrante de um todo artístico complexo, a impressão de realidade é mediatizada por múltiplas ligações com a experiência artística e cultural da colectividade (LOTMAN, 1978b, p. 44).

Em anotação de 1947, Eisenstein diz que “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, p. 115, grifo original) e esse aspecto se manifesta na “[...] ligação da macroestrutura da obra, predeterminada pelo seu tema, com a microestrutura, concretizada localmente nos pormenores da composição” (IVÁNOV, 2009, p. 248). O espaço artístico é assim coabitado pelo espectador que encontra, na *composição*, caminhos de integração semântica.

A repetição de elementos entremeados por pequenos e significativos detalhes gera uma combinação de propriedades e qualidades artísticas que, segundo Eisenstein, atinge o espectador: “a natureza das próprias fantasias arquitetônicas, nas quais um sistema de visões se

desenvolve em outros; nas quais alguns planos, abrindo-se interminavelmente uns atrás dos outros, precipitam o olhar em distâncias desconhecidas²⁰⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 165, tradução nossa). Essas distâncias contemplam as relações que a obra pode suscitar, estabelecendo um diálogo entre o universo interno da obra e as suas conexões externas. Desse modo, há uma dinâmica relacionada ao ponto de vista que precisa ser considerada dentro do conjunto composicional.

Na visão de Borís Uspiênski (1995), o problema do ponto de vista na narrativa nada mais é do que um problema de perspectiva, uma vez que diz respeito aos ângulos selecionados pelo narrador, à multiplicidade de visões e à distância estabelecida entre o leitor e os demais elementos da narrativa. É exatamente a questão da perspectiva que se torna um ponto fundamental no estudo que Eisenstein desenvolve sobre a gravura “Carcere Oscura” de Piranesi. O cineasta-pedagogo busca demonstrar que os *cortes perspécticos* presentes na gravura provocam diretamente alterações no ponto de vista do observador:

Em Piranesi, as perspectivas são construídas de uma forma muito original. E sua originalidade básica consiste em suas interrupções e passagens bruscas. Em nenhuma parte das *Prisões*, nós encontramos a aparente continuidade perspéctica de profundidade.

[...]

Cada vez, por trás de colunas semelhantes ou de arcos semicirculares, o movimento perspéctico é novamente capturado.

Mas já não é na mesma chave perspéctica habitual, mas em uma escala muito mais reduzida da imagem do que alguém espera ou pode supor (EISENSTEIN, 2016, p. 32).

Essa alteração conflita com os atributos da perspectiva linear, técnica cujos efeitos criam uma ilusão de maior conforto para o observador no processo de construção da imagem artística. Na visão eisensteiniana, esse tipo de composição imagética que rompe com normas de perspectiva, desencadeando uma “representação desproporcional dos fenômenos” (IVÁNOV, 2009, p. 251), gera novas cadeias significativas para o texto artístico em que “[...]o tamanho do objeto se determina não pela distância entre ele e o espectador, mas por fatores psicológicos” (Ibid., p. 251), alterando o tipo de relação que o observador terá com a imagem. O tema da perspectiva ocupou uma parte significativa dos estudos eisensteinianos ao se conectar com as preocupações que nutria em torno de um tipo de concepção de imagem que não estava enraizado

²⁰⁰ No original: “Природа самих архитектурных фантазий, в которых одна система видений перерастает в другие; где одни планы, бесконечно раскрываясь позади других, мчат глаз в неведомые дали [...]”

no que era visto, mas no que era pensado e percebido pelo espectador/leitor. A fim de melhor compreendermos essa complexa problemática, exploraremos, a seguir, as noções de perspectiva linear e inversa e os efeitos de sentido que tais métodos de representação desencadeiam na construção da imagem artística.

3.3. A perspectiva na composição: diferentes formas de ver

Durante os anos 1930, Eisenstein ampliou seus interesses na área de Psicologia e Psicanálise e passou a estudar os processos primitivos da psique e da formação da linguagem, assim como demonstrou interesse pelas manifestações lúdicas da primeira infância. O cineasta-pedagogo acreditava que esses aspectos estariam presentes no ato criativo e nas questões que envolvem a participação do espectador nesta dinâmica. Para ele, compreender tais mecanismos seria um passo relevante na construção de seu método de análise da lógica da criação artística.

Em seu círculo de relacionamento no campo da Psicologia, a amizade com Liev Vigótski (1896-1934)²⁰¹ e Aleksandr Lúria (1902-1977)²⁰² foi essencial para o desenvolvimento desses estudos. A morte prematura de Vigótski interrompeu estudos que pretendia desenvolver nessa área. Todavia, a parceria com Lúria seguiu nos anos seguintes. Na década de 1940, a convite do psicólogo, Eisenstein planejou palestras e cursos sobre o tema. Destacamos o ciclo intitulado “A psicologia do processo criativo”, promovido pelo Instituto de Psicologia da Universidade de Moscou, cujo objetivo era discutir com os alunos de que modo a criação da imagem artística é resultado de um processo de interação que mobilizava os sentimentos e os pensamentos do espectador²⁰³, e o texto *The psychology of composition*, em que discute, além do problema da cor no cinema²⁰⁴, aspectos do cunho psicológico de tal relação.

O texto citado também revela a preocupação do cineasta em compreender os caminhos criativos pelos quais criador e criatura percorrem. Em diálogo direto com o livro de Edgar Allan Poe, *The philosophy of composition*, Eisenstein partiu de uma indagação primeira acerca da natureza artística buscando uma resposta que permitisse a ele e a seus alunos traçarem redes de

²⁰¹ Professor e psicólogo. Dedicou-se também a trabalhos na área histórico-cultural. Foi grande parceiro de Eisenstein nos estudos da Psicologia criativa.

²⁰² Neuropsicólogo soviético, responsável por relevantes contribuições para a área do desenvolvimento cognitivo. Investigou com Vigótski e Eisenstein formas de manifestação da criatividade humana.

²⁰³ “Conspectus of lectures on the Psychology of art”. In. *The psychology of composition*. Trad. de Alan Upchurch. London; Nova York: A Methuen Paperback, 1988. pp. 16-25.

²⁰⁴ Assim como outros escritos do cineasta, o texto só foi publicado postumamente na coletânea de mesmo título, organizada por Jay Leyda.

conexões para esclarecer as transformações “[...] de um fato da vida em um fato de arte” (EISENSTEIN, 1988, p. 1). Pensar esse problema basilar pressupunha entender os meios composicionais de uma obra de arte, e, daqui, surge uma espécie de subtópico textual, especialmente interessante no aprimoramento da técnica cinematográfica: o uso da cor como mais um elemento de montagem, capaz de criar conexões significativas profundas, dando forma a ideias e movimentos expressivos.

Sempre em contato com diferentes artes, o cineasta-teórico esclarece que o ato de criação é dinâmico e, por isso, “sujeito à mudança e ao crescimento no seu próprio processo de desenvolvimento” (EISENSTEIN, 1988, p. 40). Para embasar seu pensamento, recupera as divergentes leituras críticas dedicadas ao ensaio de Poe²⁰⁵ a fim de construir a sua hipótese de que a análise da própria produção artística realizada por Poe não constituiria um texto teórico, como pretendia o autor, mas seria um conto de detetive, estruturado como tal (Ibid., p. 28). Nessa leitura, o artigo seria, na verdade, mais uma das histórias de detetive do escritor americano em que o leitor participa das nuances do processo criativo:

Desde o princípio, com o enganoso título *A Filosofia da Composição*, Poe escolheu não usar para esta história de detetive sua *cor local* na forma de algum castelo medieval em ruínas, dos esconderijos aterrorizantes da parte obscura da cidade, dos laboratórios de experimentos secretos onde os Frankensteins são fabricados, ou os miseráveis, da sala hermeticamente fechada na rua Morgue, em que um gorila com uma navalha foge através de uma chaminé.

Aqui, o papel das pistas a serem lidas e resolvidas pelo detetive é desempenhado pelas fases de mudança do processo criativo, e os recantos e fendas individuais deste labirinto, que são sucessivamente penetrados pelos raios brilhantes e ofuscantes de lógica, servem como objetos dos mistérios a serem desvendados²⁰⁶ (Ibid., p. 30).

Para Eisenstein, o ensaio caracterizava-se como uma ficção construída a partir da ideia da investigação como tema em que a explicação da criação de uma obra artística só poderia advir de outra forma artística. Na condição de artista investigador, Eisenstein estava interessado

²⁰⁵ Além dos comentários genéricos, Eisenstein cita as discussões desenvolvidas por Joseph Wood Krutch (1893-1970), escritor e crítico americano, no texto *Edgar Allan Poe: a study in Genius*, e o trabalho de Marie Bonaparte (1882-1962), psicanalista, autora de *The life and works of Edgar Allan Poe*.

²⁰⁶ No original: “Starting from the very beginning with the misleading title, 'The Philosophy of Composition', Poe chose not to use for this detective story of his couleur locale in the form of some medieval castle in ruins, the terrifying hideouts of city riff-raff, the laboratories of secret experiments where Frankensteins are fabricated, or the wretched, hermetically sealed room on the rue Morgue, into which a gorilla with a razor sneaks through a chimney.

Here the role of the clues to be read and solved by the detective is played by the changing phases of the creative process, and the individual nooks and crannies of its labyrinth, which are successively penetrated by the brilliant, blinding rays of logic, serve as the objects of the mysteries to be unraveled”.

no entendimento da complexa “lógica arquitetônica do processo geral” da estrutura²⁰⁷ articulada em torno de um “emaranhado de emoções que governa²⁰⁸” (Ibid., p. 48) a organização da imaginação na construção da obra artística. Desse emaranhado, emerge a materialização de uma ideia ou um fato em forma artística, mas antes há um processo que o delinea e o transforma por meio da elaboração estética, da escolha de procedimentos específicos de acordo com o propósito do autor.

E aqui a escrita de Poe funciona para o cineasta como um labirinto de espelhos em que o ato de contemplar outras obras permite ao cineasta ver o seu próprio trabalho, sem, no entanto, conseguir propor uma única saída²⁰⁹. A investigação, nesse caso, não está focada apenas na identificação de evidências materiais, no ato de seguir os vestígios deixados pelo artista em sua obra. Antes, a atenção é direcionada para o estilo criativo e intelectual que opera por meio de deduções e aproximações. É o que detectamos em uma das notas compiladas nas *Memórias*, dedicada à história do *close-up* em que o cineasta-teórico justamente mergulha em um trecho de um conto de Poe, *A esfinge* [*The sphinx*], para demonstrar a existência dessa técnica na literatura. Em sua leitura, Eisenstein recupera a escolha de detalhes expressivos que eclodem diante do olhar do leitor e atinge um efeito fundamental para a construção da imagem artística. A fim de melhor visualizarmos o que diz o cineasta, vejamos o trecho do conto citado:

Quase ao findar de um dia excessivamente quente, achava-me eu sentado, de livro na mão, diante de uma janela aberta, dominando, através da vasta perspectiva das margens do rio, o panorama de uma colina distante cuja face mais próxima de minha posição tinha sido despida por um desmoronamento de terra da principal quantidade de suas árvores. Durante longo tempo, meus pensamentos vaguearam do livro à minha frente para a tristeza e desolação da vizinha cidade. Erguendo os olhos da página, caíram eles sobre a face desnuda da colina e sobre um objeto, sobre um monstro vivo, de horrenda conformação, que, bem rapidamente, desceu do cume ao sopé, desaparecendo, afinal, na densa floresta ali embaixo. Logo que avistei aquela criatura, duvidei de minha própria razão, ou, pelo menos, da evidência de meus próprios olhos.

²⁰⁷ É importante não perdemos de vista que a orientação do pensamento eisensteiniano está sempre direcionada para um aspecto didático nas artes e para as artes. Edgar Allan Poe, na visão do cineasta, tenta reconstruir as etapas do processo criativo, de maneira objetiva, a fim de provar a “precisão de um problema matemático” que envolve a composição de uma obra. Todavia, ao propor tal movimento, Poe estaria revelando a não possibilidade de hierarquizar as etapas do processo criativo, justamente porque ele é um processo dinâmico, logo incompatível com os “parâmetros da imagem ‘matemática’” (EISENSTEIN, 1988, p. 40). Essa dualidade não é contraditória. Afinal, como em uma boa história policial, ao tentar elucidar um fato, o detetive parte de aspectos parcialmente revelados, mas sua base está nos elementos parcialmente escondidos. Nesse sentido, a investigação requer do artista detetive a constante tarefa de depreender uma busca cuidadosa da lógica criativa, sem perder de vista as particularidades de cada etapa. Eisenstein sintetiza da seguinte maneira esse processo: “Da viva percepção para o pensamento abstrato, e deste para a prática – tal é o caminho dialético do conhecimento da verdade. Do conhecimento da realidade objetiva” (Ibid., p. 56).

²⁰⁸ Idem, p. 48.

²⁰⁹ Essa dinâmica acontece com outros nomes da literatura. É o caso do poeta Aleksandr Púchkin que trataremos no próximo capítulo.

E muitos minutos se passaram antes que eu conseguisse convencer-me de que não estava louco ou a sonhar. Contudo, quando eu descrever o monstro (que vi distintamente e calmamente observei durante todo o tempo em que ele se moveu), receio que meus leitores sentirão mais dificuldades em se convencerem desses pontos do que eu mesmo (POE, 1965, p. 416)²¹⁰.

O conto de Poe carrega alguns aspectos muito instigantes. O primeiro e talvez mais essencial para a composição narrativa é o jogo estabelecido entre o observador e o objeto observado. Poderíamos fazer referência também às camadas de sentido que a palavra *sphinx* apresenta na língua inglesa (desde sua presença nas mitologias egípcia e grega, denominando grandes esculturas de formas híbridas – animais e humanas - até denominar algo ou alguém misterioso e enigmático, ou ainda um tipo de inseto). Nesse caso, podemos considerar que a ironia é construída na trama, no tecer das relações semânticas possíveis, e não apenas no que é enunciado pelo narrador-protagonista.

Assim, é o monstro de dimensões desproporcionais que surge diante do olhar do narrador. Ele não é apenas resultado da imaginação, mas uma criação técnica. A pequena distância entre o olhar e o ser indefinido que ocupa a totalidade do campo visual permite ao narrador visualizar, quase de maneira microscópica, os detalhes desse “monstro”: sua dimensão é comparada à de um navio; sua boca está na extremidade de uma tromba, os cabelos são “negros e hirsutos”; suas presas são maiores que a de um javali; o tronco com dois pares de asas, e assim segue a descrição. É interessante que, em alguns momentos, o narrador se esforça para precisar a metrificação do corpo monstruoso. Tudo é hiperbólico. Aliás, a hipérbole cinematográfica também ocorre por meio da dilatação de dimensões. É justamente esse gancho que Eisenstein utiliza na proposição de seu exemplo:

[...] Poe olha através da janela e vê de repente um monstro gigantesco rastejando sobre os picos de uma distante cadeia de montanhas. Mais tarde, fica evidente que não se trata de um monstro de dimensões pré-históricas, mas de um modesto grilo, rastejando na vidraça. É instrutivo notar que a fantasia de Poe não poderia formar-se a partir de uma impressão imediata. O olho humano não tem a capacidade de focalizar simultaneamente o extremo close-

²¹⁰ No original: “Near the close of an exceedingly warm day, I was sitting, book in hand, at an open window. Commanding, through a long vista of the river banks, a view of a distant hill, the face of which nearest my position had been denuded by what is termed a land-slide, of the principal portion of its trees. My thoughts had been long wandering from the volume before me to the gloom and desolation of the neighboring city. Uplifting my eyes from the page, they fell upon the naked face of the hill, and upon an object – upon some living monster of hideous conformation, which very rapidly made its way from the summit to the bottom, disappearing finally in the dense forest below. As this creature first came in sight, I doubted my own sanity – or at least the evidence of my own eyes – and many minutes passed before I succeeded in convincing myself that I was neither mad nor in a dream. Yet when I describe the monster (which I distinctly saw, and calmly surveyed through the whole period of its progress), my readers, I fear, will feel more difficulty in being convinced of these points than even I did myself” In. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library (1938, p. 72).

up de um objeto no primeiro plano [...]. Apenas a lente de uma câmera, com 28mm, é capaz disso [...].

A combinação do impacto do ramo de primavera branca e da descrição extremamente gráfica da aterrorizante narrativa de Poe de certo modo determinou a realização das minhas mais eficazes e expressivas composições no primeiro plano (EISENSTEIN, 1987, p. 308-309).

No mesmo sentido, esse olho que amplia, como bem observa Eisenstein, é mecânico, “apenas a lente de uma câmera, com 28mm, é capaz disso” (Ibid., p. 308). Mas como o funcionamento do olhar da câmera cinematográfica estaria presente em um conto escrito em 1846? Essa pergunta, ligada ao conceito de cinematismo, estava no centro do trabalho de investigação que um cineasta deveria empreender, segundo Eisenstein, uma vez que para ele estava claro que o uso do *close-up* era um dos trunfos do cinema enquanto linguagem, porém não era um aspecto exclusivo do cinema, já que a capacidade de selecionar e colocar em evidência aspectos relevantes da imagem artística está presente na história da literatura. É interessante observar que a reconstrução da suposta imagem do monstro ocorre pela intervenção da palavra. Quando o amigo que acompanha o protagonista lê a descrição da espécie do inseto observado, assim como suas particularidades, toda a estrutura imagética do conto é alterada.

Não por acaso, Eisenstein também busca na literatura antecedentes de mudança de perspectiva para compreender de que modo a composição gera resultados cujos efeitos recaem diretamente sobre o espectador. E aqui retomamos a relevância da perspectiva como um sistema de representação que evidencia a atitude do artista em relação à dinâmica interna e externa da obra e do fenômeno retratado.

No caso do conto de Edgar Allan Poe, o centro da imagem é deslocado de seu lugar de origem, já que o inseto, no ponto de vista do narrador, não se movimenta no caixilho da janela, mas sim nas colinas distantes, próximas a uma floresta. Essa imagem se projeta sobre o narrador, em primeira pessoa, e, conseqüentemente, sobre o leitor, cujo olho se cola ao do protagonista. Essa aproximação é o gatilho gerador da aparente desproporção do ser observado, tornando-se responsável por criar uma imagem singular. Leitor e narrador estão implicados no mesmo processo e a resolução do fenômeno é possível apenas quando há a alteração da perspectiva. A visão do amigo ocasiona uma ruptura que permite ao narrador e ao leitor enxergar outra dimensão do mesmo fenômeno.

No trabalho de Eisenstein, a perspectiva é tema de suas problemáticas desde o final dos anos 20, quando publicou o texto *Atrás do quadro* [*За Кадром*]²¹¹, dedicado aos princípios

²¹¹ Na coletânea *A forma do filme* (2002a), o artigo recebeu o título de “Fora de quadro”.

cinematográficos presentes no sistema de escrita e da poesia japonesa como um caminho para se pensar os métodos de composição. Nesse contexto, Eisenstein aborda a questão da perspectiva do olhar como um ponto crucial da construção da imagem artística e o efeito que “[...] a imagem desproporcional de um fenômeno [...]” (2021, p. 75) é capaz de produzir, inclusive formando “uma desproporção monstruosa” (Ibid., p. 75), tal qual a gerada pelo narrador de Poe. Isso se dá, segundo Eisenstein, quando “[...] um evento que ocorre normalmente” de repente é desmembrado em “[...] ‘um primeiro plano de mãos se fechando’, ‘planos médios da luta’ e ‘primeiro plano de olhos esbugalhados’ [...]” (Ibid., p. 75). Esse tipo de dinâmica composicional “desintegra o evento em vários planos” (Ibid., p. 75) e o constrói através da percepção que, para o cineasta, possui uma lógica diferente de um objeto que seja representado de acordo com as leis de proporção.

Esse tipo de imagem que emerge da percepção e não do objeto representacional em si encontra no estilo hiperbólico uma forma de organização que coloca em evidência a relação entre a parte e o todo, permitindo que o movimento intelectual do espectador ocorra dentro da imagem artística. Os referentes externos perdem sua força representacional a fim de favorecer a multiplicidade de sentidos. É o que acontece, por exemplo, no conto *O Nariz* [*Hoc*], de Nikolai Gógol, quando, na lógica interna da obra, o nariz ganha vida própria. A sua alteração de dimensões se inicia na aparição *nonsense* dele dentro do pão que seria consumido pelo barbeiro²¹², Ivan Yákovlievitch. Gradualmente, a dimensão é alterada até o momento em que o nariz se torna “um senhor”, possuidor de um cargo público, senhor que ainda “[...] vestia um uniforme costurado com linha dourada, uma grande gola alta; usava calças de camurça e uma espada do lado²¹³” (GÓGOL, 2015, p. 80).

A investigação, empreendida por Eisenstein em busca das referências iniciais de imagens artísticas potentes, o conduziu às manifestações artísticas fundantes da cultura visual russa presentes na pintura de ícones. Como exemplo, citamos o interesse do cineasta pelo ícone

²¹² “Cortou o pão ao meio, olhou o miolo e, para a sua surpresa, notou uma coisa esbranquiçada. Ivan Yákovlievitch cutucou cuidadosamente a coisa com a ponta da faca e apalpou-a. “É dura! – disse para si mesmo -, o que será?” Enfiou o dedo e puxou – um nariz!... Ivan Yákovlievitch ficou boquiaberto; pôs-se a esfregar os olhos e apalpou a coisa: um nariz, um nariz de verdade!” (GÓGOL, 2015, p. 73-74).

No original: “Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем. «Плотное! — сказал он сам про себя, — что бы это такое было?»

Он засунул пальцы и вытащил — нос!.. Иван Яковлевич и руки опустил; стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос!” (ГОГОЛЬ, 2022, p. 47-48).

²¹³ No original: “Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника” (ГОГОЛЬ, 2022, p. 53).

A Santa Trindade [Святая Троица²¹⁴], de Andrei Rublión, cujas características são abordadas para demonstrar visualmente como os acentos rítmicos ou as forças expressivas advindas da junção de dimensões diferentes podem ser construídos numa espécie de oposição par-ímpar, em que, segundo o cineasta, “[...] o acento de uma fileira tenta se encaixar entre os dois acentos de outra fileira” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2006, p. 458). O cineasta cria esse esquema visual para exemplificar um tipo de dinâmica interna da obra em que fenômenos diferentes são justapostos no processo de composição. Com o intuito de explicar a sua ideia, Eisenstein propõe os desenhos que reproduzimos abaixo:



(Ibid., p. 458)

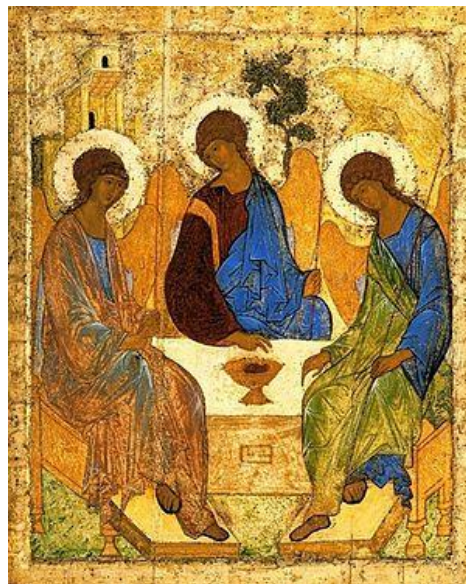
Lotman reconhece o mesmo tipo de movimento em suas reflexões sobre a composição. De acordo com o semiótico, “[...] uma das leis estruturais fundamentais do texto artístico é a sua *irregularidade*, ou seja, a justaposição de segmentos heterogêneos do ponto de vista da construção” (LOTMAN, 1978a, p. 446). Ele também recorre aos estudos de ícones realizados por Borís Uspênski para evidenciar que o mesmo princípio de multiplicidade proposto pela tensão perspectica entre a periferia do quadro e o seu centro está presente na “alternância de segmentos, nos quais os mesmos princípios se manifestam com graus diversos de condensação ou então são justapostos em parcelas de texto organizadas de diversas maneiras” (Ibid., p. 447).

No estudo eisensteiniano, ao usar uma metáfora arquitetônica, o cineasta-pedagogo mostra que uma construção de “alvenaria” simples é edificada por meio da junção de elementos (pares), tensionando um terceiro elemento (ímpar) e gerando um efeito particular que é de uma nova natureza (não se trata mais de tijolos isolados, mas de uma estrutura nova que recebeu novos significados):

O efeito de justaposição (o efeito de montagem segundo a terminologia de Eisenstein) está organicamente ligado à transmutação numa outra estrutura. Por consequência, no momento da passagem de um segmento para o seguinte, o autor (ou o público, na estrutura da sua expectativa) deve ter pelo menos duas possibilidades: a continuação de uma organização estrutural já conhecida ou a aparição de uma nova. É justamente na escolha e na projecção recíproca do texto e na expectativa (na inércia da estrutura) que se encontra a informação artística produzida nessa ocasião (LOTMAN, 1978a, p. 449-450).

²¹⁴ *A Santa Trindade*, meados do século XV. O original pertence ao acervo da Galeria Tretiákov.

Para o estudo do movimento interno da justaposição de pontos de vista da composição de ícone, Eisenstein novamente cria um esquema a partir da pintura de Rublión a fim de demonstrar a força dinâmica visual criada no interior da tela e as novas redes semânticas suscitadas por elas:



A Santa Trindade/ Святая Троица
(ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2006, p. 459)

Para melhor compreender a perspectiva explorada na tela por Andrei Rublión, é necessário recuperarmos o capítulo 18 do Livro de Gênesis, em que Abraão, conhecido como o pai da fé, fica face a face com Deus. De acordo com o relato bíblico, Abraão encontra-se sentado na entrada de sua tenda e, ao levantar os olhos, vê três homens de pé. Reconhecendo a presença divina, corre em direção aos seres sagrados e declara: “Meu Senhor, eu te peço, se encontrei graça a teus olhos, não passes junto de teu servo sem te deteres. Traga-se um pouco de água, a vos lavareis os pés, e vos estendereis sob a árvore. Trarei um pedaço de pão, e vos reconfortareis o coração antes de irdes mais longe; foi para isso que passastes junto de vosso servo!²¹⁵”. E surpreendentemente, apesar de Abraão dirigir-se a uma única pessoa, o narrador bíblico volta a indicar uma presença plural: “*Eles* responderam: “Faze, pois, como disseste”. Como, pois, entender essa aparente incoerência, em que, apesar da existência material de três seres divinos, Abraão reconhece um único ser?

A resposta atravessa o sagrado. Abraão estava diante do mistério da trindade, a manifestação trina de um Deus único, portanto o que ele via por meio da fé não poderia ser

²¹⁵ Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 56.

materializado diretamente. Rublión, então, esforça-se para retratar em sua tela elementos que apontem para a essência do divino, uma vez que o mistério da Trindade, verdadeiro material imagético do quadro, não pode ser representado. O que o pintor faz é trazer para o plano criativo a materialização dos três anjos por meio dos quais a presença de Deus se manifesta e unifica as três figuras em uma.

Os anjos B – C, conforme o esquema de Eisenstein, estão no mesmo nível, o terceiro, A, um pouco mais acima, marcando a centralidade e o equilíbrio da tela. O conjunto formado pelos três anjos encontra, na ênfase do elemento central, uma espécie de síntese em que a imagem sagrada do mistério da trindade é evocada pela *unidade na diversidade*. Desse modo, a imagem artística principal não é a que está na tela, mas a que é evocada na percepção do espectador por meio do conjunto. É exatamente essa a premissa explorada no estudo de Eisenstein sobre a presença expressiva da relação som-imagem na construção de uma imagem artística. A tensão de acentos diferentes (tônicos e átonos) dentro do quadro resultada em uma nova formação imagética.

Eisenstein, em seu estudo *A Natureza não-indiferente*, relaciona a expressividade da construção imagética presente no ícone *A Santa Trindade* ao seu processo de construção de imagem na composição da primeira parte do filme *Ivan, o terrível* [*Иван, Грозный*], em que a tonicidade visual e os aspectos perspécticos são empregados para resolver problemas intra-texto, gerando ênfases em lugares estratégicos para provocar a percepção do espectador. É o que vemos, por exemplo, na sequência do velório da tsarina Anastassia em que o mesmo jogo rítmico de níveis é utilizado.



A linha B (igreja) e linha C (representante do estado) convergem para o ponto A (o tsar Ivan) que se encontra aos pés do caixão da esposa.



Novamente, níveis distintos são explorados na composição do plano: Ivan em pé (A), seu fiel guardião ajoelhado (B), pai e filho Basmanóv em pé no fundo do quadro (C). Notemos que, apesar da diferença de posição, B-C estão no mesmo nível.



Aqui, as velas seguem exatamente o mesmo esquema rítmico de *A Santa Trindade*, de Rublión: B-C, mesmo nível, A em posição elevada.

(ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1944, 1:21:35-1:23:10)

Borís Uspiênski, em “*Poética da composição [Поэтика Композиции]*”, dedica-se ao estudo do ponto de vista nas formas de arte representativas, buscando compreender de que modo uma imagem é construída, já que, para ele, “[...] o problema do ponto de vista é um problema de montagem” (УСПЕНСКИЙ, 1995, p. 13, tradução nossa). Ainda segundo Uspiênski, a literatura, assim como o cinema, é uma arte em que a montagem é amplamente usada e, portanto, ambas compartilham dos mesmos problemas de composição em torno do ponto de vista.

A noção de ponto de vista, na composição do texto artístico, assume características particulares porque indica “a relação criador-criatura”. A este respeito, Lotman esclarece que “o conceito de ‘ponto de vista artístico’ desvenda-se como ligação do sistema ao seu tema” (LOTMAN, 1978a, p. 425). Na ligação, o tema do sistema é “[...] a consciência capaz de engendrar uma tal estrutura” (Ibid., p. 425) que pode ser reconstruída por meio das relações composicionais.

É interessante também observarmos que Jonathan Culler (1944-), ao abordar os elementos da narrativa, explicita o que para ele seriam questões-chave para o processo de criação e o efeito da narração sobre o leitor. Das indagações levantadas por Culler, a questão da perspectiva como o ponto de vista da narração ganha notoriedade. Diante do questionamento sobre *quem vê?*, o autor destaca que “o uso do *ponto de vista* confunde duas questões distintas:

quem fala? e de quem é a visão apresentada?” (CULLER, 1999, p. 90). E para elucidar seu pensamento, o autor oferece o seguinte exemplo:

O romance de Henry James, *What Maisie Knew*²¹⁶, emprega um narrador que não é uma criança, mas apresenta a história através da consciência da criança Maisie. Maisie não é o narrador; ela é descrita na terceira pessoa, como “ela”, mas o romance apresenta muitas coisas a partir de sua perspectiva. [...] É dela a consciência ou a posição através da qual os acontecimentos são enfocados (Ibid., p. 90).

A reflexão de Culler sobre o uso da perspectiva/ponto de vista como um dispositivo complexo de narração nos remete diretamente à natureza da perspectiva inversa dentro da cosmovisão ortodoxa que rege a pintura de ícones na tradição russa. No entanto, para propor o fenômeno da perspectiva inversa como uma técnica narrativa, é necessário reconhecer suas bases na história das artes visuais, assim como verificar quais seriam seus contrapontos em relação à perspectiva linear.

Pável Floriênski (1882-1937)²¹⁷, com quem Borís Uspiênski estabelece um diálogo em seu estudo da perspectiva, mergulha nos enigmas presentes na pintura de ícones russos com o intuito de compreender os problemas de representação que esse tipo de construção de imagem evidencia. De acordo com Floriênski, os ícones russos do século XIV, XV e início do XVI apresentam “[...] inesperadas construções perspécticas” e “tão singulares construções se opõem de maneira gigante às regras da perspectiva linear” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 18). Essa ruptura no âmbito espacial gera uma articulação interna singular entre os diferentes objetos retratados na tela.

A perspectiva linear, consagrada técnica de pintura renascentista, é caracterizada pela presença de linhas que convergem para um ponto de profundidade no centro da tela, gerando uma ilusão óptica de uma única expressão retilínea. A técnica buscava retratar a maneira como o olho humano percebe o mundo a seu redor. Desse modo, o movimento do observador em relação à obra seria de fora para dentro. Aquilo que as pessoas contemplam na pintura está

²¹⁶ No Brasil, a tradução realizada por Paulo Henriques Britto, recebeu o título *Pelos olhos de Maisie* (2010, Companhia das Letras).

²¹⁷ Contemporâneo de Eisenstein, possui uma biografia singular. Foi um sacerdote ortodoxo, professor, matemático, filósofo e físico, que exerceu suas atividades acadêmicas até a sua condenação e prisão em um campo de trabalho forçado na Sibéria em 1933. O seu trabalho recebia constantes críticas, inclusive da imprensa soviética, que se tornaram ataques pessoais e acusações, culminando em sua condenação. Em 1937, por uma decisão da NKVD (Народный Комиссариат Внутренних дел СССР – Comissariado do Povo de Assuntos Internos da União Soviética), foi condenado à morte e fuzilado.

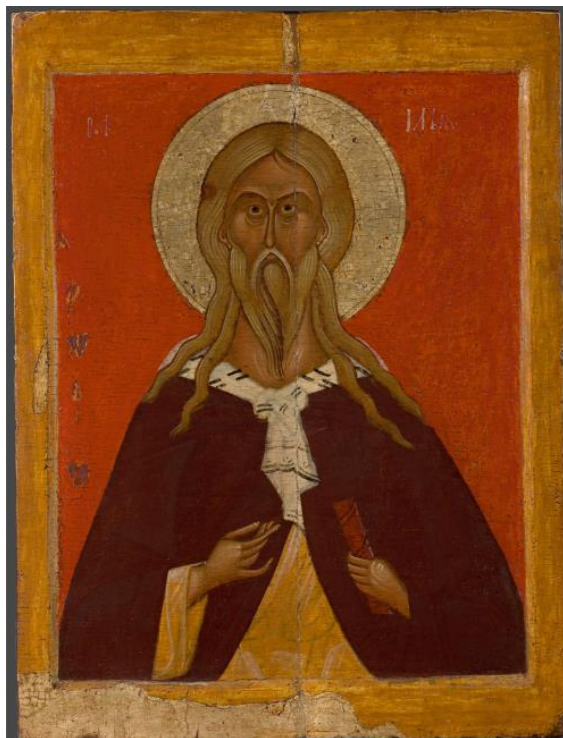
diretamente ligado ao que podem ver no mundo a seu redor e assim um único ponto de vista é eleito.

Uspiênski também salienta que na perspectiva linear há o predomínio de “[...] um ponto de vista único e imóvel, ou seja, uma posição visual estritamente fixa” (УСПИЕНСКИЙ, 1995, p. 10, tradução nossa) e que tal procedimento prezaria pela “naturalidade” do retratado. Contudo, observa que mesmo os mestres do Renascimento, criadores da perspectiva, eventualmente apresentam desvios de regras da perspectiva linear, desencadeando, muitas vezes, “uma pluralidade de pontos de vista”. Essa pluralidade ou multiplicidade do ponto de vista, evidente na arte medieval, caracteriza “um conjunto complexo de fenômenos associados à chamada perspectiva inversa” (Ibid., p. 11).

Floriênski, então, apresenta “[...] a violação da unidade perspéctica da representação” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 70) como uma outra maneira de representação, mais antiga, presente na arte medieval russa, em que um “[...] sistema especial de representação e percepção da realidade [é] representada nos ícones” (Ibid., p. 24). Inserido nesse contexto, o pintor de ícone representa um mundo que não pode ser explicado pela lógica profana, tornando o ícone uma janela para o mundo sagrado. As experiências com as linhas, com as cores e a multiplicidade de focos levam o observador a um mundo de natureza diferente.

A *Imago Dei*, ligada à natureza humana, impulsiona uma inversão na perspectiva de mundo, uma vez que se supõe a existência de um observador advinda de um espaço espiritual diferente daquele que se propõe a entrar em contato com o sagrado. A perspectiva inversa, na construção dos ícones, é uma forma de compreender que a representação desproporcional de fenômenos gera um tipo de composição profunda que inclui, metaforicamente, a posição espiritual do artista e a do observador.

Outro ponto importante a ser examinado é as linhas de força que constituem a composição do ícone, nomeadas por Floriênski de *razdiélka*. Tais linhas, embora “[...] não correspondam a nenhum objeto fisicamente visível [...]” (Ibid., p. 31), são responsáveis por indicar o caráter superior e divino dos seres retratados. No ícone original do Profeta Elias, reproduzido abaixo, é possível observar sutis destaques brilhantes em sua auréola, barba e cabelo.



Linhas de *razdiélka* revelam com maior força o esquema metafísico e a dinâmica do objeto em questão do que as linhas visíveis, mas por si só elas são completamente invisíveis e, sendo traçadas em um ícone, estabelecem, de acordo com a ideia do pintor, um conjunto de tarefas que se apresentam ao olho do observador como trajetórias que este deveria seguir ao contemplar um ícone (Ibid., p. 31).

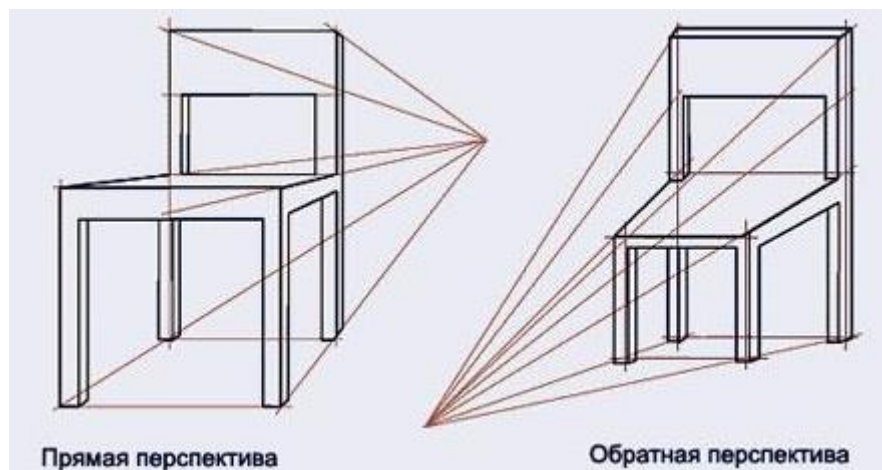
Disponível em: <https://foma.ru/ikonyi-proroka-bozhiya-ili.html>. Acesso em 20 ago. 2022.

Esse caráter quase etéreo de linhas fundamentais para a construção da imagem é reforçado pela forma levemente assimétrica. Os ombros parecem se projetar e a silhueta é alongada pela barba. As cores quentes possivelmente fazem referência à ascensão do profeta, que, segundo o relato bíblico, foi arrebatado em uma carruagem de fogo²¹⁸. Esse conjunto imagético é formado não apenas pelo que o observador pode ver, mas também pelas linhas de tensão que o estruturam.

Essas linhas dizem respeito ao movimento do olhar e o caminho de contemplação que será percorrido pelo observador. Diferente da perspectiva linear, quanto mais distantes os objetos são para o espectador, maiores se tornam na tela, gerando um movimento de dentro para fora que reforça a dinâmica interna. Com isso, pretende-se salientar a essência sobrenatural dos seres retratados na tela, assim como a graça que flui do mundo celestial para o mundo pecaminoso. A fim de melhor elucidarmos esses dois posicionamentos, reproduzimos abaixo um esquema²¹⁹ em que são demonstradas as linhas de tensões que figuram nas duas formas de construção de perspectiva: linear e inversa.

²¹⁸ Cf. 2 Reis, capítulo 2.

²¹⁹ Esquema visual disponível em: <https://www.livemaster.ru/topic/443559-obratnaya-perspektiva>. Acesso em 15 set. 2022.



Perspectiva linear

Perspectiva inversa

Disponível em: < https://spletnik.ru/146870_obratnaya-perspektiva-v-iskusstve>. Acesso em 10 ago. 2022.

As discussões de Floriênski sobre a perspectiva inversa tornam-se uma chave importante para verificarmos a dinâmica de construção da imagem artística que não é apenas técnica, mas diz respeito ao posicionamento dos seres envolvidos no processo de criação: criador e espectador. O ícone não está comprometido com o observador e sua lógica de mundo, mas com a consciência divina que emerge da obra e atinge o espectador. Seu movimento é de dentro para fora, do sagrado para o humano.

A perspectiva inversa, enquanto dispositivo narrativo, também compõe um sistema dentro do universo artístico em que a representação indica a atitude do criador em relação aos elementos retratados, já que não se trata de retratar o mundo como se vê, mas como ele é em essência. Assim, a alteração dos corpos, à medida que se afasta do observador, procura romper com a reprodução do engano do olho humano e ampliar as relações significativas dos aspectos narrativos em torno de uma determinada personagem. A perspectiva inversa seria uma reação à visão do mundo natural, em que o observador está inserido, e um enaltecimento da multiplicidade imagética: a “presença do policentrismo nas imagens deve ser mencionada como uma das práticas mais imediatas de difusão dos procedimentos de perspectiva inversa: o desenho é construído de tal forma que é como se o olho mudasse de lugar para mirar as suas diferentes partes” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 26).

Apesar de não podermos afirmar a existência material da perspectiva inversa como um método de construção imagética da gravura “Carcere Oscura”, analisada anteriormente, há conceitualmente seus princípios. A multiplicidade de ângulos, essencial para a formação desse grande labirinto arquitetônico e criativo, se materializa na sequência de escadas e paredes idealizadas sem a presença de um ponto de fuga que sirva como referência ao observador e, por

isso, parece se replicar ou multiplicar de maneira infinita, projetando-se sobre o espectador. Esse movimento ultrapassa os limites do espaço e, assim, ocorre com o ícone, a fim de se atingir uma outra dimensão. Essa outra dimensão nos permite propor o uso metafórico do conceito da perspectiva inversa, uma vez que ele pode indicar a presença de um dispositivo artístico cujo valor semântico e composicional está direcionado à percepção do observador. Desse modo, os pequenos detalhes criam cadeias significativas que se projetam além da forma visível.

Esse tipo de construção pode gerar obras cujas imagens estão além da representação e seu compromisso é com o âmbito do sentido. Não por acaso, a alteração de perspectiva e a criação de imagens desproporcionais são características dos desenhos infantis. Podemos, portanto, dizer que se trata de uma manifestação primitiva (primeira) na forma de ver humana que prioriza a natureza das coisas. Nesse caso, a proporção não é estabelecida como algo confortável, mas anda em conformidade com os padrões psicológicos de afetos para o sujeito. Sobre isso Eisenstein nos oferece um importante exemplo:

A. S. Lúria me mostrou um desenho infantil sobre o tema “acender o forno”. Tudo é retratado em proporções toleráveis e com grande cuidado. Lenha. Forno. Chaminé. Mas no meio da área da sala há um enorme retângulo em ziguezague. O que é isso? São “fósforos”. Considerando a importância crucial desses fósforos para o processo retratado, a criança estabelece uma escala apropriada para eles²²⁰ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2021, p. 75-76, tradução nossa).

A construção de uma perspectiva invertida (esteja ela materialmente presente, como vimos nos frames do filme *Ivan, o terrível* ou conceitualmente como no caso de *O Nariz* de Gógol, em que a apresentação do Nariz se projeta do interior da obra em direção ao leitor) nos auxilia a pensar sobre diferentes formas de composição de imagem artística embasadas em diferentes modos de ver, ou seja, pontos de vista. Dessa maneira, a composição artística resulta em uma rede de conceitos e sentidos que extrapolam seus limites, problematizando a relação que o observador estabelece com a obra, uma vez que “o próprio olho que vê não se incorpora ao visto por ele nem integra as suas partes. Está fora dele, em outro espaço e outro tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 243).

²²⁰ No original: “А. С. Лурья показывал мне детский рисунок на тему “топить печку”.

Все изображено в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью. Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный испещренный зигзагами прямоугольник. Что это? Оказывается - “спички”. Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребенок по заслугам отводит им и масштаб”.

A noção de perspectiva inversa, na condição de um importante meio para pensar métodos de construção da imagem artística pautados por uma multiplicidade de pontos de vista, demonstra um movimento vivo em que “[...] a interpretação sempre pressupõe um contexto fora do âmbito do texto” (Ibid., p. 246), desencadeando uma tensão virtual entre espaço-tempo que será tema do nosso próximo item.

3.4. As relações cronotópicas da composição

A literatura é formada por séculos de relações artísticas, culturais e históricas; por isso, diz Eisenstein (2002a) ser mais fácil a ela lidar com problemas em torno da imaginação, já que as ricas composições desencadearam diferentes fenômenos artísticos. Essa diversidade no campo literário interessava a Eisenstein justamente porque demonstrava a maestria dos escritores em criar mundos artísticos que colidem criativamente com o mundo do leitor. Não por acaso, o cineasta define o método da literatura como o conjunto de princípios que dizem respeito à relação entre o homem e a realidade. Dentro dessa visão, a análise que Eisenstein faz da literatura, de um modo geral, volta-se para os problemas relacionados à composição artística, mais especificamente aos meios pelos quais uma ideia ou conceito é apreendida pelos sentidos e transformada em imagem. Diz Eisenstein: “apreciamos nossos grandes mestres da literatura, de Púchkin e Gógol a Maiakóvski e Górkí, não apenas como mestres do enredo. Apreciamos neles a cultura de mestres do discurso e das palavras²²¹” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2021, p. 249, tradução nossa).

É nesse âmbito, segundo Eisenstein, que as estruturas de composição são exploradas para *reconstruir a realidade e os sentimentos do homem*. Para o cineasta teórico, a arte literária está preocupada com as possibilidades de expandir artisticamente a forma concreta da realidade e constantemente volta-se para sua própria estrutura a fim de recriar tais processos, fazendo que as conexões lógicas e imagéticas de uma obra literária demonstrem a habilidade do escritor de lidar com procedimentos artísticos que extraem da realidade sua matéria-prima com o intuito de criar uma imagem artística num processo em que estão envolvidos o homem, o espaço e o tempo. Nesse sentido, essa tríade remete à formação do fenômeno chamado de cronotopo explorado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) na construção do romance. E aqui nos

²²¹ No original: “Великих наших мастеров литературы от Пушкина и Гоголя до Маяковского и Горького мы ценим не только как мастеров сюжета. Мы ценим в них культуру мастеров речи и слова”.

aproximamos da noção de cronotopo não como uma categoria de análise, mas como um fenômeno essencial da construção da imagem artística arquitetado numa síntese imagética.

Fazemos essa ressalva, porque a experiência do tempo nas formas cronotópicas literárias apresenta particularidades fundamentais em relação à experiência do tempo no cinema. Por definição, o autor explica que o cronotopo é “[...] a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11) e prossegue: “entendemos o cronotopo como uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (Ibid., p. 11) em que está em jogo a concretude da manifestação artística para que se tenha acesso ao procedimento:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Ibid., p. 12).

Do ponto vista teórico, a abordagem de Bakhtin se volta ao texto literário em que os elementos artísticos integram uma influência mútua responsável pela formação do tempo-espaço artístico. Essa relação gera “a relativa estabilidade tipológica dos cronotopos [...]” (Ibid., p. 13) em cada obra. Daqui surge, na nossa visão, a dificuldade de se falar artisticamente sobre o cronotopo como uma categoria de análise com a qual poderíamos relacionar diretamente o pensamento eisensteiniano, já que, para o cineasta, a relação do contínuo tempo-espaço, decorrente da intenção do autor e da percepção do espectador, surge a partir da tela. Portanto, não está circunscrita ao objeto artístico; realiza-se além dele.

O cronotopo, no entanto, enquanto fenômeno artístico, nos auxilia a pensar sobre a composição em que tempo e espaço criam um processo criativo que permite ao leitor não só entrar no universo da obra, mas também no fluxo da cultura que ela carrega. E isso nos remete a uma das provocações de Italo Calvino quando este indaga acerca do que seria um clássico: “*Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem e nos costumes*²²²” (CALVINO, 2007, p. 11). Essa aproximação, que aponta para outro conceito central do pensamento bakhtiniano, o

²²² Destaque presente no original.

dialogismo²²³, indica a singularidade de cada obra, inclusive no que diz respeito à sua interconexão com a tradição artística e estética. Ao introduzir o leitor no universo criado pelo autor, o cronotopo opera por meio associativo, abrindo uma nova esfera em que as junções semânticas e estéticas realizadas extrapolem os limites da obra.

A combinação de fenômenos distintos capazes de originar um determinado efeito foi abordado por Eisenstein em *A quarta dimensão do cinema* [Четвертое измерение в кино], texto publicado em 1929. No artigo, o cineasta recuperou o que escrevera sobre a apresentação do Teatro Kabuki²²⁴ para destacar a maneira como os sentidos eram trabalhados para formar unidades provocadoras no cérebro humano. Ao se debruçar sobre o método de trabalho no teatro japonês, Eisenstein identifica uma qualidade expressiva da montagem que estaria além das relações “ortodoxas” e “aristocráticas²²⁵” da técnica, em que partes distintas da obra, justapostas, gerariam picos de tensão. Tais picos ou *dominantes*²²⁶ seriam responsáveis pelo ritmo da obra e por uma abertura de significações. Eisenstein também distingue o que denomina de uma lei cinematográfica, isto é, a “estimulação total através de todos os estímulos²²⁷” (EISENSTEIN, 2002a, p. 74).

A *estimulação total* da obra, oriunda da montagem artística, altera a percepção da relação entre espaço e tempo na cinematografia. Não se trata mais de um contínuo, já que o tempo e o espaço, na visão eisensteiniana, podem ser recriados na relação direta com o espectador configurando novas relações significativas. Eisenstein, na sua tese de que “o cinema é um meio de desdobramento do pensamento” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 520), parece englobar a hipótese de que a junção entre o pensamento e o tempo é fundamental para a inclusão do cineasta e do espectador num único espaço que não é apenas da percepção provocadora da imaginação, mas também do espaço artístico criado a partir de divergentes dispositivos técnicos, como, por exemplo, as relações entre imagem e som, que são geradoras de pungentes

²²³ É termo que surge dos estudos de Bakhtin dedicados à obra de Dostoiévski; ele indica a consciência de que o *eu* só existe na presença do outro, gerando um campo de tensão. É no processo de tensionamento da relação *eu-outro* que algo vivo é criado. Nessa perspectiva, o mundo, formado pela linguagem, está em constante processo de construção. Daí a incompletude do homem e do discurso, o que transforma a alteridade em um meio essencial de existência do *eu*.

²²⁴ O Teatro Kabuki se apresentou em Moscou em 1928 e despertou grande interesse de Eisenstein que desde a juventude se dedicava à aprendizagem da língua e da cultura japonesa.

²²⁵ Expressões usadas por Eisenstein.

²²⁶ Eisenstein vale-se do termo musical para denominar o elemento de cada quadro que constrói um efeito expressivo no todo, sublinhando que não se trata de um elemento “invariavelmente estável” ou “absoluto” (EISENSTEIN, 2002a, p. 72), daí o sentido não estar fechado ou resolvido.

²²⁷ Os músicos Claude Debussy e Aleksandr Scriabin são citados pelo cineasta como exemplos de músicos que de modo experimental exploraram vibrações que provocam emoções no público.

sentidos. É essa simultaneidade de fenômenos que dá origem à imagem artística. Estava, portanto, claro para Eisenstein que a relação espaço-tempo é um fenômeno dinâmico e mutável.

Esse processo é citado pelo cineasta nesse mesmo texto, para se referir às escolhas de composição do filme *O velho e o novo* [*Cmapoe u Hoboe*]. Ao identificar as linhas de tensão de uma sequência, uma outra linha oposta à dominante é criada artisticamente para potencializar o “êxtase criativo” que emerge do conflito. O cineasta seleciona a sequência em que, exaustos dos castigos impostos pela seca, os camponeses recorrem à religião e à fé em busca de uma solução para o sofrimento. Vejamos alguns frames extraídos da sequência para introduzir aspectos desse processo:



Eisenstein, *O velho e o novo*, 18:00:01-19:39:00

A sequência é construída por meio da intercalação de cortes e planos que exploram o rosto dos fiéis e elementos do culto religioso, utilizando como recurso técnico o primeiro plano. Essa intensidade visual estabelece um ritmo potencialmente construtor de imagem, tal como ocorre na poesia: “o ritmo, que se constrói na alternância de frases longas e frases cortadas até se ficar com uma palavra só, encerra, na ‘construção-montagem’ também a característica dinâmica da imagem” (EISENSTEIN *apud* IVÁNOV²²⁸). Essa construção dinâmica que explora *close-up*, planos abertos e médios permite ao espectador acompanhar a ascensão da esperança daqueles que esperam atingir a graça divina. O elemento terra [baixo] se torna cada

²²⁸ O trecho citado por Ivánov foi extraído dos diários de Eisenstein ainda inéditos. O material encontra-se no acervo do cineasta pertencente ao RGALI. Ainda não há previsão de edição dos originais.

vez mais presente durante o desenvolvimento da procissão que se contrapõe ao êxtase das orações e súplicas [alto]:



EISENSTEIN, *O velho e o novo*, 0:19:40 – 21:04:00

Durante a liturgia, o tempo terreno é sobreposto pela dinamicidade e intensidade das orações incorporadas no ritmo acelerado. Eisenstein diz que, ao analisar o material na mesa de edição, ficou claro que os métodos de montagem “ortodoxos” não contemplariam a força expressiva do material registrado e, por isso, precisou propor um tipo singular de construção. E aqui entra um elemento fundante do pensamento eisensteiniano: os conflitos entre a harmonia visual e musical. A musical, nesse contexto, conecta-se à noção de ritmo no quadro em contraponto ao quadro estático. Nessa complexa conjunção do texto artístico, entra, segundo Eisenstein (2002, p. 76), “a quarta dimensão” no espaço tridimensional, o tempo. E o cineasta, assim como Bakhtin, indica a influência das ideias de Albert Einstein em suas reflexões na consideração de que a sensação de movimento se dá no *continuum* espaço-tempo.

Essa quarta dimensão, na condição de motor da estrutura artística, coloca em movimento as colisões e combinações de estímulos inerentes a ela, alterando o campo de percepção de “eu vejo” para “eu sinto” (Ibid., p. 77). Esses elementos, uma vez articulados na construção da obra artística, traz à tona o “conflito polifônico”, que, na acepção eisensteiniana, refere-se às muitas linhas independentes na estrutura artística que formam as cadeias significativas. Desse modo, a relação tempo-espaço não é apenas um meio de expressão na estrutura artística, antes refere-se ao diálogo artístico-cultural (interno e externo) que a estrutura artística é capaz de provocar.

Retomemos, então, as ideias de Bakhtin (2018, p. 12) quando este se volta para o fato de o cronotopo também determinar “[...] a imagem do homem na literatura; essa imagem é essencialmente cronotópica”, já que o homem é construído pelas diferentes relações de tempo-espaço que o cerca. A imagem do homem no texto literário nunca se relaciona apenas com os aspectos imediatos ao contexto de produção ou ao momento da leitura, que essencialmente constituem temporalidades distintas. Essa conjuntura está sempre em diálogo com toda a

história literária, gerando um tipo de imagem arquitetônica formada por uma “[...] composição de conjunto de diferentes épocas” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 173) para nos valermos da observação de Eisenstein sobre a diversidade histórica das construções arquitetônicas baseadas em um “[...] princípio de transição de suas partes individuais umas para as outras” a fim de gerar um tipo de harmonia singular ao aproximar momentos diferentes” (Ibid., p. 173).

Essa movimentação nos ajuda a entender o cronotopo como um dispositivo artístico que opera por meio da intersecção de dois conceitos, resultando numa expansão das relações estéticas artísticas e mobilizando aspectos culturais e históricos. Nesse sentido, parece-nos que a natureza cronotópica evidencia a dinâmica oriunda de elementos distintos no desenvolvimento da narrativa.

A imagem artística no cinema e na literatura é resultado da junção de tempo e espaço, mas é no tempo que encontra sua primazia, uma vez que é este que escapa aos limites da obra. Outro aspecto interessante da abordagem de Eisenstein que nos permite olhar os pontos de contato dessa relação inter-linguagens é o reconhecimento de que uma obra literária ou cinematográfica não está circunscrita ao universo proposto em sua estrutura. Antes, ela engloba os elementos de passado-presente-futuro de sua criação, sendo capaz de reagir à instauração de fenômenos artísticos anteriores e, simultaneamente, às problemáticas de seu tempo. Nesse âmbito, a ideia de cronotopo nos ajuda a entender que cada obra se torna uma espiral em que diferentes épocas e culturas se movimentam mutuamente. Essas particularidades do processo de construção imagética demonstram que uma articulação composicional cronotópica bem realizada gera um sistema próprio de imagens.

Para além da composição material de uma obra, na visão eisensteiniana, há cadeias significativas que são criadas por meios expressivos formando a unidade do sistema de imagens. Tais meios permitem que a investigação em torno *da atitude do autor em relação ao que é retratado* na obra seja direcionada às escolhas de meios estéticos, já que são eles que permitem a entrada na esfera significativa ofertada pela obra. O ato de criar imagetivamente o conteúdo interno envolve procedimentos específicos que, na linguagem cinematográfica, são chamados de *mise-en-scène*. O termo, originariamente presente no teatro, migra para o cinema para contemplar as práticas de atuação, o trabalho do ator e sua relação com os objetos em cena. No entanto, Eisenstein amplia essa acepção inicial estendendo a dinâmica desse procedimento à construção da visualidade na literatura. É sobre esse diálogo da materialidade visual entre cinema e literatura que falaremos no próximo item.

3.5. *Mise-en-scène*: as linhas imagéticas da obra

Nos registros de aulas de Eisenstein, a *mise-en-scène* é considerada a arte da direção, a essência do trabalho cinematográfico. Ela seria uma chave primordial para o estabelecimento do jogo criativo e de tendências estéticas operadas pelo criador da obra. O termo de origem francesa, primeiramente, foi explorado no universo teatral e depois incorporado aos dispositivos de construção cinematográfica. Integrando os princípios da montagem, ganhou novas qualidades e possibilidades técnicas e semânticas. Suas bases estão ligadas ao modo de construção da unidade fílmica por meio da junção de diferentes elementos, tais como enquadramento, cenário, iluminação, figurino e atuação. Vejamos o que diz Eisenstein acerca da *mise-en-scène*:

O que – colocando a questão de forma concisa – é *mise-en-scène*? *Mise-en-scène* (em todas as fases de seu desenvolvimento: gesto, mímica, entonação) é a projeção gráfica da natureza da ação. E, em particular, aplicado à unidade de atuação, é um traço gráfico de seu personagem no espaço. É como a caligrafia no papel ou a pegada em um caminho de areia. Com toda a plenitude e incompletude simultânea. [...] O caráter se manifesta por meio de ações; em muitos casos são aspectos determinantes. A visibilidade específica da ação é o movimento (em movimentos, incluímos “ações” por vozes e palavras também). O caminho do movimento é a *mise-en-scène*²²⁹ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 338, tradução nossa).

No texto *Montagem (1937)* [*Монтаж (1937)*], de onde retiramos a citação anterior, fica claro que o problema da *mise-en-scène* engloba todos os elementos que constituem a dinâmica interna da obra, já que o caráter multifacetado da construção fílmica, baseado na articulação de diferentes planos, exige um tipo de trabalho composicional que garanta mais do que a coerência de suas partes e evite uma atitude primária em termos de formação artística.

Vladímir Nizhny, ex-aluno de Eisenstein, relata que as técnicas de composição eram muito importantes para a fundamentação artística que o cineasta-pedagogo almejava para os discentes do curso de Direção, já que estes deveriam encontrar soluções criativas que não dessem apenas origem a uma estrutura, mas que acima de tudo fosse capaz de expressar

²²⁹ No original: “А чем — вовсе узко ставя вопрос — является мизансцена? Мизансцена (со всеми стадиями своего сворачивания: в жест, в мимику, в интонацию) есть как бы графическая проекция характера действия. А в частности, в применении к действующей единице, — графический росчерк ее характера в пространстве. Подобно почерку на бумаге или характерности следа ноги, вдавленного походкой в песчаную дорогу. Со всей полнотой и одновременной неполнотой. [...] Характер проявляется действиями (и в частном случае действий — [в] установившемся облике). Частная видимость действий — движения. По движениям мы судим о действиях ([по] голос[у] и слова[м] — тоже). След движений — мизансцена”.

vivacidade imagética. A produção cinematográfica eficiente deveria, portanto, se preocupar com a “essência expressiva do texto” (BORDWELL, 1999, p. 172). Nesse contexto, a *mise-en-scène* “[...] emerge como uma síntese de duas tendências: a gráfica e a expressiva” (KHOPKAR, 1993, p. 147). Desse modo, a dinâmica estabelecida entre os diferentes elementos incorporados na noção de *mise-en-scène* indica as particularidades do sistema criativo do autor e permite que o espectador também interaja com o esquema proposto, construindo o seu próprio sistema de relação com a obra.

Para Arun Khopkar, que se dedicou ao estudo do conceito de *mise-en-scène* nos escritos eisensteinianos, o cineasta utiliza o termo de maneira aberta. Segundo Khopkar, na visão de Eisenstein, o ato de “colocar em cena” “[...] deve projetar graficamente o *caráter* do evento. Isso significa que ele deve revelar algo que não está na superfície. Trata-se de transformar uma in-tensão em uma ex-tensão” (Ibid., p. 146). Isso quer dizer que, ao tensionar os elementos que constituem internamente o plano ou a totalidade da obra para a constituição da imagem artística, fruto da intenção criativa, gera-se um efeito de tensão fora da tela, direcionado ao espectador que passa a integrar a articulação dos mesmos processos.

Nessa formulação do conceito de *mise-en-scène*, o aspecto mais relevante está centrado no entendimento de que as linhas que compõem a estrutura da obra dão acesso não apenas ao que é exposto ou percebido pela visão, mas a fatos que se projetam além da obra, provocando os demais sentidos. Esse é o mesmo caminho presente nas gravuras de Piranesi que vimos anteriormente, em que o movimento dinâmico provoca uma reação do observador. Nesse sentido, como afirma Khopkar, “os gráficos da *mise-en-scène*” podem revelar “formas e estruturas comuns subjacentes aos códigos específicos” (Ibid., p.147), cujas linhas de tensão seriam responsáveis pelo estabelecimento do estado de concepção da obra e, conseqüentemente, pelo conjunto de imagens artísticas que emerge dela. O sistema de *mise-en-scène* não evidencia apenas a plasticidade da obra, mas instaura o caminho para que a sua formação expressiva ocorra.

A *mise-en-scène* convoca o destinatário a atentar para as especificidades da construção da imagem artística, para seus “entrelaçamentos e intersecções”, ao que é visível e invisível, em um processo marcado pela junção de unidades de natureza distinta. A par disso, podemos afirmar que o princípio da *mise-en-scène* se manifesta nos meios de constituição do texto literário, sobretudo na prosa, em que o diálogo entre os diferentes aspectos da narrativa constitui uma estrutura complexa marcada pela interação de elementos heterogêneos. Essa premissa

artística, segundo Eisenstein em uma nota de diário, veio de sua experiência docente em que verificou de que modo a dinâmica invisível da *mise-en-scène* opera na prática artística:

O fato é que em uma construção ficcional, o princípio construtivo não é lógico, mas sempre é dialético. De modo especialmente evidente, ele aparece nos argumentos sobre a *mise-en-scène*, em que todas as construções expressivas são opostas a uma relação lógica direta. Além disso, eles são quase sempre fundamentalmente opostos²³⁰ (EISENSTEIN *apud* RYABCHIKOVA, 2017, p. 49, tradução nossa).

O reconhecimento de que, na estrutura artística, o cinema e a literatura dispõem de meios semelhantes de funcionamento também foi realizado por Iúri Lotman que, considerando as aproximações na natureza da narrativa entre ambas as linguagens, chama a atenção para o fato de que “a estrutura da narração cinematográfica é geralmente muito interessante, justamente pelo facto de pôr a nu o mecanismo de toda a narração artística cuja constituição sequencial é formada pelo “confronto das ‘sequências’ distintas” (LOTMAN, 1978a, p. 419-420), o que dinamiza os processos de significação da obra:

[...] a oposição recíproca das dimensões do plano das diferentes “imagens” do texto criam [sic] um número importante de elementos complementares distintivos do sentido. É justamente uma tal intersecção dos determinados tipos de construção e de relações que conduz ao facto do não significativo ou do redundante num sistema se achar significativo num outro (ou antes: de diversas maneiras, significativo noutros). Assim se obtém a informação não diminuída do texto e a duração do seu efeito que é sentida por nós como efeito estético (Ibid., p. 424).

A convivência dialética das diferentes partes da obra não diz respeito apenas ao todo composicional ou aos grandes conjuntos, tais como as sequências fílmicas ou os capítulos de um romance. O conhecimento que se constrói de um fenômeno pode ser amplo, em uma espécie de plano geral cinematográfico, ou mais restrito, como em um *close-up*, colocando em movimento dialético os detalhes expressivos. Culler, ao pensar sobre os modos de focalização da narrativa, indica justamente um tipo de perspectiva textual extremamente centrada ou direcionada. Nesse caso, a história surge “[...]através de uma perspectiva muito limitada – a

²³⁰ No original: “The thing is that in a fictional construction, the constructive principle is not logic at all but always dialectics.

Especially evident it appears in arguments about *mise-en-scène*, where all the expressive constructions are opposite to a direct logical resolution. Moreover, they are almost always fundamentally opposite”.

perspectiva de um ‘olho de câmera’ ou de uma ‘mosca na parede’” (CULLER, 1999, p. 91). Esse olhar que se guia por meio de pormenores evidencia a interação entre os aspectos materiais e as tonicidades imagéticas.

Eisenstein interessou-se pelas potencialidades da composição no primeiro plano graças à força expressiva que esse tipo de enquadramento gera na constituição de uma sequência. É como se ali estivessem sintetizadas conceitualmente todas as demais partes apresentadas no texto artístico. Quando um detalhe é colocado em evidência, abre-se a possibilidade de apreensão por meio do não visível, considerando a combinação entre esse detalhe e os demais elementos integrados no todo. Eisenstein, leitor de Sigmund Freud, mostra que esse princípio de *pars pro toto* opera de modo semelhante na formulação onírica: “é interessante que, nos sonhos, o todo e a parte são, de certo modo, tão harmoniosamente entrelaçados que ambos se tornam igualmente notáveis” (EISENSTEIN, 1987, p. 313). Não por acaso, nos lembra, V. V. Ivánov, “o próprio Eisenstein chamou a atenção para o papel do grande plano (*close*) como procedimento metonímico” (IVÁNOV, 2009, p. 205).

Sob essa perspectiva, o grande plano, primeiro plano ou *close-up* é considerado um tropo no cinema, conforme observa Ivánov. Ainda segundo o teórico russo, Eisenstein analisou o uso desse recurso “[...] em romances e filmes policiais [...]” e “[...] nas obras de escritores realistas” (Ibid., p. 209). E aqui estaria uma importante chave de leitura: o “estilo do século” mais relevante não é “[...] o pensamento metafórico de montagem dos primeiros filmes pós-cubistas de vanguarda, [...] mas precisamente o realismo metonímico orientado para o pormenor mostrado em grande plano” (Ibid., p. 209). Para melhor explicar essa ideia, vejamos esse trecho extraído da novela *A briga dos dois Ivans* [*Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*²³¹], de Nikolai Gógol:

O grupo todo presenciou uma forte imagem: Ivan Nikíforovitch, de pé, no meio da sala, no esplendor de sua beleza, sem qualquer adorno! A mulher, de queixo caído e transmitindo a expressão mais absurda no rosto, com medo! Ivan Ivánovitch, com uma das mãos levantadas, como um tribuno romano! Que momento extraordinário! Um espetáculo magnífico! E, nesse meio tempo, havia apenas um espectador: o menino com a incomensurável sobrecasaca, que estava ali parado, bastante calmo, limpando o nariz com o dedo (GÓGOL, 2014, p. 33)²³².

²³¹ O título original é uma síntese do episódio central do enredo: “A história de como Ivan Ivánovitch brigou com Ivan Nikíforovitch”.

²³² No original: “Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! спектакль великолепный! И между

No final do fragmento, o olhar do leitor é direcionado para o detalhe aparentemente mais banal da cena: um menino limpando o nariz com o dedo. Contudo, é justamente esse pormenor que se torna a chave para “a concepção imagética” da sequência. O trecho integra o segundo fragmento da novela em que Ivan Ivánovitch, ocioso em sua propriedade, avista seu vizinho Ivan Nikíforovitch com uma arma. Desejoso de possuí-la, Ivánovitch se dirige à casa vizinha e adentra a residência em que Nikíforovitch, agora no interior da casa, descansa sem roupas. O primeiro Ivan propõe a troca da arma por outra coisa que seja de interesse do colega, hipótese que este refuta energicamente, gerando um diálogo direto que, mesmo sem a intervenção do narrador, faz o leitor perceber a frivolidade do desentendimento. Diante da discussão acalorada, a mulher e o menino são convocados para entrar na casa com a missão de expulsar Ivan Ivánovitch. Nesse momento, há a intervenção do narrador que descreve o que ocorre na cena e é justamente no enquadramento em primeiro plano do garoto com o dedo do nariz que está sintetizada a perspectiva irônica e até um certo menosprezo que o narrador assume diante da estupidez dos protagonistas. Cabe ressaltar que essa postura irônica do narrador está presente desde o início do enredo, mas, nessa passagem, ganha um elemento síntese.

Nesse trecho, o *observar* não é apenas uma ação isolada, mas se torna a essência da estrutura narrativa, e, nesse caso, fica evidente a relevância da descrição literária como um elemento fundamental da construção da imagem artística. Aqui, diferente da visão de George Lukács (1885-1971), em *Narrar ou descrever*, de que “a descrição nivela todas as coisas” (1965, p. 62), o que seria um aspecto negativo, Eisenstein vê na descrição e nos detalhes meticulosamente selecionados pelos escritores um processo em que a objetividade do mundo circundante é expandida no campo semântico e se torna matéria para a criação de um mundo para o autor. Assim, no trecho de Gógol, não foi necessário construir uma rede metafórica para que o leitor tivesse acesso ao que, de modo não visível, coloca em movimento a ação narrativa. Bastou apenas colocar em primeiro plano um detalhe cotidiano. Era justamente essa potente qualidade metonímica que despertava as reflexões de Eisenstein sobre o uso do *close-up* na literatura:

Um envolvimento mais profundo com Puchkin [sic], e, mais tarde, também com Gogol [sic], intensificou o sentimento daquela ligação, pois em Poe vemos aquilo que, em sua essência, é uma cena visual, descrita com detalhes visuais precisos, quase como um fenômeno ótico. 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

тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом сюртуке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос” (ГОГОЛЬ, 2016, p. 26).

diante de seus olhos. Emprego de propósito o termo “desfilando”, pois esse conceito dinâmico se encaixa muito bem na possibilidade de uma descrição literária, embora não se adapte à imobilidade de uma pintura (EISENSTEIN, 1987, p. 310).

No caso do texto literário, a escolha dos detalhes também estabelece uma dinâmica de compreensão única, já que temporariamente a ação se descola da figura do narrador, fazendo que o ponto de vista do observador seja invertido, ou seja, este é enviado para dentro da cena de onde passa a estabelecer as relações de sentido. Novamente, a visão de Eisenstein diverge do posicionamento de Lukács quando este afirma que “o método descritivo acarreta a monotonia compositiva” (1965, p. 81). Para o cineasta, a descrição literária é capaz de dinamizar diferentes âmbitos semânticos, deixando evidente que estava preocupado com as *estruturas profundas* e não com as conexões superficiais do fluxo narrativo.

Desse modo, a relevância do mecanismo descritivo para Eisenstein não está na função em si, mas sim na constituição de um processo imagético desencadeado pelos diferentes elementos do texto. O entendimento de tais minúcias aponta para os pontos de intersecção entre as qualidades heterogêneas do texto artístico que estão presentes “[...] no interior de cada nível” (LOTMAN, 1978a, p. 445). Essa engrenagem mostra que é apenas na relação entre as micros e macros partes de um texto que o conteúdo interno da obra é imageticamente concebido:

Os elementos da estrutura notoriamente desiguais, organizados relativamente ao plano linguístico geral do conteúdo nos seus diversos níveis e no plano da expressão nos seus vários níveis – a “personagem” e a rima, a transgressão da inércia rítmica e a epígrafe, a alternância dos planos e dos pontos de vista e a ruptura semântica na metáfora, etc. – intervêm como elementos iguais de uma construção sintagmática única (Ibid., 445-446).

Essas relações potencializam um tipo de construção imagética que incorpora os jogos composicionais, as escolhas estruturais em seu processo de criação. Para melhor compreender de que modo essa *mise-en-scène* literária auxilia Eisenstein a explorar com seus alunos princípios de construção da imagem artística, percorreremos o registro de uma *prática*²³³ em que o cineasta-pedagogo analisa um fragmento extraído do conto *O capote* [Шинель], também de Nikolai Gógol. O foco da discussão são os meios imagéticos e as linhas de tensão dramática e expressiva essenciais para a concepção narrativa que deveria nortear o trabalho de filmagem, caso essa cena fosse adaptada para a tela.

²³³ Expressão usada por Eisenstein para definir suas atividades acadêmicas.

Antes de nos determos na análise, é importante termos em mente que, para Eisenstein, no trabalho de adaptação cinematográfica, “[...] deve-se traduzir o traço estilístico do escritor, e não o enredo em geral” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1989, p. 98), uma vez que o diretor ou roteirista estaria fadado ao fracasso ao tentar reproduzir na tela aquilo que é específico do literário. O trabalho estilístico do autor dá acesso ao universo proposto na obra de origem e é através dele que o diretor necessita acessar as diretrizes de sua direção. Assim, na dinâmica da prática abordada aqui, o problema central não é a presença do texto literário sendo adaptado para o cinema, mas a existência de um tipo de escrita visual que vai além da narratividade e está presente na obra de grandes escritores, como é o caso de Gógol.

A escolha de uma cena em que o medo e a opressão vivenciados pelo protagonista Akáki Akákievitch é colocado em destaque instaura um problema de composição fundamental: como materializar imagetivamente sensações? Essa pergunta norteia o trabalho do professor com seus alunos segundo veremos adiante. A fim de iniciarmos o caminho argumentativo usado por Eisenstein, leiamos o fragmento analisado:

Ao longe, sabe Deus onde, uma luzinha tremeluzia numa guarita, que parecia estar no fim do mundo. Aqui a alegria de Akáki Akákievitch diminuiu consideravelmente. Não foi sem um temor involuntário que ele enveredou pela praça, como se seu coração pressentisse algo ruim. Olhou para trás e para os lados: um verdadeiro mar ao redor. “Não, o melhor é não olhar”, pensou e continuou a caminhar, de olhos fechados, e quando os abriu para verificar se estaria perto do fim da praça, viu de repente, diante de seu nariz, alguns sujeitos de bigode, uns tipos que ele já não conseguiu distinguir como de fato eram. Sentiu a vista escurecer e o coração parar. “Acontece que esse capote é meu!” – disse um deles com a voz troante e agarrou Akáki Akákievitch pela gola. Este quis gritar por socorro, mas um outro lhe esfregou em plena boca o punho do tamanho da cabeça de um funcionário, acrescentando: “Inventa só de gritar!”. Akáki Akákievitch sentiu apenas como lhe tiraram o capote, deram-lhe uma joelhada e ele caiu de costas na neve sem nada mais sentir. Ao cabo de alguns minutos voltou a si e levantou-se, porém não havia mais ninguém. Sentiu que estava frio, e sem o capote, começou a gritar, mas a voz nem parecia disposta a atingir o fim da praça. Desesperado, sem se cansar de gritar, pôs-se a correr pela praça direto para a guarita, junto à qual se postava um guarda que apoiado em sua alabarda, parecia olhar curioso, tentando saber por que diabo uma pessoa corria de longe em sua direção e gritava. Akáki Akákievitch correu para ele e começou a gritar em voz ofegante, dizendo que ele ficava dormindo e não vigiava nada, não via como se roubavam as pessoas. O guarda lhe respondeu que não vira nada, notara apenas que dois indivíduos o haviam retido no meio da praça, mas pensara que se tratasse de amigos seus; disse que ao invés de ficar ali berrando inutilmente, ele devia procurar o inspetor de polícia no dia seguinte, que o inspetor descobriria quem lhe roubara o capote (GÓGOL, 2015, p. 29-30)²³⁴.

²³⁴ No original: “Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшей на краю света. Веселость Акакия Акакиевича как-то здесь значительно уменьшилась. Он вступил на площадь не

A discussão proposta na aula parte da visão de Eisenstein de que, na passagem do roteiro para a produção fílmica, é preciso desenvolver uma atenção direcionada específica para a “sensação do material”. Diz o cineasta: “há algo que nos leva à inspiração e à pesquisa do material imagético-expressivo da cena e não à exposição protocolar do lugar da ação” (EISENSTEIN, 1989, p. 72). De fato, o cineasta-pedagogo valoriza o tratamento dado à materialidade da composição com o intuito de analisar os meios pelos quais a imagem artística adquire características próprias. Nesse caso, a escolha de *O Capote* é extremamente assertiva. Como observa Vladímir Nabókov, a verdadeira história “[...] reside no estilo, na estrutura interna de seu ‘caso’ transcendental” (NABOKOV, 2021, p. 93) e não no que se apresenta na superfície das ações, o que facilmente pode ser resumido em algumas palavras:

Um pobre funcionário de baixa categoria toma uma grande decisão e encomenda um novo casaco. Enquanto está sendo preparado, o casaco se torna o sonho de sua vida. Na primeira noite em que o usa, ele é roubado numa rua escura. O funcionário morre de pesar, e seu fantasma circula pela cidade (Ibid., p. 93).

A simplicidade narrativa gogoliana nada tem a ver com simplismo literário. E é exatamente essa convicção que está presente no estudo que Borís Eikhenbaum desenvolveu acerca de *O Capote*. Em *Como é feito O Capote de Gógol*, o autor salienta o fato de a estrutura arquitetônica da novela ser construída a partir de um jogo de estilo. Enquanto dinâmica composicional, a narração é organizada “[...] a partir das imagens vivas da língua falada e das emoções inerentes ao discurso”. Complementa o autor, “as frases são escolhidas e ligadas menos pelo princípio do discurso lógico que pelo do discurso expressivo, no qual a articulação,

без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точное море вокруг него. «Нет, лучше и не глядеть», — подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить. У него затуманило в глазах и забило в груди. «А ведь шинель-то моя!» — сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову, примолвив: «А вот только крикни!» Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал. Чрез несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уж никого не было. Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади. Отчаянный, не устывая кричать, пустился он бежать через площадь прямо к будке, подле которой стоял будочник и, опершись на свою алебарду, глядел, кажется, с любопытством, желая знать, какого черта бежит к нему издали и кричит человек. Акакий Акакиевич, прибежав к нему, начал задыхающимся голосом кричать, что он спит и ни за чем не смотрит, не видит, как грабят человека. Будочник отвечал, что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели; а что пусть он, вместо того чтобы понапрасну браниться, сходит завтра к надзирателю, так надзиратель отыщет, кто взял шинель” (ГОГОЛЬ, 2022, p. 159-160).

a mímica, os gestos sonoros assumem um papel particular” (EIKHENBAUM, 1971, p. 230). Assim, a própria obra dá origem a seu movimento singular de construção, que inclui a participação do leitor. Essa perspectiva, na abordagem de Eisenstein, implica o fato de que “o tema [...] penetra no próprio tecido da obra” (EISENSTEIN, 1989, p. 80) para construir um vivo sistema imagético. Justamente por isso o foco da análise de Eisenstein não está na descrição da cena, mas sim na maneira como essa descrição é construída e nas sutilezas sensoriais provocadas.

A primeira preocupação que o cineasta demonstra está centrada na questão do *como* seria possível construir uma atmosfera que dialogue com o brilhantismo da atmosfera criada por Gógol, que, de modo muito assertivo, imprime no caminho percorrido pelo protagonista o pânico que paulatinamente ganha forma e culmina na chegada dos assaltantes. Um aluno sugere que o assalto seja filmado “num lugar selvagem” como solução imagética para o quadro apresentado. Eisenstein imediatamente rejeita a proposta dada pelo aluno, pedindo que não se detenha nas “linhas de ocorrência”, mas privilegie as “linhas das sensações” e explica o motivo de sua insistência para que ele veja além dos fatos:

Este é o ponto culminante da representação de Akáki Akákievitch acuado, o ponto em que estão introduzidos a noite, os elementos naturais e também os bandidos absolutamente indiferentes que lhe roubam o capote. O que temos é uma definição básica, a caracterização de Akáki Akákievitch como um homem acuado e amedrontado, desenvolvida em toda a sua extensão, dirigida para o cosmo, para a natureza. Este plano cósmico concentra-se no segundo golpe – na cena famosa com a pessoa importante. Nela, tudo prossegue pela linha da contraposição: a visão da insignificância de Akáki Akákievitch é apresentada por personagens concretas. [...] Isto lhes dará o caráter tonal básico da cena referida (Ibid., p. 77).

A construção de Gógol não se restringe às “linhas das ocorrências”, mas é marcada pelo jogo de sensações que é imposto ao protagonista e, conseqüentemente, ao leitor. Eisenstein chama a atenção de seus alunos para o fato de que “Akáki Akákievitch está acuado e esmagado pela natureza, pelo espaço, pelo clima, pela noite e pelos gigantescos bandidos fisicamente mais avantajados e fortes do que ele” (Ibid., p. 77) e que, portanto, estes elementos deveriam ser explorados na concepção do filme, na construção de sua *mise-en-scène*. Considerando os mesmos aspectos, Nabókov observa que:

A arte de Gógol, tal como exibida em “O capote”, sugere que as linhas paralelas não apenas podem se encontrar, mas que podem se mover sinuosamente e se entrelaçar das formas mais extravagantes, assim como duas

colunas refletidas na água se entregam às mais trêmulas contorções caso a necessária ondinha esteja presente (NABOKOV, 2021, p. 94).

As “linhas das sensações” são dadas pelo encandeamento dos detalhes expressivos, tais como “Olhou para trás e para os lados”, “Não, o melhor é não olhar”, “viu de repente, diante de seu nariz, alguns sujeitos de bigode”, “Sentiu a vista escurecer”, “Sentiu que estava frio, e sem o capote” etc. Os elementos que são organizados pela montagem composicional do fragmento e geram a imagem artística funcionariam da mesma maneira como Eisenstein observa em *Montagem 1938*: “no método de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos de uma pessoa²³⁵” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 163, tradução nossa).

Além dos aspectos estéticos, há os aspectos sociais que perpassam a relação de Akáki Akákievitch com os demais personagens, os quais também integram a composição do sistema imagético da obra e oferecem elementos para a construção de um caminho interpretativo válido. No entanto, na formação da unidade da obra, a qualidade imagética é resultado de um processo mais amplo em que diferentes elos estão em constante interação. Destacamos, a este respeito, a passagem em que Akáki Akákievitch tenta solicitar ajuda a um superior, denominado pelo narrador apenas *figurão*. Essa ausência de nome, com outras características apresentadas pelo narrador modelam a ironia enquanto traço narrativo. As informações que são provocadas a partir da construção narrativa fazem que as cadeias de sentido sejam dilatadas, conforme observamos em dois trechos transcritos abaixo:

O nosso *figurão* era homem de maneiras e costumes graves, majestosos mas não complicados. A severidade era o principal fundamento do seu sistema. “Severidade, severidade e severidade”, costumava dizer, e ao pronunciar a última palavra olhava sempre e com muita imponência para o rosto do seu ouvinte. É bem verdade de que tal coisa não tinha qualquer motivo, pois a dezena de funcionários que compunha todo o mecanismo governamental da repartição já andava suficientemente apavorada: ao avistá-lo, todos paravam de trabalhar no mesmo instante e postavam-se à espera de que ele passasse por toda a sala.

[...]

Foi a esse *figurão* que o nosso Akáki Akákievitch teve de procurar, e procurar no momento que lhe era mais inoportuno, bastante inconveniente, embora muito conveniente para o figurão (GÓGOL, 2015, p. 32-33)²³⁶.

²³⁵ No original: “[...] в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека”.

²³⁶ No original: “Приемы и обычаи значительного лица были солидны и величественны, но не многосложны. Главным основанием его системы была строгость. «Строгость, строгость и — строгость», — говаривал он обыкновенно и при последнем слове обыкновенно смотрел очень значительно в лицо

A narrativa segue uma rede melódica que encontra seu ápice no pavor vivenciado por Akáki Akákievitch no momento em que ocorre o roubo do capote e é retomado na passagem acima. Aliás, a questão melódica estabelecida nas nuances do assalto é destacada por Eisenstein em sua aula:

O comportamento de Akáki Akákievitch pode ser observado, se quiserem, como uma melodia. Ele avança como uma linha melódica e as ruas e a praça funcionam como acordes do acompanhamento. A mão direita toca e a mão esquerda toca. Elas não se acompanham uma à outra, mas dialogam e uma conduz à outra. Cria-se uma construção em contraponto: ora é uma, ora é outra que atua e, juntas, conduzem esta linha de interpretação até o necessário grau de pavor (EISENSTEIN, 1989, p. 80).

Melodicamente, o leitor torna a vivenciar o pavor crescente que invade o protagonista quando este se dirige ao *figurão* e explica o motivo de sua visita: “[...] tinha um capote novinho em folha, mas que o haviam roubado de maneira desumana e que se dirigia a ele pedindo para interceder de algum modo, entrar em contato com o chefe de polícia e dar um jeito de encontrar o capote” (GÓGOL, 2015, p. 34-35)²³⁷. Em sequência, depara-se com a “...voz entrecortada e austera” do general. A arrogância da voz e a incompreensão do pedido nocauteiam o pobre funcionário que, na sequência das ações, será vítima novamente de um novo assaltado, mas agora da esperança de reaver seu capote:

Akáki Akákievitch ficou deveras estupefato, cambaleou, tremeu todo e perdeu toda a condição de se aguentar sobre as pernas: se os contínuos não tivessem acorrido imediatamente para segurá-lo, ele teria despencado; saiu quase carregado. Quanto ao nosso figurão, satisfeito em ver que o efeito tinha até superado a expectativa e completamente embriagado pela ideia de que sua palavra podia até fazer uma pessoa desmaiar, olhou de esguelha para o amigo a fim de verificar a sua reação, e não foi sem satisfação que o viu num estado completamente indefinido, e por sua vez já começando até a sentir medo. Como desceu a escada, como tomou a rua – nada disso Akáki Akákievitch sequer chegou a notar. Não sentia os braços nem as pernas (Ibid., p. 35-36)²³⁸.

тому, которому говорил. Хотя, впрочем, этому и не было никакой причины, потому что десяток чиновников, составлявших весь правительственный механизм канцелярии, и без того был в надлежащем страхе; завидя его издали, оставлял уже дело и ожидал стоя вытяжку, пока начальник пройдет через комнату.

[...]

К такому-то значительному лицу явился наш Акакий Акакиевич, и явился во время самое неблагоприятное, весьма некстати для себя, хотя, впрочем, кстати для значительного лица” (ГОГОЛЬ, 2022, p. 162-163).

²³⁷ No original: “[...] что была-де шинель совершенно новая, и теперь ограблен бесчеловечным образом, и что он обращается к нему, чтоб он ходатайством своим как-нибудь того, списался бы с господином обер-полицмейстером или другим кем и отыскал шинель” (ГОГОЛЬ, 2022, p. 164).

²³⁸ No original: “Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять: если бы не подбежали тут же сторожа поддержать его, он бы шлепнулся на пол; его вынесли почти без движения. А значительное лицо, довольный тем, что эффект превзошел даже ожидание, и совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, искоса взглянул на приятеля, чтобы

Eisenstein considera com seus alunos a técnica de composição e a maneira que a dinâmica composicional suscita articulação entre sentidos. Na visão do cineasta, “o espectador deve, nesse momento, estar enrolado no mesmo capote com Akáki Akákievitch” (EISENSTEIN, 1989, p. 82). O reconhecimento de que há um modo de construção que prioriza o tema do medo penetrando na trama da obra emerge do movimento central presente nos menores gestos de Akáki Akákievitch: “os movimentos mais naturais, mais imediatos, são escolhidos e organizados segundo um princípio rítmico” (Ibid., p. 80).

Ao investigar com seus alunos as camadas profundas do texto literário, Eisenstein busca mostrar que a imagem literária é construída no contato estético provocado por um processo de envolvimento sensorial e cognitivo que se inicia com a leitura, mas não termina nela. Para ele, assim deveria ser o trabalho do cineasta: a estrutura artística apresentada no écran é o meio pelo qual o autor oferta caminhos criativos nos quais o espectador adentra. As relações e conexões provocados no espectador não estão previamente construídas em sua totalidade.

Aprofundar o pressuposto de que a qualidade imagética torna a literatura uma forma de conhecimento do homem e de suas experiências é indicar o porquê Eisenstein a considera uma espécie de modelo privilegiado do tipo de imagem almejada para o cinema. Esse também é o motivo pelo qual o cineasta-pedagogo busca extrair de seus alunos o que seria a solução cinematográfica mais adequada para construir na tela o que se passa enquanto sensação no texto literário.

Nas aulas de Eisenstein, ou melhor, em suas *práticas* o que parece estar em jogo na formação da imagem artística, tanto no cinema quanto na literatura, é o esclarecimento das fases do processo criativo, que passam por pontos da imaginação e do intelecto. Esses dados formam a base de compreensão das esferas que constituem o movimento da atividade criativa.

As reflexões de Eisenstein demonstram que a visualidade literária deve ocupar um papel central nos estudos de cultura visual. Essa perspectiva surge do fato de que as imagens na literatura deixam evidente que o aspecto visual mais importante está entrelaçado nas linhas constitutivas do texto artístico. Por esse motivo, o cineasta procura disponibilizar a seus alunos itinerários criativos a partir dos quais cada futuro diretor poderia trilhar uma poética singular. É no rastro dessa força criativa que a obra de Nikolai Gógol surge no programa do curso de

узнать, как он на это смотрит, и не без удовольствия увидел, что приятель его находился в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх. Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич. Он не слышал ни рук, ни ног” (Ibid., p. 165).

Direção Cinematográfica nos tópicos de estudo dos processos criativos e do uso de detalhes na construção da imagem artística.

A propósito, segundo o cineasta pedagogo, Púchkin e Gógol fundam as duas principais linhas de concepção da imagem artística contemporânea nas artes russas. No primeiro, há a maestria da montagem composicional; no segundo, a riqueza da composição imagética. E, apesar das particularidades de cada autor, em ambos a importância da obra está na ênfase expressiva que o conjunto artístico é capaz de gerar. Esse será o tema do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

Cruzamento de estradas: a cine(grafia) de Púchkin

4.1. Aleksandr Púchkin e (n)o cinema

É vasta a presença da obra do poeta Aleksandr Púchkin (1799-1837) na cinematografia russo-soviética. Tal prestígio, sem dúvida, relaciona-se com a centralidade que a figura de Púchkin ocupa na cultura russa. Contudo, não podemos deixar de considerar nesse interesse a riqueza imagética dos escritos puchkinianos que, desde a chegada do cinematógrafo ao território russo²³⁹, recebeu atenção especial por parte dos realizadores. Em 1999, a editora do Gosfilmofond [Госфильмофонд²⁴⁰] publicou o *Dicionário cinematográfico puchkiniano* [Пушкинский кинословарь²⁴¹], resultado de um projeto de pesquisa que buscou, de maneira detalhada, rastrear a presença do poeta na história da cinematografia russa. De acordo com o material levantado, a primeira tentativa de adaptação de uma obra de Púchkin teria ocorrido em 1907, em São Petersburgo. A tragédia *Borís Godunóv* [Борис Годунов²⁴²] teria sido encenada pela trupe teatral “Edén”; porém, o projeto não foi bem sucedido e os fragmentos de filmagem que restaram não resistiram ao tempo.

Em 1910, houve a primeira tentativa de concepção de uma biografia cinematográfica do poeta. *Vida e morte de A. S. Púchkin* [Жизнь и Смерть А. С. Пушкина] recebeu muitas críticas pela péssima atuação dos atores. No mesmo ano, ocorreu, de fato, a primeira adaptação de uma obra de Púchkin, dirigida por Piotr Tchardínin (1873-1934), *A dama de espadas* [Пиковая Дама]. Em 1911, duas grandes obras foram transpostas para a tela: *Evguiéni Oniéguin* [Евгений Онегин], sob a direção de Vassíli Gontcharóv (1861-1915), e *Poltava* [Полтава], que, segundo os pesquisadores do Gosfilmofond, não foi preservada. Sabe-se apenas que foi realizada pela filial moscovita da *Pathé* filmes. Em 1914, foi a vez de *Ruslán e Liudmila* [Руслан и Людмила] ganhar uma versão no cinema com a direção de Vladislav Stariévitch²⁴³.

²³⁹ De acordo com Jay Leyda (1983, p. 17), “em maio de 1896, os mais enérgicos pioneiros do cinema convergiram para um novo mercado, a Rússia. A coroação de Nikolai II atraiu multidões de visitantes a São Petersburgo e Moscou. Entre as centenas de comerciantes estavam representantes da incipiente indústria cinematográfica da França, Inglaterra e Estados Unidos. Foi, justamente, o Lumière Cinématographe que conquistou os primeiros espectadores de cinema da Rússia, durante uma apresentação no “Aquarium”, um teatro de verão de São Petersburgo”. No mesmo teatro, em outubro de 1908, foi exibido o primeiro filme narrativo russo, *Stenka Razin* [Стенька Разин], dirigido por Vladímír Romachkóv.

²⁴⁰ Fundo Estatal de Cinema da Federação Russa [Государственный фонд кинофильмов РФ]. Foi fundado em 1937 para armazenar a produção cinematográfica do país.

²⁴¹ O volume integrou as comemorações dos 200 anos de nascimento de Aleksandr Púchkin.

²⁴² A tragédia, publicada pela primeira vez em 1831, foi inspirada nas leituras que Púchkin fez de *A história do estado russo* [История Государства Российского], de Nikolái Karamzin, mais especificamente o capítulo dedicado ao reinado de Borís Godunóv (Tomo XI), e das obras de William Shakespeare.

²⁴³ Vladislav Stariévitch (1882-1965) é um dos fundadores da animação russa. Destacou-se como um dos pioneiros do uso da técnica de *stop motion*.

Após as revoluções de 1917 e a estatização dos estúdios cinematográficos, o fluxo de produção em torno da obra de Púchkin diminuiu. Em 1927, surgiu uma cinebiografia dirigida por Vladímir Gardin (1877-1965), o longa-metragem *O poeta e o Tsar* [*Поэт и Царь*], que recuperou os fatos do último ano de vida de Púchkin. Já em 1928, mais uma obra literária foi adaptada para as telas, sob a direção de Iúri Taritch (1885-1967), *A filha do capitão* [*Капитанская Дочка*], cujo roteiro foi escrito por Viktor Chklóvski (1893-1984). Em 1938, uma nova versão de *Ruslân e Liudmila* foi feita sob a direção de Ivan Nikitchenko (1902-1958) e Viktor Niévejin (1906-1974). Após a morte de Iósef Stálin, em 1953, Púchkin voltou a ser tema recorrente na produção cinematográfica nacional, inclusive em grandes produções direcionadas ao público infantil. Muitas dessas produções foram adaptadas dos contos populares compilados pelo escritor.

Diante desse breve cenário, é oportuno observar que, à medida que o número de filmes criados a partir da vida e da obra de Púchkin diminuía, entre os anos 1930 e 1940, aumentava o interesse de Eisenstein pela obra do poeta. Isso, em grande medida, ocorreu, porque o cineasta estava convencido de que a relevância de Púchkin, ao contrário das abordagens realizadas até aquele momento, não se restringia ao campo literário. Antes, suas conquistas de linguagem e domínio do processo de criação de imagens diziam respeito a um ápice do pensamento artístico na Rússia que irradiava para outros sistemas artísticos, incluindo o cinema, que, apesar de ser uma arte jovem, carregava aspectos estéticos que dialogavam com as experimentações criativas na prosa e na poesia puchkiniana.

De um modo geral, a relação de Eisenstein com a literatura sempre foi marcada por um estado de tensão, e, em seus textos iniciais, chegou a reprovar as tentativas de aproximação entre os dois sistemas de linguagem, justamente porque o incomodava as tentativas de mera reprodução de técnicas de uma linguagem na outra. Nos anos 1930, Eisenstein passou a discutir a existência de textos literários em que seus autores utilizam mecanismos cinematográficos em suas construções a fim de criar meios originais na criação de uma realidade estética em que a percepção e os sentimentos do espectador são estimulados. Da mesma maneira, identificou roteiros e obras cinematográficas que se detinham demasiadamente nos aspectos literários.

Foi exatamente esse o foco de sua crítica em *Cinema e literatura (sobre imagicidades)* [*Кино и литература (об образности)*]²⁴⁴. O cineasta relata um episódio em que teria sido interpelado sobre a possibilidade de filmagem de alguma obra de John Dos Passos. O autor norteamericano teve a sua escrita imediatamente atrelada às técnicas cinematográficas e a

²⁴⁴ O artigo inacabado supostamente foi escrito 1933.

crítica de sua época reconheceu tais apropriações como uma inovação narrativa. Eisenstein, no entanto, no início de seu artigo, pontua que esse tipo de “cinematograficidade”, explorado pelo romancista, apenas mimetiza as técnicas do cinema. Afirma o cineasta:

Ao conversar com alguém sobre o tema cinema e literatura, especialmente das meninas, de modo inevitável, você ouve a pergunta:
 "Ah, por que ninguém filma *Dos Passos*? - ele é tão cinematográfico..."
 É exatamente por isso, querida jovem, que ninguém o filma!
 Sua cinematograficidade vem do cinema. Suas técnicas são técnicas de filmes, são de segunda mão²⁴⁵ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2004, p. 467, tradução nossa).

Na visão de Eisenstein, tais autores “ultracinematográficos” não estariam contribuindo com nada inovador para o campo literário. Pelo contrário, esse tipo de abordagem empobreceria ambas as artes: “é como tentar reproduzir o movimento do seu próprio reflexo visto no espelho...”²⁴⁶ (Ibid., p. 467, tradução nossa). Porém, isso não significa a negação por parte do cineasta de que houvesse escritores capazes de criar um verdadeiro cinematografismo literário e a chave para isso estava no processo de construção das imagens artísticas. Eisenstein se vale de obras como o conjunto que integra *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, para pensar sobre os processos de construção da imagem artística. É interessante salientar que essas discussões depreendidas por Eisenstein estão estritamente conectadas aos seus estudos sobre o conceito de montagem e participam das diversas revisões que fez desse tema ao longo de sua carreira intelectual e artística. Como lembra Kepley:

Em particular, ele [Eisenstein] refinou suas ideias sobre a expressividade artística desenvolvendo as noções relacionadas à representação artística e à imagem artística, conceitos que permaneceriam centrais em sua última teoria. Esses e outros princípios foram formulados em sala de aula e forneceram a base de seu método de ensino²⁴⁷ (KEPLEY, 1993, p. 2, tradução nossa).

²⁴⁵ No original: “Разговаривая с кем-нибудь, особенно из девушек, на тему о кино и литературе, неизбежно слышишь вопрос:

‘Ах, зачем никто не снимает *Дос Пассоса*, - он так кинематографичен...’

Вот именно потому, милая барышня, его никто и не снимает!

Его кинематографичность идёт из кинематографа. Его приёмы - киноприёмы, обратно из вторых рук”.

²⁴⁶ No original: “Это все равно, как пытаться воспроизвести движение собственного отражения, увиденного в зеркале...”.

²⁴⁷ No original: “In particular, he refined his ideas about artistic expressiveness by developing the related notions of artistic representation and the artistic image, terms that would remain central to his late theory. These and other tenets were formulated in the classroom and provided the basis of his teaching method”.

É dentro dessa perspectiva que, no prefácio para o livro inacabado *Púchkin e o cinema* [Пушкин и Кино]²⁴⁸, Eisenstein destaca que a grandeza de Púchkin *não seria para o cinema, mas seria cinematográfica*. Ao fazer essa afirmação, o cineasta também considerava as tentativas de transposição para a tela da vida e da obra de Púchkin que, muitas vezes, resultaram em exemplos de fracasso na inserção de atributos superficiais de um sistema a outro. Ressaltamos que o material disponível para a análise de Eisenstein não era pequeno. Inicialmente apontamos apenas alguns exemplos da presença de Púchkin na cinematografia russo-soviética; porém, de acordo com os pesquisadores do Gosfilmofond, entre 1907 e 1919, foi possível identificar em torno de cinquenta adaptações da obra puchkiniana.

Outro aspecto, especificamente no caso de Púchkin, que despertava o interesse crítico de Eisenstein era o fato de essas primeiras tentativas de adaptação não ocorrerem diretamente da obra. Os roteiros eram escritos a partir de livretos de óperas baseadas nas obras e não fruto de uma relação do roteirista com a produção literária em si. Esse tipo de composição que se distancia da expressividade da obra de origem resultava, no ponto de vista de Eisenstein, em uma perigosa simplificação dramática. Eisenstein, portanto, ao se interessar pela poética puchkiniana se afastou dessa tradição e mergulhou nas obras a fim de extrair delas a natureza da cinematografia. Dessa relação visceral, surgiu certo fascínio pela vida do poeta e por sua psicologia criativa. Não por acaso, segundo Naum Kleiman (2022), o interesse de Eisenstein pela obra de Púchkin está relacionado à evolução do método criativo que o cineasta desenvolvia.

Desse modo, os estudos minuciosos dos textos de Púchkin foram incorporados pelo cineasta-pedagogo à sua prática docente e se tornou material didático fundamental para o entendimento da lógica de concepção e desenvolvimento de uma ideia ou conceito por meio de quadros, capazes de formar uma unidade textual. Em suas memórias, Eisenstein ressalta que “[...] o entrelaçamento de impressões descritivas e de impressões puramente visuais”, marca fundante da poética puchkiniana, é o que permite reconhecer “[...] o germe da compreensão de que é possível ler Púchkin visualmente – plasticamente e filmicamente” (EISENSTEIN, 1987, p. 309). Na mesma nota, reforça que “[...] a qualidade de quadros móveis, nas composições de Púchkin, só pôde ser percebida com clareza após o advento da cinematografia” (Ibid., p. 310). Ou seja, como matéria artística, a cinematograficidade puchkiniana já existia; porém, não havia o entendimento do conceito para nomeá-lo²⁴⁹.

²⁴⁸ Segundo Naum Kleiman, não se sabe exatamente se este prefácio faria parte de um projeto específico ou se integraria a compilação de uma série de textos desenvolvidos para as aulas de Direção na VGIK.

²⁴⁹ Essa é a base da noção de cinematismo que já apresentamos nos capítulos anteriores.

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. Emprego de propósito o termo “desfilando”, pois esse conceito dinâmico se encaixa muito bem na possibilidade de uma descrição literária, embora não se adapte à imobilidade de uma pintura. Foi por isso que a qualidade de *quadros móveis*, nas composições de Puchkin, só pôde ser percebida com clareza após o advento da cinematografia (EISENSTEIN, 1987, p. 310).

Vejamos que para Eisenstein existe uma cinematograficidade que não está conectada apenas ao cinema, mas que, segundo ele, pode ser encontrada entre as literaturas, seja em um projeto escrito de construção de um quadro, em um ensaio ecfrástico, como os estudos realizados por Leonardo Da Vinci, ou nas obras de Zola a quem o cineasta atribui a maestria de fazer o leitor ver com todos os sentidos. Eisenstein enfatiza que a capacidade de fazer “ver” seria inerente à literatura, e aqui *ver* diz respeito a um processo resultante do entrelaçamento do esquema sensorial e do intelecto. Diz Eisenstein: “O que é importante para nós não é o registro visual da imagem do escritor. A maneira de pensar do autor e as imagens de seu pensamento são importantes para nós²⁵⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2004, p. 473, tradução nossa). O que seria, então, relevante, nesse contexto, é o aprimoramento da técnica cinematográfica que cria imagens que não são apenas visuais.

Esse tipo de procedimento textual também comporta uma formação dialética e dinâmica da estrutura artística capaz de revelar modos de operação esteticamente comuns às duas linguagens: “E as leis, a prática, a relevância, a sorte e o azar parecem ser sinais igualmente identificáveis ao longo da linha de *imagicidade* tanto no cinema quanto na literatura²⁵¹” (Ibid., p. 473, tradução nossa). Lembramos que a *imagicidade*, conceito apresentado no capítulo 3, diz respeito à maneira como o sistema imagético criado pelo autor opera dentro da estrutura da obra.

É nesse cenário de uma cultura das imagens que extrapola o visual que a obra de Púchkin ganha singular interesse para Eisenstein, como vemos, por exemplo, com a presença marcante de análises de poemas em textos centrais do pensamento eisensteiniano, tal como ocorre em *Montagem (1938)* [Монтаж (1938)], em que, ao analisar um trecho de forte tensão presente no poema *Poltava*, Eisenstein ressalta a perfeita escolha de detalhes expressivos realizada pelo

²⁵⁰ No original: “Нам важна именно не зрительная запотоколированность писательского образа. Важен нам образ мышления автора и образность его мысли”.

²⁵¹ No original: “Да и законы, практика, уместность, удача и неудача кажутся признаками, в равной мере определяемыми по линии образности в кино, как и в литературе”.

poeta para construir a “imagem da morte em todo o seu horror”. Essa mesma precisão analítica, na criação artística, é ressaltada na análise de outros textos:

Assim, Puchkin usa a montagem para criar as imagens de uma obra de arte. Mas também usa a montagem com igual habilidade quando cria a imagem de um personagem, ou de todo um *dramatis personae*. Com uma combinação superlativa de vários aspectos (isto é, “ângulos de câmera”) e de diferentes elementos (isto é, a montagem de coisas representadas pictoricamente, destacadas pelo enquadramento do plano), Puchkin obtém espantoso realismo em suas descrições. É na verdade o homem, completo em seus sentimentos, que emerge das páginas dos poemas de Puchkin (EISENSTEIN, 2002b, p. 38)

O poder das imagens puchkinianas está na conexão íntima entre a “montagem poética” e os demais elementos da estrutura, tais como ritmo, sonoridade, métrica, que despertam os diferentes sentidos e emoções. Sobre isso Roman Jakobson afirma: “cada imagem de Púchkin é de uma polissemia tão elástica, e de uma capacidade assimilatória tão espantosa, que ela se insere facilmente nos mais variados contextos” (2004, p. 57). Assim, a ideia de montagem nesses poemas alicerça um método de concepção artística que encontra, na síntese do discurso poético, uma cinematografia genuína.

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. Emprego de propósito o termo “desfilando”, pois esse conceito dinâmico se encaixa muito bem na possibilidade de uma descrição literária, embora não se adapte à imobilidade de uma pintura. Foi por isso que a qualidade de quadros móveis, nas composições de Puchkin, só pôde ser percebida com clareza após o advento da cinematografia (EISENSTEIN, 1987, p. 310).

Neste capítulo, nos debruçaremos sobre essa relação interartística cinema-literatura, entendendo que o interesse na obra de Púchkin é o embrião de outros estudos das investigações eisensteinianas entre linguagens, não apenas no que diz respeito aos aspectos técnicos e estéticos, mas também na compreensão e ampliação em direção ao domínio da criatividade, especificamente no que diz respeito ao nascimento de projetos e à articulação teórica a partir deles.

4.2. O movimento dramatizado das cores

Na abordagem interartística presente na teoria eisensteiniana, o cinema é visto na condição de arte-síntese em que diferentes heranças imagéticas advindas da longa tradição das artes caminharam inevitavelmente para a concepção de um dispositivo que não é apenas da reprodutibilidade técnica, para nos valermos da famosa expressão benjaminiana. Antes, exige o entendimento de seu passado a fim de que sua existência no presente e no futuro seja garantida. Nesse sentido, muito do que Eisenstein teorizou acerca do cinema nunca foi filmado. Trata-se, portanto, de um *cinema* apenas *imaginado*.

Dentro dessa perspectiva, é possível, sob a ótica de Giorgio Agamben, compreendermos a relevância que Eisenstein deu ao cinema como arte central para o século XX. De acordo com o filósofo, o contemporâneo tem a ver com uma relação entre tempos, ou melhor, com uma fratura no tempo que, fazendo-se presente, aponta para outras temporalidades, “[...] e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo: Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem” (AGAMBEN, 2009, p. 69). O cinema, enquanto arte contemporânea, na perspectiva de Eisenstein, teria a sua relevância conectada ao fato de que em seu entorno há mais sombras do que luzes. A partir dessa imagem, entende-se que as manifestações reconhecidas do cinema como arte do movimento e do tempo, assim como as novidades técnicas que acumula, constituem apenas facetas da manifestação do cinematográfico.

Enquanto fenômeno de uma época, o cinema torna-se “[...] o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (Ibid., p. 71). Daí sua centralidade e interpenetração em outros sistemas artísticos. No entanto, essa qualidade central cinematográfica converte-se na principal fragilidade do cinema na condição de arte, já que, se o dispositivo se volta para si mesmo, está condenado ao desaparecimento. Esse é o ponto central da investigação incessante de Eisenstein na busca de compreensão dos fenômenos de visualidade anteriores ao cinema. Assim, entender de que modo o processo de formação imagética de diferentes épocas torna-se matéria pulsante do cinematográfico está na mesma premissa que rege o pensamento de Agamben quanto ao reconhecimento do “[...] embrião [que] continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Ibid., p. 69).

Essa dinâmica, na visão de Eisenstein, também está presente nas renovações das formas literárias. Podemos aprofundar essa questão quando recuperamos o estudo de V. V. Ivánov

sobre as anotações que deveriam integrar o último livro idealizado, mas não finalizado de Eisenstein. Em *O método* [*Memod*], dentre outros aspectos basilares da formação artística, o cineasta mergulhou em diferentes áreas do conhecimento com o intuito de compreender os diversos níveis semânticos de uma estrutura artística. Tais níveis podem ser do âmbito *significante* (níveis inferiores) da obra, de sua materialidade, ou da ideia estruturante. Da tensa relação entre ideia estruturante e níveis inferiores surge outro nível que é o da imagem artística, gerada no fluxo dos diferentes elementos dos outros níveis. Daqui, emerge a ideia de organicidade textual.

Essa organicidade não modeliza apenas o universo de uma obra. Ela é capaz de elucidar a evolução de um sistema de criação artística, pois dentro do fluxo de conquistas estéticas o presente só existe no instante fugidio que transpõe as fraturas do tempo da obra. Por isso, todo o conjunto imagético é fruto de tensão. Ivánov defende que nos estudos literários há uma operação constante de tal procedimento em que variantes menores e isoladas culminam em grandes transformações. Com o intuito de exemplificar seu argumento, o semioticista utiliza justamente a relevância de Aleksandr Púchkin no sistema literário russo para demonstrar como essa engrenagem funciona: “[...] o surgimento de Púchkin foi preparado por poetas menores do século XVIII e do início do século XX” (IVÁNOV, 2009, p. 170). E na sequência complementa:

[...] uma tarefa particularmente essencial dos estudos literários vem a ser a investigação meticulosa do modo como algumas criações isoladas na obra de grandes poetas são preparadas por toda a literatura precedente (por exemplo, um extenso material, referente à utilização das tradições do século XVIII e do início do século XX por Púchkin, foi coligido nos estudos de puchkinistas como G. A. Gukóvski, G. O. Vinokur, B. V. Tomachévski e outros) (Ibid., p. 171).

É esse caminho de estudo meticoloso de origens e conquistas estéticas que Eisenstein realiza. No texto “*E!*” *Sobre a pureza da linguagem cinematográfica* [“*Э!*” *О чистом языке киноязыка*], publicado em 1934, o cineasta-teórico aborda, na condição de êxitos do cinema soviético, as implicações artísticas e teóricas da montagem em um momento em que esse procedimento artístico era duramente combatido. Ao longo de suas reflexões, procura esclarecer as questões artísticas em torno da montagem e os enganos e mal entendidos que recaíram sobre ela na segunda metade da década de 1920. O cineasta não nega o fato de que o termo sofreu distorções em sua aplicação prática, mas defende a sua relevância enquanto meio de composição:

Nós não defendemos de forma alguma a “hegemonia” da montagem. Já passou o tempo em que, para propósitos pedagógicos e educacionais, era necessário realizar uma manobra tática e polêmica para garantir o amplo domínio da montagem como um dos meios expressivos do cinema. Mas temos o dever de confrontar o problema da alfabetização da escrita cinematográfica. Devemos exigir que a qualidade da montagem, da sintaxe fílmica e do discurso cinematográfico não somente equiparem-se à qualidade dos primeiros trabalhos, mas os excedam ou os superem. Isso é o que a batalha pela alta qualidade da cultura cinematográfica requer de nós²⁵² (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2021, p. 241, tradução nossa).

A defesa que o cineasta realiza dos princípios cinematográficos revolucionários que compuseram o conjunto de procedimentos da chamada montagem russa é direcionada à relação com os elementos cinemáticos presentes em outros sistemas artísticos. De maneira particular, havia uma preocupação de defender o uso expressivo da montagem e da composição do quadro, aspectos que entraram em declínio após a difusão do cinema sonoro. Eisenstein almejava esclarecer que o avanço do cinema, tal como se pretendia no projeto de Borís Chumiátski, não ocorreria distante do que artisticamente o cinema soviético já havia conquistado. O chefe da indústria cinematográfica, Chumiátski, era um opositor ferrenho da montagem artística explorada entusiasticamente nos anos 1920. No seu ponto de vista, a montagem era um recurso estético decadente que não respondia às demandas do cinema soviético-stalinista, devendo ser utilizada apenas na condição de meio técnico.

Eisenstein, além de Chumiátski, enfrentava a resistência de alguns de seus pares e, diante da necessidade de fundamentar suas investigações, aproximou-se do processo de desenvolvimento da literatura a fim de respaldar seu posicionamento. A literatura, naquele momento, também vivenciava uma transição com as regras do realismo socialista. No auge das comemorações oficiais das vitórias no campo político e econômico advindas do Primeiro Plano Quinquenal, cuja vigência iniciara em 1928, emergiu uma nova reviravolta de um modelo de mundo que mal acabara de ser estabelecido. E assim como as vanguardas exigiram um questionamento sobre os modos de representação e os processos de criação artística, o paradigma cultural que se erguia também precisava ser discutido. Tal movimento acerca do que seriam as bases de uma literatura efetivamente soviética foi impulsionado pelo escritor Maksim

²⁵² No original: “Мы отнюдь не за ‘гегемонию’ монтажа. Время прошло, когда в целях педагогических и воспитательных нужно было делать некоторый тактический и полемический перегиб в целях широкого освоения монтажа как выразительного средства кино. Но ставить перед собой вопрос о грамотности кинописма мы обязаны и должны. Требовать не только, чтобы качество монтажа, киносинтаксиса и киноречи не уступало качеству прежних работ, но чтобы оно их превысило и превзошло, - это то, чего от нас требует дело борьбы за высокое качество культуры кино”.

Górki, primeiro a utilizar o termo *Realismo Socialista* no editorial do *Jornal de Literatura* [*Литературная Газета*] em 23 de maio de 1932. No entanto, foi apenas no Primeiro Congresso de Escritores, em 1934, que a expressão passou a nomear oficialmente um método criativo.

Nesse contexto, os defensores do realismo socialista buscaram no recente passado literário soviético os seus cânones, transformando, por exemplo, o romance *Mãe* [*Мать*, 1906], do próprio Górki, em uma obra essencial para a nova estética. A narrativa era indicada como modelo didático de construção do herói positivo. Outro romance que adquiriu grande prestígio foi *Tchapáiev* [*Чапaeв*, 1923], de Dmitri Furmanov, cujo protagonista sintetiza os valores de um genuíno representante soviético. Sua coragem, determinação e heroísmo são características essenciais na história do soldado de origem camponesa que sacrificou a própria vida em nome da nação. A sucessão de obras literárias convertidas em modelos para os escritores encarnava o ideal de construção de uma imagem do Socialismo, do novo homem soviético e do tipo de cultura que formaria essa geração.

As discussões desse novo paradigma começaram na literatura e se estenderam aos outros sistemas artísticos. No caso do cinema, a montagem parece ser um dos procedimentos de construção mais atacados e questionados, porque estava associada a uma liberdade criativa e à possibilidade de construção e reconstrução da realidade, atitude impensável em um contexto social e político que convergia para um único caminho. Nessa visão, seria impossível usar a montagem como princípio estético na produção de filmes “superiores”, capazes de contemplar o espírito da era stalinista. Por isso, a exposição do argumento de Eisenstein em favor da montagem não deixa de ser uma reação às superficiais diretrizes do Realismo Socialista.

Desse modo, quando Eisenstein traz a literatura para demonstrar que a expressividade do texto artístico advém de seus meios de composição, sua atitude torna-se um ato estratégico direcionado à defesa da “questão literária da escrita cinematográfica”, isto é, o tratamento dado aos diferentes elementos de composição, que deveria ser considerado no processo de desenvolvimento do novo cinema soviético. Eisenstein traz exemplos de escritores, na poesia e na prosa, que se valeram da construção de imagens verbais por meio de recursos de montagem para compor seus textos, procurando esclarecer que abandonar a montagem seria abandonar o que conecta o cinema ao seu passado cultural.

É mais fácil para a literatura. Ao criticá-la, pode-se colocar os clássicos lado a lado. Sua herança e realizações foram examinadas microscopicamente, até o mínimo detalhe. A análise da estrutura composicional e imagética da prosa de Gógol, feita pelo falecido Andrei Biély, permanece como uma reprovação

viva a qualquer frivolidade literária²⁵³ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2021, p. 241, tradução nossa).

A relevância dos procedimentos literários como fonte de conhecimento para as artes, apesar de ser um tema pouco debatido, é central exatamente por conta dessa herança que se torna incontornável na história das visualidades. As formas de escrita que se mutaram ao longo dos séculos são frutos de conhecimentos acumulados e, como esclarece Eisenstein²⁵⁴, “somente com base em toda a experiência da dramaturgia, da poesia épica e lírica, um escritor pode criar até o fim um fenômeno literário inédito²⁵⁵ [...]” (Idem, 1968, p. 96, tradução nossa) . É sobre esse princípio que V. V. Ivánov constrói a sua hipótese de evolução das estruturas complexas de uma obra. O trânsito estético desencadeia a necessidade de transgredir a tradição para que surjam mutações dentro do mesmo organismo. De acordo com Ivánov, a própria mutação tornou-se uma engrenagem relevante e consciente: “[...] pode-se falar de uma evolução da literatura (em particular, da literatura do século XX) orientada para as mutações” (IVÁNOV, 2009, p. 171). Notemos que as mutações também são os mecanismos operadores da linguagem cinematográfica como podemos observar no texto *Dickens, Griffith e nós* [Диккенс, Гриффит и мы]:

Não sei quanto aos leitores, mas, pessoalmente, sempre me alegra confessar para mim mesmo, cada vez mais, que o nosso cinema não é de modo algum sem família e sem tribo, sem passado, sem tradições e sem uma rica reserva cultural de épocas passadas. Somente pessoas muito frívolas e arrogantes podem construir as leis e a estética do cinema com base na premissa de uma questionável autogênese desta arte, assim como ocorre com a pomba, a água e o espírito!²⁵⁶ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1968, p. 161, tradução nossa).

²⁵³ No original: “Литературе легче. Критикуй ее, ей есть что противопоставить из классиков. Ее наследство и достижения во многом исследованы до тончайших деталей микроскопически. Анализ композиционного и образного строя гоголевской прозы, сделанный хотя бы покойным Андреем Белым, стоит живым укором перед любым литературным легкомыслием”.

²⁵⁴ Embora não seja nosso foco neste capítulo, vale a pena citar para estudos futuros que a concepção de Eisenstein de roteiro cinematográfico, criado segundo as leis dos princípios artísticos, é uma das manifestações de novos fenômenos literários. No roteiro, são necessárias tanto uma síntese de formas literárias quanto uma de aspectos essenciais das demais artes.

²⁵⁵ No original: “И только на базе всего опыта драматургии, эпоса и лирики сможет писатель создать до конца новое, небывалое явление литературы [...]”.

²⁵⁶ No original: “Не знаю, как читателям, но мне лично всегда отрадно еще и еще раз сознаться самому себе в том, что кино наше вовсе не без роду и без племени, без прошлого, без традиций и богатого культурного запаса отошедших эпох. Только очень легкомысленные и заносчивые люди могут строить и закономерности и эстетику кино исходя из предпосылки подозрительного самозарождения этого искусства не то от голубя, не то от воды и духа!”.

Aqui Eisenstein insiste na prerrogativa sintético-artística da cinematografia não apenas considerando a dinâmica que levou ao surgimento do cinema, mas deixando entrever que essa mesma base segue a operar mudanças no sistema cinematográfico. Até aquele momento em que as observações de Eisenstein foram escritas, as alterações mais emblemáticas, no seu ponto de vista, advinham das mutações geradas por dois grandes marcos: a chegada do som²⁵⁷ e a da cor. Neste item, gostaríamos de focar na questão da cor que, nos estudos eisensteinianos, está estritamente conectada à presença das cores na escrita literária. Note-se, inclusive, que em um dos estudos centrais de Eisenstein sobre a cor, *Montagem vertical* [*Вертикальный Монтаж*]²⁵⁸, o autor deixa claro que não há separação entre visão e som nas discussões em torno da cor. Pelo contrário, A chegada da cor ao cinema tornou evidente a potência das *correspondências absolutas* nas construções artísticas:

Começamos nossa investigação com a área da cor. E não apenas porque o problema da cor é hoje o problema mais relevante e intrigante do nosso cinema. Mas principalmente porque, de modo especial, foi na área da cor que se colocou de maneira mais intensa a fundamental questão das *correspondências absolutas e relativas* da imagem e do som - entre si e ambas juntas - para certas *emoções humanas*²⁵⁹ [...] (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 199, tradução nossa).

O esforço para demonstrar artisticamente uma tradição de correspondências entre imagem e som, enquanto um potente elemento expressivo, impulsionou Eisenstein a rastrear em obras artísticas da pintura e da literatura exemplos de tais manifestações. No campo das artes visuais, evoca os experimentos de Vassili Kandinski (1866-1944), Van Gogh (1853-1890), Pablo Picasso (1881-1973), Paulo Gauguin (1848-1903), dentre outros. No entanto, foi nos estudos literários que encontrou os princípios essenciais para a teoria das *correspondências absolutas* que pretendia desenvolver. Eisenstein esboça suas considerações em um movimento de raciocínio que passa pelos versos de T. S. Eliot (1888-1965) e a teoria das cores publicada por Wolfgang von Goethe (1749-1832) no início do século XIX. Sem se preocupar com uma cronologia do fenômeno sinestésico das cores, também destaca o poema *Voyelles*, de Arthur

²⁵⁷ A questão da chegada do som no cinema foi abordada no capítulo 2.

²⁵⁸ Na edição brasileira, *O sentido do filme* (2002b), esse texto recebeu o título de “Cor e Significado”.

²⁵⁹ No original: “Начнем мы наше рассмотрение с области цвета. И не только потому, что проблема цвета на сегодня является наиболее актуальной и интригующей проблемой нашего кино. А в основном потому, что как раз на области цвета наиболее остро ставился, а сейчас разрешается принципиальный вопрос об абсолютных и относительных соответствиях изображения и звука между собой и обоих вместе взятых — определенным человеческим эмоциям”.

Rimbaud (1854-1891), como uma das obras artísticas exemplares do uso da correspondência audiovisual. Dada a sua importância para Eisenstein, recuperemos o poema:

<i>Voyelles</i>	<i>Vogais</i>
A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: [voyelles, Je dirai quelque jour vos naissances latentes: A, noir corset velu des mouches éclatantes Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,	A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, [vogais, Ainda desvendarei seus mistérios latentes: A, velado voar de moscas reluzentes Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
Golfes d'ombres ; E, candeurs des vapeurs et [des tentes, Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons [d'ombelles; I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles Dans la colère ou les ivresses pénitentes;	E, névea candidez de tendas e areais, Lanças de gelo, reis brancos, flores tremantes; I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;
U, cycles, vibrations divins des mers virides, Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;	U, curvas, vibrações verdes dos oceanos, Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;
O, suprême Clairon plein des strideurs [étranges, Silences traversés des Mondes et des Anges; - O l'Oméga, rayon violet de Ses yeux ! (CAMPOS, 1992, p. 36)	O, supremo Clamor cheio de estranhos versos, Silêncios assombrados de anjos e universos: -Ó ! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos! (CAMPOS, 1992, p. 37)

Ao relermos o *soneto colorido de Rimbaud*, como o nomeia Eisenstein, vemos expressa a ideia de correspondência audiovisual que estimula os sentidos dos leitores em diferentes direções, fazendo emergir desses contrapontos as imagens que compõem o todo artístico, tema crucial na teoria da montagem eisensteiniana. As aberturas e fechamentos das vogais delineiam de modo sonoro e imagético um tipo de experiência no campo das sensações extremamente singular para cada leitor. Essa mesma dinâmica é vista pelo cineasta na obra de Andrei Biély (1880-1934)²⁶⁰ sobre as cores, conforme observamos em citação anterior. A investigação da obra de Nikolai Gógol realizada por Biély chama a atenção de Eisenstein pelo método crítico usado para se relacionar com os objetos artísticos e extrair deles os movimentos criativos advindos de seus aspectos estruturantes. Em *A maestria de Gógol* [*Мастерство Гоголя*], lançado em 1934, Biély se dedica à compreensão dos processos criativos explorados

²⁶⁰ Andrei Biély é o pseudônimo de Borís Bugaiev. Como poeta, seus primeiros poemas são relevantes representantes do Simbolismo Russo e da Era de Prata na literatura russa. Também se dedicou à escrita em prosa, à crítica literária e ao pensamento filosófico.

por Gógol em diferentes obras, contemplando aspectos como análise do enredo, estilo e concepção imagética, traços simbólicos, simbolismo dos detalhes etc. A metodologia usada no livro, singular para a época, caracteriza-se como um estudo orgânico resultante de uma consciência de que forma e conteúdo nascem de um projeto único para cada obra.

Não por acaso, imediatamente após o lançamento, a obra recebeu muitas críticas. Na visão de seus opositores, o principal problema estava no abandono do materialismo dialético em sua concepção, tornando-se, conseqüentemente, uma obra formalista. De fato, a investigação segue uma relação estreita com o texto. Entre os vários aspectos narrativos gogolianos trabalhados por Biély, o levantamento da paleta de cores de Gógol é um exemplo central. Eisenstein mergulha na metodologia usada pelo crítico russo, na condição de linha conceitual para o livro, a fim de demonstrar a maneira como o autor incorpora uma espécie de dramaturgia colorida das ações, assim como procura desvendar a dinâmica das estruturas imagéticas de Gógol e o processo de concepção artística do texto:

Poucos escritores sentem a cor tão agudamente quanto Gógol.

E poucos escritores da posteridade sentiram Gógol tão intensamente quanto Andrei Biély.

E assim, em seu meticuloso estudo sobre Gógol, *A maestria de Gógol* (1934), Biély submeteu a uma análise detalhada as modificações da paleta de cores de Gógol ao longo de toda a sua biografia criativa. E qual é a conclusão? A linha crescente de porcentagem justamente da cor amarela, das alegres *Noites na fazenda* e *Tarás Bulba* à sinistra catástrofe do segundo volume de *Almas Mortas*, apresenta o maior salto quantitativo.

Para o primeiro grupo (das obras nomeadas), a porcentagem média de amarelo é de apenas 3,5.

No segundo grupo (novelas e comédias), já é de 8,5%. O terceiro grupo (o primeiro volume de *Almas Mortas*) é de 10,3%. E, finalmente, o segundo volume de *Almas Mortas* apresenta 12,8%. A cor verde, próxima ao amarelo, apresenta, respectivamente: 8,6 - 7,7 - 9,6 - 21,6%. E, no final, juntos, dão mais de um terço de toda a paleta!

Por outro lado, aqui seria possível, por incrível que pareça, incluir outros 12,8% que incidem sobre o... "ouro". Pois, como Biély escreve corretamente, "...o ouro do segundo volume não é o ouro dos vasos, capacetes, roupas, mas o ouro das cruzes da igreja que levantam a tendência da Ortodoxia; o toque "dourado" se opõe aqui ao "toque vermelho" da glória cossaca; a queda do vermelho, o crescimento do amarelo e do verde afasta o segundo volume (*Almas Mortas*) do espectro de *Noites*..."²⁶¹ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 218).

²⁶¹ No original: "Мало кто из писателей так остро чувствует колорит, как Гоголь.

И мало кто из писателей более поздней эпохи так остро чувствовал Гоголя, как Андрей Белый.

И вот в своем кропотливейшем исследовании о Гоголе «Мастерство Гоголя» (1934) Белый подвергает подробному анализу и видоизменения в цветовой палитре Гоголя на протяжении всей его творческой биографии. И что же оказывается? Линия нарастания процентного содержания именно желтого цвета от жизнерадостных «Вечеров на хуторе» и «Тараса Бульбы» к зловещей катастрофе второго тома «Мертвых душ» дает самый крупный количественный скачок.

A cor aqui surge como um elemento basilar do enredo. As ações ganham novos sentidos quando os detalhes iluminados pelas cores colocam em movimento o processo criativo. A natureza das cores não está ligada apenas ao simbolismo que carrega, mas conecta-se à influência que uma camada significativa exerce sobre a outra, gerando choques emocionais na relação com os leitores. Em diálogo com o projeto eisensteiniano, a abordagem de Biély relaciona-se perfeitamente com o “[...] princípio básico de utilização da cor não como forma de representação, mas como meio de expressão do tema” (IVÁNOV, 2009, p. 277). O texto de Gógol, transformado em corpo orgânico a ser dissecado no laboratório criativo, também aponta a existência de outra forma de experiência: a música cromática.

Inevitavelmente a imersão nas fases criativas de Gógol gera um reconhecimento de um efeito emocional criado textualmente. Biély, em seu estudo cromático, demonstra que o movimento das palavras na obra gogoliana resulta em uma escrita sinestésica em que o cruzamento dos sentidos é mecanismo base de criação literária. O autor também procura demonstrar de que modo a *audição das cores* seria uma metáfora paradigmática do *modus operandi* do universo artístico de Gógol. Sintetiza o autor: “para Gogol, como para os expressionistas, o ar e a tinta são princípios independentes; o ar, o fundo das manchas coloridas, é a base das pinturas do enredo; a forma e a tinta, derivadas dos fundos, são dadas de acordo com a teoria” (Ibid., p. 118).

As cores na escrita têm a ver com a concepção do conjunto de imagens artísticas criadas pelo escritor. Estão enraizadas nas mais ricas construções e analogias de sensações. As cores, ao lado do som, conforme bem reforça o crítico, nunca são acidentais dentro de uma obra. Os grandes mestres da palavra seriam inconfundíveis quanto à capacidade de criação de uma gama de tons e cores que pauta as impressões visuais do sistema textual. Para nos ajudar a entender de que modo tais analogias operam como um objeto de estudo muito peculiar, selecionamos algumas passagens do conto *Viy* [Буѣ], de Gógol.

Для первой группы (названные произведения) средний процент желтого цвета всего лишь 3,5. Во второй группе (повести и комедии) его уже 8,5 %. Третья группа (первый том «Мертвых душ») дает 10,3 %. И, наконец, второй том «Мертвых душ» дает целых 12,8 %. Близкий к желтому зеленый цвет дает соответственно: 8,6 – 7,7 – 9,6 – 21,6 %. И к концу они вместе взятые дают таким образом вообще более трети всей палитры! С другой же стороны, сюда же можно было бы, как ни странно, причислить еще 12,8 %, выпадающих на... «золото». Ибо, как правильно пишет Белый, — «... золото второго тома — не золото сосудов, шлемов, одежд, а золото церковных крестов, поднимающих тенденцию православия; “золотой” звон противостоит здесь “красному звону” казацкой славы; падением красного, ростом желтого и зеленого второй том (“Мертвых душ”) оттолкнут от спектра “Вечеров...”».

O conto, inspirado nas lendas populares ucranianas, é formado por um enredo bastante regular, sendo o elemento fantasmagórico seu aspecto singular. O protagonista, Khomá Brut, em viagem com os amigos, depara-se com uma bruxa, com a qual entra em um embate sobrenatural. A ousadia de Khomá, mais do que algum tipo de inclinação espiritual, permite que o rapaz enfrente os feitiços e as tramas da bruxa. Passado um tempo, o rapaz é designado para fazer algumas orações por uma jovem falecida. Ao ficar sozinho com o corpo dentro da igreja, durante a noite, Khomá é surpreendido pela falecida que parece ganhar vida. Ao se aproximar do corpo, percebe que é a mesma bruxa que enfrentara anteriormente.

Nesse episódio, as cores fazem a passagem do real à fantasia mantendo uma continuidade dramática. Quando chega para o seu turno de vigília, o narrador informa que Khomá Brut se surpreende com a “beleza terrível” da falecida, e, ao se aproximar do corpo, nota que “[...] nada havia de opaco, de turvo, de morto. [...]”²⁶² (GÓGOL, 2015, p. 194). Quando a morta se levanta do caixão e começa a investir contra Khomá, que faz um círculo no chão, gerando uma barreira espiritual que o protege, o narrador nos conta que a mulher ficou “toda roxa”. Mais adiante, novamente o leitor é informado que “o cadáver tornou a se levantar, roxo²⁶³, esverdeado²⁶⁴” (Ibid. p. 196). O olhar do cadáver, que antes parecia vivo para o protagonista, torna-se “olhos mortos, esverdeados²⁶⁵” (Ibid. p. 198). Nas noites seguintes, Khomá retorna ao seu posto, mesmo contra a sua vontade e sofre novas investidas da bruxa.

É interessante observar que, a cada encontro, o medo vai enredando cada vez mais o coração de Khomá e aquele jovem destemido que lutou com a bruxa anteriormente na floresta vai perdendo sua força vital. Uma das sequelas dessa transição é a transformação da cor do próprio protagonista. Todos à sua volta comentam que seus cabelos mudaram, o que o leva a rapidamente procurar um espelho e constatar: “a metade dos seus cabelos estava realmente branca²⁶⁶” (Ibid., p. 199). Essa nuance cromática, apesar de aparentemente singela, é fundamental para o desfecho do enredo, uma vez que indica a perda de vivacidade do protagonista. Khomá, já muito fraco e cansado das investidas da bruxa, é surpreendido por espíritos malignos que entraram na igreja para ajudá-la. Dentre eles, estava o terrível Viy, um poderoso demônio, cuja presença leva Khomá à morte: “Ele desabou sem vida no chão e no mesmo instante sua alma o deixou, tomada de pavor²⁶⁷” (Ibid., p. 205).

²⁶² No original: “[...] ничего не было тусклого, мутного, умершего. [...]” (versão digital disponível em: < <https://ilibrary.ru/text/1070/p.15/index.html>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

²⁶³ O autor utiliza a cor azul para indicar o estado do corpo no texto original.

²⁶⁴ No original: “Труп опять поднялся из него, синий, позеленевший” (Ibid.).

²⁶⁵ No original: “[...] и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза” (Ibid.).

²⁶⁶ No original: “[...] половина волос его, точно, побелела” (Ibid.).

²⁶⁷ No original: “Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха” (Ibid.).

O conto ainda é dotado de elos sinestésicos que constroem imagens literárias muito singulares tais como a que vemos já no início do conto, quando o narrador apresenta as diferentes categorias de jovens que frequentam o seminário. Uma metonímia é usada para trazer o tom irônico do episódio: “Depois entrava a filosofia, com seus bigodes compridos e negros [...]”²⁶⁸ (Ibid., p. 163) ou para indicar o que Khomá via no meio da floresta: “Avistava, em vez da lua, um estranho sol brilhando lá embaixo, ouvia sinos azuis badalando com seus cabeçotes inclinados”²⁶⁹ (Ibid., p. 172).

Em tais cruzamentos de sensações, a cor é responsável por indicar o estado de espírito do personagem e, no desfecho do conto, a maneira como o medo e a morte vão entrando não apenas no jogo narrativo, mas no próprio personagem. Não por acaso, as impressões visuais são extremamente presentes ao longo do conto e a própria morte resulta de um ato de olhar: “‘Não olhe’, disse uma voz interior ao filósofo. Ele não se conteve e olhou”²⁷⁰ (Ibid., p. 205).

Esse exercício que acabamos de fazer é o mesmo realizado por Eisenstein com seus alunos para demonstrar que “a cor, liberta da figuratividade material, se torna, junto com o som, um meio de realização do tema” (IVÁNOV, 2009, p. 277). Portanto, ela não poderia ser apenas considerada uma possibilidade técnica, mas um elemento expressivo dramático fundamental para a concepção da unidade da obra.

Justamente esse estudo polêmico de Biély sobre as cores, retomado por Eisenstein nos anos 1940, é explorado para pensar a concepção de um filme inspirado na vida do poeta Aleksandr Púchkin. Em *O amor de um poeta* [*Любовь поэта*]²⁷¹, o cineasta deveria explorar aspectos basilares da relevância do processo de inserção das cores na condição de meio dramático expressivo. Assim como aconteceu com o som, Eisenstein preocupava-se com o fato de a cor ser usada pela indústria cinematográfica apenas como um adorno ou detalhe decorativo. Por isso, nas notas acerca da biografia puchkiniana, o cineasta parte da premissa de que a cor não seria um acréscimo à linguagem cinematográfica, mas sim mais um elemento das leis de construção artística, sendo, portanto, necessário estabelecer quais seriam as suas possibilidades artísticas dentro da cinematografia e qual deveria ser o tratamento adequado dado às cores.

²⁶⁸ No original: “Потом вступала философия с черными длинными усами [...]”.

²⁶⁹ No original: “Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоня свои головки, звенели” (Ibid.).

²⁷⁰ No original: “‘Не гляди!’ — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул” (Ibid.).

²⁷¹ Sobre esse projeto medular do pensamento eisensteiniano, no Brasil, é possível encontrar apenas algumas citações no livro *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios* (EDUSP, 2009), do semiótico russo V. V. Ivánov.

Esse período, em que o cineasta amadurecia seus intentos de filmagem dos episódios finais da vida de Púchkin, é o mesmo em que produzia a primeira parte de *Ivan, o terrível* [*Иван Грозный*, 1944]. Daqui, surgiram estudos que ficaram registrados apenas como notas e receberam o título de “três cartas sobre a cor”. No entanto, em seu arquivo há anotações referentes apenas às duas primeiras cartas. É precisamente na primeira que, apesar de não fazer uma citação direta ao livro de Biély, o cineasta explora o estudo de Gógol para discutir o valor expressivo da cor em seu roteiro. Os mesmos princípios estéticos e estruturais abordados pelo crítico são contemplados por Eisenstein e usado como premissa criativa para a leitura de outra obra, a biografia que Iuri Tyniánov (1894-1943) escreveu sobre Aleksandr Púchkin, assim como um importante ensaio derivado das pesquisas de Tyniánov intitulado *O amor sem nome* [*Безыменная любовь*].

Essa proposta analítica é apresentada dentro da primeira carta sob o título de “*O desenvolvimento das cores no filme ‘O amor de um poeta’*” [*Цветовая разработка фильма ‘Любовь Поэта’*]. Eisenstein procura demonstrar que o movimento dramatizado da cor deve dar conta da linha dos acontecimentos da vida do poeta que passa de um ambiente colorido ao desenlace trágico dos episódios de sua vida, no duelo. Na leitura realizada, estava claro para Eisenstein que “as imagens da biografia fervilham de representações coloridas²⁷²” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 492, tradução nossa). Assim, concentra a sua análise no relato dos momentos que antecederam o duelo em que haveria uma predominância do vermelho, prenúncio do sangue prestes a correr pela brancura da neve, até a decorrente queda do corpo que se funde ao branco gelado *absorvendo as outras cores*.

Os textos de Tyniánov seriam modelos de como as cores se juntam para constituir as nuances da ação. Outra tonalidade que aparece é o preto que surge da hipótese do biografista de que Púchkin nutria, desde a juventude, um amor proibido por Ekaterina Karamzina, esposa do também escritor Nikolai Karamzin. Esse amor transborda no momento do duelo e se torna a sombra do leito de morte do poeta. No artigo *Motivos de Púchkin em Eisenstein* [*Пушкинские Мотивы у Эйзенштейна*²⁷³], Oksana Bulgakowa explora as origens desse projeto fílmico:

No início de 1940, Eisenstein foi convidado a fazer um filme em cores, para o qual, inicialmente, escolheu o tema da peste ou dos garimpeiros na Sibéria, indicando o preto, o vermelho e o amarelo como os leitmotive de cor que determinariam a dramaturgia do filme. Mas logo ele mudou sua escolha para a biografia de Púchkin. Ele trabalhou no roteiro do filme de março de 1940 a

²⁷² No original: “Образы биографии роились цветовыми представлениями”.

²⁷³ Disponível em: <http://www.ruthenia.ru/document/530633.html#>. Último acesso em: 15 set. 2022.

novembro de 1941, voltando ao rascunho novamente em 1943²⁷⁴ (БУЛЬГАКОВА, 2003, tradução nossa).

Na biografia de Eisenstein escrita por Bulgakova, a autora traz outras informações acerca dessa dinâmica da concepção do filme:

O tópico de Púchkin foi sugerido a Eisenstein por Esfir Chub que estava preparando um filme documentário sobre o poeta. Ela também indicou o romance *Púchkin*, de Tyniánov, e ‘O amor anônimo de Púchkin’, um ensaio publicado no verão de 1939, em que Tyniánov especula sobre o amor secreto de Púchkin pela esposa do historiador Nikolai Karamzin. [...] [Eisenstein] passou um ano coletando material para *O amor de um poeta*; em dezembro, ele escreveu um rascunho do roteiro como uma composição colorida. Eisenstein desenvolveu a abordagem de Tyniánov e construiu uma interpretação psicanalítica da biografia de Púchkin. Ele analisou esse amor reprimido como um evento crucial da vida de Púchkin²⁷⁵ [...] (BULGAKOVA, 2001, p. 208, tradução nossa).

No artigo de Bulgakowa, há a apresentação de outras referências, todas literárias, que Eisenstein retomou para criar uma metodologia de abordagem da obra e da vida de Púchkin. Esses parâmetros são empregados não apenas na concepção do filme. Estão também de alguma forma presentes em outros textos eisensteinianos sobre a cor e seu uso expressivo, tal como acontece com a obra de Stuart Gilbert sobre a composição estrutural de *Ulysses*, de James Joyce.

No artigo do crítico literário russo, Liev Ospovát, denominado *Namorada distante. O mito de Púchkin sobre o amor sem nome na interpretação criativa de Tyniánov-Eisenstein* [Дальняя подруга. Пушкинский миф о безымянной любви в творческом истолковании Тынянова-Эйзенштейна²⁷⁶], há uma abordagem das leituras artísticas realizadas por Tyniánov-Eisenstein²⁷⁷ sobre esse amor sem nome que se caracteriza um grande enigma da

²⁷⁴ No original: “В начале 1940 года Эйзенштейну предлагают сделать фильм в цвете, для которого поначалу он выбирает тему чумы или золотоискателей в Сибири, намечая черный, красный и желтый как цветовые лейтмотивы, определяющие драматургию фильма. Но вскоре он останавливает свой выбор на биографии Пушкина. Над сценарием фильма он работает с марта 1940 по ноябрь 1941, возвращаясь к наброскам еще раз в 1943 году”.

²⁷⁵ No original: “The Pushkin topic had been suggested to Eisenstein by Esfir Shub, who was preparing a documentary film about the poet. She also pointed out Tynyanov’s Pushkin novel and ‘Pushkin’s Anonymous Love’, an essay published in the summer of 1939, in which Tynyanov speculates about Pushkin’s secret love of the wife of historian Nikolai Karamzin. [...] He spent a year collecting material for *The Love of a Poet*; in December he wrote a draft of the screenplay as a color composition. Eisenstein developed Tynyanov’s approach and constructed a psychoanalytic interpretation of Pushkin’s biography. He analyzed this repressed love as the crucial event of Pushkin’s life [...]”.

²⁷⁶ Disponível em: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/801/>>. Último acesso em: 20 set 2022.

²⁷⁷ O autor faz questão de enfatizar a aglutinação dos dois nomes, pois se trata, para ele, de uma leitura em diálogo construída por ambos, interrompida pela morte prematura de Iuri Tyniánov. Portanto não caberia a denominação “Tyniánov e Eisenstein”.

literatura russa. O interesse psicanalítico em torno da figura de Púchkin também é observado por Ivánov quando analisa as questões da estrutura profunda no processo de interpretação de uma obra artística:

Para Eisenstein, o tema do “amor sem nome” (*bezýmennaiia liubov*) de Púchkin apresenta interesse, antes de mais nada, como a encarnação do pensamento sobre a série de substituições sucessivas que sobrevivem ao trauma psicológico primordial.

As concepções da psicanálise transformaram-se em Eisenstein porque ele não se preocupava em seguir as receitas de uma escola, mas em penetrar a essência da vida espiritual do artista (IVÁNOV, 2009, p. 120-121).

Eisenstein fica fascinado com a grandeza de um artista que ousou inovar esteticamente, rompendo e recriando as formas clássicas literárias e teve de enfrentar os repúdios públicos e as censuras. Por isso, Hakan Lövgren sugere uma projeção das demandas vivenciadas pelo cineasta em seu contato com a obra de Púchkin:

[...] o intenso interesse de Eisenstein na biografia de Púchkin – na trágica inevitável morte de um artista sob opressão – era em parte instigado pelos paralelos que ele desenhou entre sua própria vida e a de Púchkin, baseado em suas experiências na União Soviética de Stálin²⁷⁸ (LÖVGREN, 1993, p. 120-121, tradução nossa).

Neste ponto, parece evidente que não são apenas as análises de versos ou a maestria artística puchkiniana que norteiam a vitalidade da relação Púchkin-Eisenstein, mas sim o olhar original que adentra os meandros da construção artística, no âmbito da imagicidade no cinema e na literatura, e toda a complexidade que tal processo envolve. O que diz Aurora Bernardini sobre as contradições de Púchkin também nos ajuda a ampliar o entendimento dos horizontes entrelaçados na vida e na estética do poeta:

Aclamado incondicionalmente pelo público que o tornou, até hoje, o poeta mais popular da Rússia, tão logo se afastou dos esquemas e dos temas convencionais, passou a ser massacrado pela crítica e perseguido pela censura até o fim de sua curta vida [...] (BERNARDINI, 2004, p. 36).

É essa visão de um artista amado pelo público e perseguido pelo regime oficial que impactou profundamente e aumentou o interesse de Eisenstein pela biografia escrita por Tyniánov. O cineasta chegou a escrever uma carta para o estudioso relatando seu entusiasmo

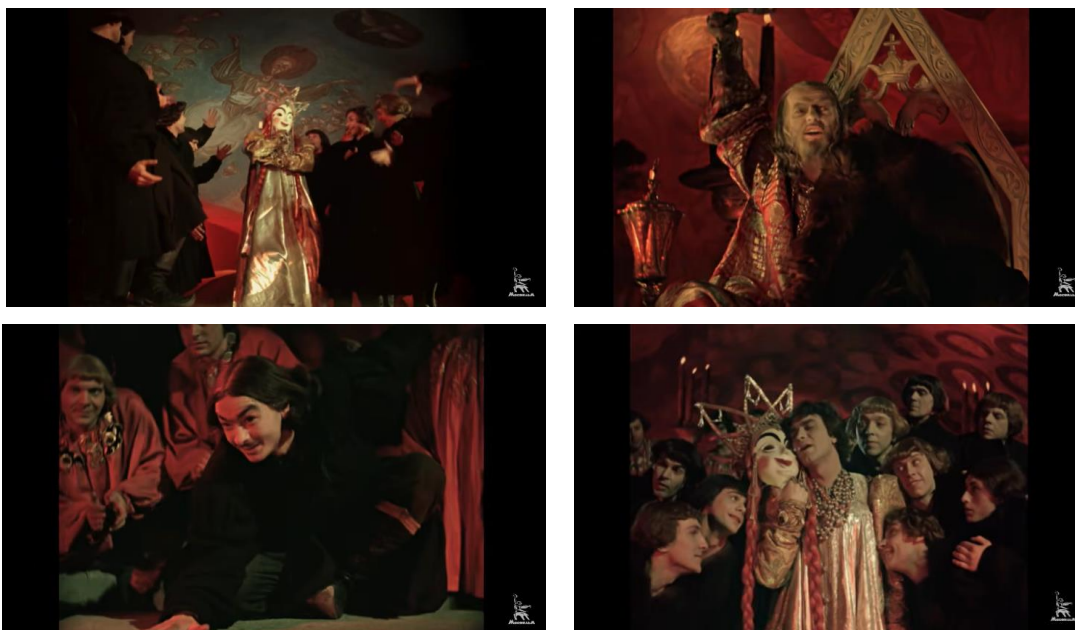
²⁷⁸ No original: “[...] Eisenstein’s intense interest in Pushkin’s biography—in the tragic inevitability of an artist’s demise under oppression —was in part prompted by parallels he drew between his own life and Pushkin’s, based on his experiences in Stalin’s Soviet Union”.

com o livro, especialmente com as especulações em torno do amor secreto de Púchkin. Também compartilhou detalhes da construção do filme que se encontrava em processo, mas não chegou a enviar a carta. Seus intentos foram surpreendidos pela morte de Tyniánov.

Na metade dos anos 1940, quando o assunto da cor se tornava cada vez mais presente em seus textos, Eisenstein produzia a segunda parte de *Ivan, o terrível*, o que permitiu ao cineasta realizar seu primeiro experimento com as cores no cinema, apesar de considerar ainda necessária uma investigação maior para entender as correspondências entre cores, sons e emoções. É relevante neste ponto esclarecer que, na obra eisensteiniana, o preto, o branco e suas nuances sempre foram explorados na condição de cores. Na concepção imagética da segunda parte de *Ivan*, essa noção pôde ser expandida com o uso do preto e branco em contraponto com as cores que emergem na metade final do filme. Vemos, na parte 2 de *Ivan*, normalmente menos examinada do que a primeira, o uso marcante da *audição das cores* para provocar diferentes sensações no espectador, da mesma maneira observada por Biély no estudo da cor explorada por Gógol.

Do ponto de vista da concepção do enredo e na condução do trabalho artístico, a parte 2 de *Ivan* distancia-se da primeira. Na segunda parte, a evolução do protagonista mostra um tsar atormentado, isolado pelo poder, obsessivo, cercado por inimigos. A postura imponente do tsar Ivan da primeira parte, estrategista e assertivo em suas decisões, sede lugar para um personagem ambíguo que desfruta e se amargura com suas próprias crueldades.

O filme, predominantemente construído em preto e branco, recebe cores a partir da segunda metade, na realização da sequência do banquete. O conjunto de fatos que aqui se desenrolam constituem o clímax narrativo, momento em que Ivan, ciente dos planos para a sua morte, cria um jogo dramático que culmina no assassinato de Vladímir, filho de Efrosinia, tia de Ivan, líder do conluio contra o tsar. Efrosinia almejava que seu filho, que mais se parecia com o bobo da corte, ocupasse o trono. O esforço de Eisenstein nessa sequência concentra-se no anseio de expressar o conceito dramático da cena com base no esquema cromático estruturado na consonância interna de linhas, formas, cores, movimento e volume. A música e a dinamicidade advinda da coreografia que pauta o comportamento de todos os atores em cena conecta-se a essas linhas fundamentais e, a partir delas, o cineasta estrutura a concepção da imagem artística. Para melhor compreensão, vejamos alguns frames.



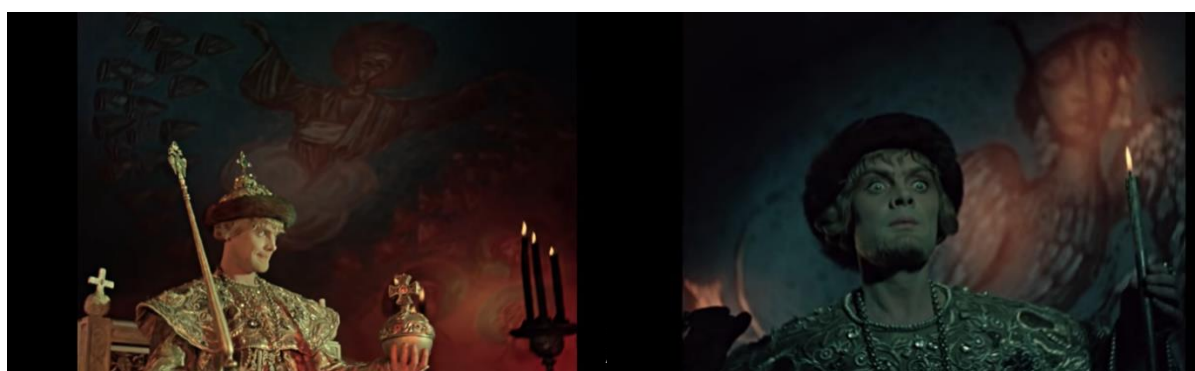
Ivan, o terrível (parte 2) [Иван Грозный, 2 серия], 1958²⁷⁹, 0:54:01 -1:00:12

De imediato, o espectador é inserido na profusão de movimentos rápidos advindos da dança. O jogo dramático também remete aos palcos de ópera. A sensação de vertigem e frenesi é criada pela agilidade dos quadros e a predominância do vermelho, que entra em contraponto com o preto e o dourado. O vermelho-amarelado rompe em momentos específicos do quadro remetendo às próprias nuances do comportamento de Ivan. O azul aparece no início da sequência, indicando a existência de duas esferas, assim como há na sequência um fluxo entre o profano e o sagrado. Esses dois planos expressos pela cor vermelha e azul não são dissociados entre si. Eisenstein parece colocar na boca da personagem Efrosinia o conceito que rege toda a sequência, quando ela explica ao filho que um soberano deve ser regido pelo bem quando possível, porém recorrer ao mal quando necessário. Desse modo, bem e mal não são opostos entre si, mas se complementam, assim como as cores utilizadas na sequência.

O mesmo ocorre com as esferas do profano e do sagrado na concepção imagética da obra e da resolução da trama. As cores, nesse caso, funcionam como a escada de Jacó, sobre a qual falamos no capítulo 3, para que o espectador possa circular, no âmbito semântico, entre diferentes mundos. É interessante observarmos que a questão do vermelho e do azul foi inspirada nas considerações extraídas de uma carta que Masaru Kobayashi, ator do teatro Kabuki, escreveu para Eisenstein falando sobre a força das cores no teatro tradicional japonês: “[...] as cores básicas usadas no Kumadori são o vermelho e o azul. O vermelho é quente e atraente. O azul é o oposto, é a cor dos vilões e, entre as criaturas sobrenaturais, a cor dos

²⁷⁹ A data refere-se ao lançamento do filme que permaneceu proibido até a morte de Stálin.

fantasmas e demônios [...] (EISENSTEIN, 2002b, p. 92). Observamos a combinação dessas cores em alguns momentos-chave da sequência. Além do frame já exposto acima, podemos exemplificar o uso expressivo dessa fusão com o trecho em que Ivan coloca em Vladímir as roupas e os símbolos do poder do tsar com o intuito de descobrir se havia no coração do primo o desejo de ocupar o trono. Outro momento relevante é a passagem de Vladímir do espaço profano para o sagrado, onde ocorrerá o assassinato. Aqui, assim como Khomá Brut enxerga o azul que revela a condição fantasmagórica da morta, a cor azulada de Vladímir indica seu destino.



Ivan, o terrível (parte 2) [Иван Грозный, 2 серия], 1958

1:06:00

1:09:08

A trilha musical de Serguei Prokófiev é mais um dos elementos que se amalgama para a construção de uma materialidade abstrata que aponta para algo concreto gerando a imagicidade do conjunto proposto artisticamente. Também podemos verificar o uso desse procedimento na alteração cromática explorada por Eisenstein na saída de Vladímir da sala do tsar para a catedral. A cena, até então colorida, volta a ser registrada nas nuances de preto e branco. E após a morte de Vladímir, encontramos um jogo cromático difícil para as técnicas disponíveis na época: o preto e o branco inicial de Ivan sentado no trono são substituídos pelo colorido em um sutil baixar e levantar da cabeça do tsar:



Ivan, o terrível (parte 2) [Иван Грозный, 2 серия],

1:20:00

1:20:28

Nessa primeira experiência com as cores, está evidente o anseio de Eisenstein de colocar em prática as reflexões que desenvolvia desde o início dos anos 1940. A busca pelas *correspondências absolutas* que tanto o interessavam encaminhou o filme para uma síntese de sensações. Apesar da expectativa oficial de que o filme seguisse os passos da primeira parte, com analogias políticas e referências ao poder do soberano, Eisenstein o direcionou às discussões artísticas que o ocupava naquele período, como expõe Bulgakowa:

[Eisenstein] sucumbiu às imagens do seu futuro filme como artista e visionário. Ele queria encontrar uma solução visual, cromática e sonora específica. Desse ponto de vista, ele se sentiu preso apenas à sua visão artística. Essa visão transpareceu no produto final, mais do que no roteiro que foi examinado e finalmente aceito. A imagem (ainda invisível) conquistou uma vitória sobre a palavra²⁸⁰ (2001, p. 219, tradução nossa).

Tal empreitada custou muito para o cineasta. O filme, logo após a sua produção, foi proibido e voltou a ser exibido apenas em 1958, após a morte de Stálin. Ou seja, Eisenstein, que morreu em 1948, não desfrutou de sua obra na tela nem pode discutir com seus pares os resultados que deveriam compor a sua teoria das cores. Esse projeto integra o conjunto inacabado de estudos sobre as cores que começou com seu interesse pela biografia de Púchkin e ficou ressoando nos anos subsequentes. O trabalho criado até sua morte nos ajuda a ter a dimensão da relevância de suas teorias que permaneceram inacabadas, como bem aponta Ivánov:

²⁸⁰ No original: “He succumbed to the images of his future film as an artist and visionary. He wanted to find a very specific, visual, color and sound solution. From this point on he felt bound only to his artistic vision. This vision came through in the final product, more than in the screenplay that was tested and finally accepted. The (still invisible) image carried away a victory over the word”.

A comparação das recordações de Eisenstein sobre o início do projeto do seu filme biográfico colorido (cujas personagens principais deviam ser não Gógol, mas Púchkin) com o seu raciocínio baseado na estatística de Biély permite-nos ver claramente o caminho, que, para ele, ligava a atividade científica (no caso, os estudos literários) aos projetos artísticos de filmes (IVÁNOV, 2009, p. 282).

Por fim, os indícios de uma estrita afinidade entre aspectos criativos e psicológicos, levantados até o momento, demonstram que, ao estudar o uso da cor na literatura e suas potencialidades dramáticas, Eisenstein deu mais um passo em direção à compreensão da estrutura artística e das formas de constituição da imagem artística que tanto o instigava enquanto artista e pedagogo. Neste sentido, as complexas interrelações que os mecanismos literários explorados por Púchkin suscitam nas leituras realizadas por Eisenstein, assumindo a condição de constituintes da cinematografia antes da instituição do cinema, nos convidam a examinar alguns desses outros procedimentos cinemáticos na poética puchkiniana.

4.3. Púchkin, montador

Os estudos de Eisenstein sobre a cinematografia de Púchkin realizados ao longo dos anos 1940 integram o que podemos chamar de *período da síntese imagética* ou um *terceiro período* de seu conjunto teórico, conforme propõe Jacques Aumont²⁸¹. As abordagens realizadas nos últimos anos de vida do cineasta condensam conceitos teóricos essenciais que passaram por diferentes formulações ao longo de sua trajetória. De fato, manteve-se como uma espinha dorsal de todo o seu projeto artístico o interesse pelos processos de construção artística. Esse tema foi abordado com profundidade em *Dickens, Griffith e Nós*, momento em que Eisenstein reafirma a existência de uma ancestralidade do cinema conectada à herança cultural que deveria ser considerada por um diretor. Em sua visão, dentro desse espólio, os fenômenos da imagem literária que se relacionam diretamente com a cinematografia tornam-se

²⁸¹ Jacques Aumont, em seu livro *As teorias dos cineastas* (2004, p. 44), propõe um quadro síntese dos percursos teóricos realizados pelo cineasta entre 1923 e 1948. O primeiro período contemplaria os anos 1920, em que o cineasta se dedicou ao estudo dos conceitos de fragmento, montagem, conflito e harmonia. No segundo período, anos 1930, as investigações são oriundas das ideias de monólogo interior e montagem intelectual e a relação com o princípio do pensamento pré-lógico, em que estão incluídas as noções de patético, emoção e empatia na construção artística. No terceiro e último período, anos 1940, o pensamento visual, termo usado por Aumont para denominar o que estamos chamando de imagicidade, e a ideia de organicidade são os princípios que ganharam destaque nestes últimos estudos voltados para as linhas contrapontísticas e a montagem vertical. É claro que a escolha de temas para a formulação de um quadro síntese sempre pressupõe a exclusão de outros. No entanto, reproduzimos aqui a proposta de Aumont justamente porque o autor pinçou aspectos teóricos que são norteadores para o questionamento central das pesquisas de Eisenstein: de que maneira a expressividade artística humana funciona?

fundamentais para a concepção de uma “[...] arte de olhar – e quero dizer *olhar*, em ambos os sentidos desse termo - não *ver*²⁸²” (EISENSTEIN, 2010b, p. 222, tradução nossa).

O cineasta aqui ressalta a capacidade dos fenômenos cinematográficos equivalentes no campo literário de produzir uma imagem no âmbito das sugestões, das analogias e do pensamento sensorial que demonstrem um caminho intelectual na composição da imagem artística. A exatamente esse problema da origem literária de uma genuína imagem artística que o cineasta dedica um conjunto de investigações que derivam de obras de Aleksandr Púchkin. De um modo geral, esse material é organizado em torno de um mesmo eixo temático - a montagem artística – e procuram demonstrar de que forma as escolhas estéticas do poeta russo evidenciam a natureza cinematográfica de sua escrita, estruturada em três linhas basilares – música, movimento e composição. A interpenetração desses elementos artísticos resulta em uma construção plástica e sonora em que nenhuma das partes é dotada de menor impacto estético e emocional em relação ao espectador.

Essas reflexões deram origem a um projeto que ficou inacabado. Diretamente ligado a essa empreitada, além de um prefácio, cuja tradução está nos anexos desta tese, permaneceram outros dois textos que foram arquivados sob o título de “Púchkin, montador” [*Пушкин-монтажер*]. O primeiro deles, *A batalha com os pechenegos e Poltava* [*Бой с печенегам и Полтава*], é dedicado à análise do poema *Poltava* [*Полтава*], mais especificamente à maneira como a cena da batalha é construída por meio de quadros em que os detalhes essenciais ganham o primeiro plano, não necessariamente por estarem em maior evidência, mas por direcionarem o valor emocional da sequência. O segundo, *Bolas de ferro* [*Шары чугунные*], oferece um rico exemplo de estudo comparativo da cena da batalha presente em *Poltava* e a batalha que ocorre nos episódios finais do poema *Ruslân e Liudmila* [*Руслан и Людмила*], também indicando a maestria de Púchkin na criação de uma dinâmica textual que inclui o leitor em toda a dramaticidade do fenômeno retratado. Em todos os textos, está clara a relevância da clareza plástica das imagens puchkinianas e a concepção de um tipo de unidade temática que emerge das construções em contraponto ou da tensão dos elementos compositivos.

Nesse conjunto textual, Eisenstein também enfatiza a precisão das escolhas puchkinianas de elementos que devem provocar o leitor/espectador, gerando tensões na própria estrutura dos versos. Por isso, para o cineasta, não é a seleção de detalhes colocados em paralelo que constitui a essência da montagem, mas sim o jogo de ideias provocado por esses detalhes. Tomemos como exemplo um trecho do poema *O cavaleiro de Bronze* [*Медный Всадник*] em

²⁸² No original: “[...] the art of viewing – and I mean *viewing*, in both the senses of this term – not *seeing*”.

que o leitor acompanha poeticamente a invasão do rio Nevá às ruas de São Petersburgo. Cada verso da estrofe selecionada constitui um quadro da sequência. O movimento é de dentro para fora, em uma espécie de projeção tridimensional que se lança sobre o leitor, revelando a força e a beleza da inundação. A montagem dos versos e a rápida alternância da descrição enfatiza a rebeldia das águas que leva tudo à sua frente.

Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их буйной дури...
И спорить стало ей невмочь...
Поутру над ее берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод.
Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива,
И затопляла острова,
Погода пуще свирепела,
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Всё побежало, всё вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы,
К решеткам хлынули каналы,
И всплыл Петрополь как тритон,
По пояс в воду погружен²⁸³.

O Nevá toda a noite
Forçou seu curso para o mar
E à louca procela cedeu...
Sem forças já para lutar...
A madrugada viu as margens
Pejadas de povo mirando
A poalha líquida, as vagas
E a espuma das águas iradas.
A força dos ventos do golfo
Fez o Nevá emparedado
Recuar, fervente, irritado,
E, submergindo as ilhas,
Mais se enraivava a tempestade,
Inchava-se o Nevá, rugia,
Cachoava como um caldeirão
E, qual fera súbito enraivada,
Lançou-se à cidade. Fugia
Tudo à sua frente, tudo ficou
Deserto à volta – despenharam-se
As águas nas caves, jorraram
Por sobre as grades dos canais
E em água até a cinta vogava
Petrópolis, qual tritão.

²⁸³ Apesar de não nos interessar um estudo comparativo de traduções, transcrevemos aqui a recente tradução de Felipe Franco Munhoz a fim de mostrar as imagens do poema em uma tradução brasileira. No corpo do texto, citamos a tradução portuguesa:

Após perder
da chuva, o rio, batalha dura;
rasgar-se ao mar, em choque, agrura,
à noite inteira e, dó, ceder...
Juntou-se o povo, gente, um bando,
nas margens, logo de manhã,
ressaltos, jatos, contemplando
espumas d'água-algoz: vilã.
Mas, desde o golfo, à força, um vento:
Nevá empurrado para trás,
com ódio, zanga, turbulento;
e afunda as ilhas; e, aliás,
cruel, pior, o clima estava;
rugia o rio: grossura brava;
borbulhas, bile: caldeirão;
e feito fera, supetão,
verteu-se na cidade. E dele
tudo fugia; tudo, um triz:
vazio; sumiços, não sutis,
em torno; um triz: porão tomado,

(PÚCHKIN, 1999, p. 46-48) |

(PÚCHKIN, 1999, p. 47-49)

Na sequência, uma espécie de plano geral apresenta o cenário, colocando em evidência uma pintura dramática da ação, que traz à tona a pequenez humana diante da força da natureza. Em alguns momentos, como em “As águas nas caves, jorraram/ Por sobre as grades dos canais”, há uma espécie de aproximação do olhar (da câmera) que capta um instante que passaria despercebido em meio ao todo. A personificação do rio também altera o ponto de vista do leitor, convocado a acompanhar a tragédia que se desenrola não como um fenômeno da natureza, mas como um ato de rebeldia contra as interferências humanas.

Os trabalhos inspirados na poética de Púchkin também reforçam a tese de Eisenstein de que os princípios da montagem circulam em diferentes esferas do conhecimento humano e constituem não apenas uma forma de composição, mas também, no interior da obra, revela uma forma de pensamento singular em que as conexões constitutivas do texto artístico são retiradas de um sistema simples de causa e efeito, predominante em obras centradas na lógica material do fenômeno ou do evento retratado, para integrar um tipo de composição, em que o sistema de associações, paralelos e analogias semânticas são basilares na concepção da unidade textual.

Apesar de o termo montagem ser muito explorado no meio artístico desde o início do século XX para indicar uma forma específica de construção que segue uma lógica peculiar de junção de fragmentos e uma consciência criativa da quebra de continuidade material de um conjunto artístico, o conceito, na obra de Eisenstein, recebeu novas acepções, penetrando nas análises e críticas de diferentes sistemas artísticos que cultivaram a montagem como um princípio de construção ao longo dos anos. O cineasta demonstra em sua abordagem singular que a prática da montagem resistiu às mudanças de paradigmas artísticos. E podemos afirmar que isso acontece justamente porque a montagem é um princípio mutável conectado diretamente à visão de mundo expressa em cada obra, não correspondendo, portanto, a um procedimento estanque passivamente replicado.

O interesse de Eisenstein na relação entre o movimento das ações e a organização interna dos versos na obra de Púchkin, por exemplo, tem a ver com a construção de uma sequência imagética em que os sentidos ressoam entre si. Disto vem a relevância do contraponto musical na condição de uma metáfora teórica para indicar o convívio harmonioso de diferentes aspectos

canais jorrando: até o cercado;
e n'água (igual Tritão), viril
Petrópolis: até o quadril.

(PÚCHKIN, 2022, p. 27-29).

constituintes da composição, o que garante amplitude semântica entre as diferentes partes de uma obra. A montagem artística é o método de composição, por excelência, baseado no conflito de diferentes camadas da estrutura de uma obra. A noção de contraponto, originada na convivência de elementos de natureza diferente conectados no interior da obra, diz respeito justamente à essa premissa uma vez que, enquanto procedimento, desnuda a lógica dialética dos fenômenos artísticos e a dinâmica do funcionamento das diferentes partes da composição da imagem artística.

A escrita de Púchkin é fundamentalmente marcada pelos conflitos das diferentes camadas que são operadas pelas interconexões em diversos níveis. Não por acaso, afirma Roman Jakobson que “a alternância de pontos de vista diferentes sobre um único e mesmo objeto combina perfeitamente com a poética de Púchkin (2004, p. 57). De fato, os textos em prosa de Púchkin são caracterizados por uma pluralidade de pontos de vista, muitas vezes expressos de modo singular pelo narrador ou na relação entre os personagens, gerando um efeito análogo a uma visão estereoscópica dos fatos. É esse procedimento narrativo que encontramos, por exemplo, em *A Dama de Espadas* [*Пиковая Дама*], cujo nó narrativo está centrado no desejo de Hermann de enriquecer por meio do jogo de cartas. O elemento central da engrenagem narrativa é o segredo guardado pela velha condessa Ana Fiedótovna que poderia facilitar os planos ambiciosos do jovem.

O modo de construção da novela a transforma em um interessante exemplo de montagem artística que não ocorre apenas na relação entre um episódio e outro, mas ocorre entre os eventos internos de cada episódio. A passagem rápida do tempo e as digressões também são recursos que favorecem a sobreposição de episódios de natureza distinta. Citamos, como exemplo, as cenas de aproximação entre Hermann e Lisavieta em que, apesar de as investidas serem provocadas pelo rapaz e ele ansiar por tirar vantagens desse contato, no plano narrativo é a sobreposição do ponto de vista da jovem que se destaca.

A voz do narrador, por sua vez, não fica restrita ao desenrolar dos fatos. Ela é composta por uma dinâmica marcada por digressões diretas ou indiretas que são inseridas nos diálogos entre personagens. A aparente simplicidade das ações é tensionada por um foco narrativo caleidoscópico que afasta o leitor do fio narrativo principal, permitindo que este veja as variadas combinações das histórias que se entrelaçam; porém, sempre convergindo para dentro. É exatamente dessa maneira que, no primeiro episódio, o leitor entra em contato com o elemento desencadeador da narração. Tômski, amigo de Hermann, durante um jogo de cartas, revela na mesa que sua avó, a condessa Ana, em sua juventude, recebeu um segredo que a permitiu ganhar

três partidas de carteador e resolver um problema financeiro justamente adquirido por causa de jogos de azar.

A narração, que se inicia de modo impessoal, é assumida por Tômski, que relata o evento marcante da vida da matriarca de sua família. No momento de elucidar o que de extraordinário havia acontecido com sua vó, de maneira sutil o foco é direcionado para particularidades da vida do Conde de Saint-Germain, responsável pela boa sorte da condessa. Diz o narrador: “Vocês sabem que ele se fazia passar pelo Judeu Errante, pelo inventor do elixir de longa vida, da pedra filosofal etc. Zombava-se dele como de um charlatão, e Casanova, nas suas memórias, diz que ele fazia espionagem²⁸⁴” (PÚCHKIN, 2018, p. 153). O fio narrativo é retomado sem que a dinâmica do segredo seja revelada; apenas a índole duvidosa do benfeitor é evidenciada, fazendo aumentar o caráter enigmático do segredo: realmente a condessa Ana foi beneficiada por uma dica mágica ou foi apenas um fruto do acaso.

Esse aspecto místico é o mesmo presente no desfecho da narrativa, mas agora o conteúdo do segredo é compartilhado com o leitor em forma de discurso direto. A condessa, depois de morta, vai à casa de Hermann com a suposta missão de lhe entregar o que tanto desejava: “- Vim à tua casa contra a minha vontade – disse ela, a voz firme -, mas tenho ordem de cumprir o teu pedido. Um três, um sete e um ás vão ganhar seguidamente para ti, mas com a condição de que não apostes mais de uma carta por dia e que nunca mais jogues, a vida toda [...]”²⁸⁵ (Ibid., p. 177).

Outra história, cujos detalhes conhecemos por meio das digressões do narrador, é da jovem Lisavieta Ivânovna, citada anteriormente, de quem Hermann se aproxima para atingir seus objetivos. A presença do rapaz provoca uma fratura na vida cotidiana da jovem que tinha a função de suportar os desmandos da condessa: “De fato, Lisavieta Ivânovna era uma criatura extremamente infeliz. É amargo o pão alheio, diz Dante, e penosos os degraus da porta de outrem, e quem melhor pode conhecer a amargura da dependência que a pobre pupila de uma velha da alta nobreza?”²⁸⁶ (Ibid., p. 159). É o desejo da jovem de ser liberta dessa condição de

²⁸⁴ No original: “Вы знаете, что он выдавал себя за вечного жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня, и прочая. Над ним смеялись, как над шарлатаном, а Казанова в своих Записках говорит, что он был шпион” (ПУШКИН, 2022, p. 7).

²⁸⁵ No original: “— Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл [...]” (Ibid., p. 39-41).

²⁸⁶ No original: “В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?” (Ibid., p. 14).

clausura que a faz passar do flerte, por meio da troca de olhares pela janela, à abertura da casa e entrada de Hermann na intimidade de Ana Fiedótovna.

A fala das personagens também provoca lances de digressão que despertam a atenção do leitor. Mencionamos como exemplo dessas sutis mudanças na dinâmica narrativa a fala ácida da condessa quando esta solicita a seu neto um romance e ele sugere a leitura de um romance russo, ao que a condessa responde: “Mas existem romances russos?... Manda-me um, meu caro, manda-me, por favor!²⁸⁷” (Ibid., p. 157).

Aqui apontamos apenas alguns breves exemplos que demonstram de que maneira a composição narrativa cria cruzamentos de histórias e pontos de vista acerca de diferentes temas que dilatam a narrativa central. Em um romance, como *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, por exemplo, esse procedimento é amplamente usado para criar uma concepção arquitetônica a partir das diferentes conexões internas em que as linhas narrativas independentes se encontram. Da perspectiva do sentido, a presença de uma trama multilinear, ainda que de maneira sintética dentro da novela, gera um ambiente de jogo, em que as histórias se entrecruzam, originando resultados imprevisíveis para o leitor. Possivelmente, é esse aspecto que Iúri Lotman recupera ao estudar o tema do jogo na literatura:

O tema do jogo de cartas introduz no mecanismo do enredo, no elo contido entre os desejos do herói e os resultados de suas ações, o acaso, o movimento imprevisível dos acontecimentos. A casualidade se torna não apenas um mecanismo do enredo, mas também um objeto das reflexões do herói e do autor. O enredo começa a ser construído como uma aproximação do herói do seu objetivo, após o que se segue a catástrofe inesperada (“de repente – a loucura”, em Gógol; ou o “Descarrilhou!!!” de Kretchínski, em Sukhovó-Kobýlin) (LOTMAN, 2004, p. 106).

Não aprofundarei a presença do jogo na literatura russa, foco do trabalho de Lotman, mas pontuá-la é essencial para entendermos a relevância que o uso da montagem, na condição de técnica literária, possui na criação de conexões aparentemente aleatórias. Especificamente no caso de *A Dama de Espadas*, Lotman pontua que a estrutura narrativa não é contínua, já que o texto “[...] se divide em situações-signos isoladas, indivisíveis: as cartas – e os intervalos entre elas” (Ibid., p. 102.). Portanto, o que garante a unidade textual nesse caso são as cadeias imagéticas originadas da combinação intra-episódio.

²⁸⁷ No original: “А разве есть русские романы?... Пришли, батюшка, пожалуйста пришли!” (Ibid., p. 12).

Dentro dessa perspectiva, a montagem literária explorada por Púchkin seria dotada de um refinamento na constituição do drama da ação, em que as imagens artísticas são criadas não no fluxo das ações, mas na quebra de analogias causais. É para essas nuances que Eisenstein direciona sua atenção, buscando entender o conceito de cada obra. Desse modo, a partir da poética de Púchkin, o cineasta nos ajuda a repensar a montagem artística no campo literário, assim como a sua relevância que, embora seja correntemente reconhecida como um princípio artístico essencial do século XX, ainda carece de muito exercício teórico para o entendimento de sua presença na literatura.

Outro aspecto muito relevante nesse processo é a montagem artística como uma forma de pensamento do autor. Compreender tal princípio dentro dos estudos literários é um meio relevante para explicar as associações realizadas pelo autor não apenas por meio de associações externas, mas tendo como centro dessas relações o próprio texto literário. Essa imersão dá suporte ao entendimento expressivo da imagicidade presente em cada obra de Púchkin, conforme veremos no próximo subitem.

4.3.1. A imagicidade puchkiniana

A imagicidade é o resultado do trabalho estético realizado pelo autor; é o sistema de imagens artísticas de cada obra, tal como vimos no capítulo 2. Trata-se de um mecanismo das estruturas profundas do texto que surge das escolhas artísticas realizadas. O leitor, por sua vez, entra em contato com esse conjunto imagético que se manifesta por meio da estrutura artística. Essa concepção levou V. V. Ivánov (2009) a enfatizar o interesse de Eisenstein em estudar *o que é graficamente não representável*, a fim de operar a significação que vem do universo da obra, mas não se esgota nele.

Para exemplificar os efeitos de imagicidade no campo literário, compondo o sistema de uma obra, recuperemos mais um trecho de *A Dama de Espadas*. Conforme pontuamos anteriormente, o jovem Hermann escuta de um amigo, durante uma partida de carteador, que a avó conheceria um segredo capaz de gerar fortuna por meio do jogo de cartas. A possibilidade de enriquecer por meio de um palpite de jogo da condessa Ana Fiedótovna torna-se uma obsessão para o jovem alemão. Calculista, conforme definido por seu amigo Tômski, Hermann elabora um plano para ter acesso à condessa: aproxima-se de sua dama de companhia, a jovem Lisavieta Ivánovna. Após ganhar a confiança da jovem, por meio de um jogo barato de sedução, consegue informações para entrar na casa com a desculpa de desfrutarem de um encontro

amoroso. Ao longo do desenvolvimento narrativo, a personagem vai se reificando, assim como o dinheiro que almejava, e a ideia de morte ganha espaço no plano da narração. O trecho que selecionamos carrega o tom fantasmagórico que a condessa e Hermann passam a compartilhar a partir do encontro fatal:

A exemplo de todas as pessoas idosas, a condessa sofria de insônia. Depois de se despir, sentou-se à janela, em sua poltrona Voltaire, e mandou embora as criadas. Levaram dali as velas e o quarto ficou novamente iluminado apenas com a lâmpada votiva. A condessa estava sentada, toda amarela, movendo os lábios pendidos e balançando-se para direita e para esquerda. Os seus olhos baços expressavam absoluta ausência de pensamento; olhando-a, podia-se pensar que o movimento da horrenda anciã provinha não da sua vontade, mas da ação de uma corrente galvânica secreta.

De repente, aquele rosto de cadáver transformou-se inexplicavelmente. Os lábios deixaram de se mover, os olhos ficaram mais vivos: um homem desconhecido estava em frente da condessa.

- Não se assuste, pelo amor de Deus, não se assuste! – disse ele, em voz baixa, mas bem distinta. – Não pretendo fazer-lhe mal: venho implorar-lhe um favor. A velha olhava-o em silêncio, e parecia não ouvir. Hermann imaginou que ela estivesse surda e, inclinando-se bem ao seu ouvido, repetiu-lhe o mesmo. A velha ainda se manteve calada (PÚCHKIN, 2018, p. 168)²⁸⁸.

Mesmo sem uma reação da senhora, Hermann expõe o motivo de sua angústia e diz desejar apenas as três cartas que poderiam lhe garantir três vitórias. A condessa apenas diz ter se tratado de uma brincadeira. O rapaz perde o controle diante da resposta da condessa e de “seu estado de insensibilidade”:

Esperou fremindo a sua resposta. A condessa calava-se sempre; Hermann ajoelhou-se.

- Se algum dia – disse ele – o seu coração conheceu o sentimento do amor, se a senhora lembra-se desses enlevos, se já sorriu ao menos uma vez ouvindo o choro do filho recém-nascido, se algo humano já pulsou em seu peito, eu lhe imploro, pelo amor de esposa, de amante, de mãe, por tudo o que existe de sagrado, não recuse o meu pedido! Desvende-me o seu segredo! De que lhe adianta?... Talvez ele esteja ligado a um pecado horrível, à perda da salvação eterna, a um pacto demoníaco... Pense um pouco: a senhora é velha: resta-lhe

²⁸⁸ No original: “Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницею. Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою. Графиня сидела вся жёлтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах её изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на неё, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от её воли, но по действию скрытого гальванизма. Вдруг это мёртвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина.

— Не пугайтесь, ради Бога, не пугайтесь! — сказал он внятным и тихим голосом. — Я не имею намерения вредить вам; я пришёл умолять вас об одной милости.

Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слышала. Германн вообразил, что она глуха, и, наклонясь над самым её ухом, повторил ей то же самое. Старуха молчала по прежнему” (ПУШКИН, 2022, p. 27-28).

pouco para viver – e eu estou disposto a tomar o seu pecado sobre a minha alma. Desvende-me apenas o seu segredo. Pense que a felicidade de um homem está nas suas mãos; que não somente eu, mas também os meus filhos, netos e bisnetos hão de abençoar a sua memória e venerá-la como um sacrário...

A velha não respondeu palavra.

Hermann levantou-se.

- Velha bruxa! – disse ele, cerrando os dentes. – Vou obrigá-la a responder...

Dito isto, tirou do bolso uma pistola.

Vendo a arma, a condessa manifestou-se pela segunda vez forte emoção. Balançou a cabeça e levantou o braço, como que se protegendo do tiro... Em seguida, caiu de costas... e ficou imóvel.

- Deixe de criança – disse Hermann, tomando-lhe a mão. – Pergunto-lhe pela última vez: quer indicar-me as suas três cartas? Sim ou não?

A condessa não respondeu. Hermann percebeu que estava morta (Ibid. p. 169-170)²⁸⁹.

O tema da morte aqui vira um jogo dentro da própria estrutura. Esse jogo tem uma segunda rodada após o enterro da condessa, quando o jovem supostamente é visitado pelo fantasma da idosa que diz a ele perdoar e ao jovem oferece a sequência de cartas que deve jogar. Diante do fantástico, o leitor já não é mais capaz de distinguir o que existe ou não existe, o que está vivificado ou morto nas ações do protagonista, levando ao desfecho ou à terceira rodada do jogo. Hermann decide usar a suposta sequência de cartas revelada pela condessa, *três, sete, ás*. O rapaz consegue êxito nas duas primeiras partidas; porém, na terceira, sua autoconfiança o leva à derrota:

Hermann retirou a sua e fez a aposta, cobrindo a carta com um maço de cédulas. Parecia um duelo. Um profundo silêncio reinava ao redor.

Tchekálinski pôs-se a bancar, as mãos trêmulas. À direita, saiu uma dama, à esquerda, um ás.

- O ás ganhou! – disse Hermann e descobriu a sua carta.

²⁸⁹ No original: “Он остановился и с трепетом ожидал её ответа. Графиня молчала; Германн стал на колени. — Если когда-нибудь, — сказал он, — сердце ваше знало чувство любви, если вы помните её восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына, если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей, то умоляю вас чувствами супруги, любовницы, матери, — всем, что ни есть святого в жизни, — не откажите мне в моей просьбе! — откройте мне вашу тайну! — что вам в ней?.. Может быть, она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам уж недолго, — я готов взять грех ваш на свою душу. Откройте мне только вашу тайну. Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках; что не только я, но и дети мои, внуки и правнуки благославят вашу память и будут её чтить, как святыню...”

Старуха не отвечала ни слова. Германн встал.

— Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы, — так я ж заставлю тебя отвечать... С этим словом он вынул из кармана пистолет.

При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... Потом покатила навзничь... и осталась недвижима.

— Перестаньте ребячиться, — сказал Германн, взяв её руку. — Спрашиваю в последний раз: хотите ли назначить мне ваши три карты? — да или нет?

Графиня не отвечала. Германн увидел, что она умерла” (Ibid., p. 30-31).

- A sua dama está morta – disse afavelmente Tchekálinski.

Hermann estremeceu: realmente, em lugar do ás, tinha na frente uma dama de espadas. Não acreditava no que via, não compreendendo como pudera se enganar.

Nesse momento, teve a impressão de que a dama de espadas entrecerrava um olho e sorria com mofa. Espantou-o aquela semelhança extraordinária...

- A velha! – gritou horrorizado (Ibid., p. 181)²⁹⁰.

Desse modo, o leitor presencia o duelo entre a velha condessa e o jovem Hermann. As tensões imagéticas construídas em torno da ausência da fala antes da morte e a fala da condessa que ecoa constantemente na mente de Hermann criam a unidade estrutural do conto, numa precisão narrativa em que nada sobra. Esse conjunto que resulta numa obra imageticamente potente é o sistema de imagicidade do autor que introduz uma forma de materialização estética de captação do mundo e sua consequente qualidade imagética suscitada mentalmente quando “as representações se transformaram em uma imagem” (EISENSTEIN, 2002b, p. 23).

A montagem seria, portanto, o método artístico utilizado pelo criador para permitir que o espectador participe do processo criativo: “o espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor” (EISENSTEIN, 2002b, p. 29). Foi nesse cenário de uma cultura das imagens além do visual que a obra de Púchkin ganhou singular interesse nas aulas de Eisenstein no curso de Direção Cinematográfica ministradas no Instituto Estatal de Cinema (VGIK). O cineasta analisou com seus alunos os sistemas visuais e sonoros e as técnicas de composição de versos na poética de Púchkin com a clareza de que o mais importante a ser observado nessa relação era o entendimento que surge da combinação e escolha dos detalhes expressivos. Diz Eisenstein: “uma condição obrigatória para a composição da peça de montagem será que não seja um detalhe qualquer, mas o detalhe, um elemento que tem a propriedade através de seu *pars* de evocar o sentimento de *toto* da forma mais completa possível²⁹¹” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 433, tradução nossa).

²⁹⁰ No original: “Германн снял и поставил свою карту, покрыв её кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдёрнуться.

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе” (Ibid., p. 47).

²⁹¹ No original: “Обязательным условием для композиции монтажного куска, таким образом, будет то, чтобы он был не просто любой деталью, а деталью, элементом, обладающим свойством через свой ‘*pars*’ максимально полно вызывать ощущение ‘*toto*’”.

A presença dos detalhes expressivos apresenta um tipo de composição em que a alteração rítmica é a base da concepção semântica. A lógica narrativa se torna imprevisível uma vez que os elementos emocionalmente relevantes para a estrutura artística surgem em momentos não regulares, criando um jogo de movimento cuja finalidade é gerar maior dramaticidade imagética. Para explicar essa dinâmica, Eisenstein propõe, no texto *Montagem Vertical* [Вертикальный Монтаж], um desenho em que as ações ocorrem de modo regular, gerando uma monotonia rítmica, e isso é representado pela confluência das setas que se direcionam para o mesmo lugar. Já no segundo desenho as setas se chocam e desse embate emerge a ênfase imagética almejada:



É esse tipo de movimento dramático que Eisenstein destaca das cenas de batalha presente nos poemas de Púchkin. Em *Ruslân e Liudmila* [Руслан и Людмила], poema inspirado nas tradições folclóricas russas, o cineasta visualiza uma dinâmica semelhante que emerge por meio das descrições compositivas da cena de batalha. Vejamos o fragmento do poema analisado por Eisenstein:

1. Сошлись — и заварился бой.
2. Почуя смерть, взыграли кони,
3. Пошли стучать мечи о брони;
4. Со свистом туча стрел взвилась,
5. Равнина кровью залилась;
6. Стремглав наездники помчались,
7. Дружины конные смешались;
8. Сомкнутой, дружною стеной
9. Там рубится со строем строй;
10. Со всадником там пеший бьется;
11. Там конь испуганный несется;
12. Там русский пал, там печенег;
13. Там клики битвы, там побег;
14. Тот опрокинут булавою;
15. Тот легкой поражен стрелою;
16. Другой, придавленный щитом,
17. Растоптан бешеным конем...

1. Encontraram-se e começou a luta.
2. Sentindo a morte, os cavalos saltaram,
3. Começaram a bater as espadas nas armaduras;
4. Com o assobio, uma nuvem de flechas surgiu,
5. A planície cobriu-se de sangue;
6. Os cavaleiros correram velozmente,
7. Os esquadrões de cavalaria se misturaram;
8. Um muro fechado, unido
9. Lá combate a formação em fileira;
10. Lá uma pessoa em pé luta com um cavaleiro;
11. Lá um cavalo assustado corre;
12. Lá caiu um russo, lá um pechenego;
13. Lá gritos de batalha, lá fuga;
14. Aquele derrubado por uma clava;
15. Aquele atingido por uma flecha leve;
16. O outro, esmagado pelo escudo,
17. Esmagado por um cavalo furioso...²⁹²

²⁹² Como não há uma tradução artística do poema *Ruslân e Liudmila* para o português, realizamos uma tradução literal dos versos de Púchkin para que os leitores tenham acesso à ideia geral do fragmento.

(ПУШКИН, 2021, p. 91-92)

O fragmento do poema refere-se à batalha contra os pechenegos ou pechenegues, povo semi-nômade que vivia na Ásia Central. Trata-se de uma sequência em que o narrador, observando o episódio, passa a indicar os quadros da ação. De acordo com Eisenstein, a organização dos versos coloca em evidência uma sucessão de planos de caráter cinematográfico em que são intercalados “planos gerais” e “primeiros planos”, conforme vemos na relação entre os versos iniciais e os versos em que o leitor se depara com os detalhes do que se passa no campo de batalha. Para defender sua tese, o cineasta divide os versos como se fossem os diferentes elementos explorados no processo de montagem. Apesar de um pouco extenso, julgamos ser pertinente reproduzir a citação aqui para acompanharmos a proposta de leitura entre linguagens usadas por Eisenstein:

Primeiro verso: e começou a luta. Título *típico*.

Segundo verso: resolução típica do início da cena com primeiros planos da “ação-prévia”. É como uma sugestão (*Vorschlag*²⁹³) do ritmo e da ação do próprio quadro.

Terceiro verso: É o mesmo com o som. As espadas nas armaduras - um primeiro plano visual. Sonoro - definindo a tonalidade do som principal para toda a cena. O “primeiro plano” desse timbre sonoro será o principal condutor de toda a imagem. Isso, claro, ainda não é tanto uma luta [quanto] é uma batalha, apenas reforçada pelos golpes de espadas em seus próprios escudos.

Quarto verso: De som para som. O zumbido surdo do metal se funde com o assobio das flechas para cima. Como uma luva arremessada. Ou uma *resposta* ao desafio anterior. A imagem de uma “nuvem de flechas”, claro, em um plano geral. Quinta linha: do som à imagem. Um plano menos geral. Para baixo. “As flechas acertaram”. A planície está coberta de sangue. O primeiro golpe. O primeiro sangue derramado.

Sexta linha: reação aguda. Plano geral da cavalaria saindo do lugar.

Sétima linha: a cavalaria colide com a cavalaria que corre em direção a eles.

Oitava linha: fechamento em fileiras. Nona linha: esmagados²⁹⁴ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 434-435, tradução nossa).

²⁹³ Segundo os editores da edição em russo, trata-se de um termo alemão que, no âmbito musical, significa um embelezamento melódico que precede o som principal.

²⁹⁴ No original: “Строка первая. “И заварился бой” — типичный титр.

Строка вторая. Типичное разрешение начала сцены крупными планами «предварительного действия». Крупные планы “выигравших коней”. Это как бы *Vorschlag* ритму и действию самой картины.

Строка третья. То же самое в звуке. “Мечи о брони” — зрительно крупный план. Звуково — задание основной звуковой тональности на всю сцену. “Крупный план” того звукотембра, который явится основным несущим всей картины звука. Это, конечно, еще не столько схватка, [сколько] бой, лишь усиленный ударами мечей по собственным щитам.

Строка четвертая. Из звука в звук. Глухой лязг металла взвизывает свистом стрел вверх. Как бы брошенная перчатка. Или *ответ* на вызов предыдущего лязга. Изображение “туча стрел” — конечно, общий план. Строка пятая. Из звука в изображение. Менее общий план. *Вниз*. “Стрелы попали”. Равнина заливается кровью. Первый попавший удар. Первая пролившаяся кровь.

Строка шестая. Резкая реакция. Общий план конницы, срывающейся с места.

Строка седьмая. Конница врывается в конницу, мчащуюся навстречу.

Em sua análise, Eisenstein aponta como cada um desses grupos imagéticos, apesar de possuírem dinâmicas específicas, estão *conectados pela lógica da ação*. Essa mesma lógica segue as demais linhas destacadas pelo cineasta, para quem a estrutura de intercalação de planos gerais e primeiros planos resultam em duas linhas estruturais: “[...] um quadro da batalha geral e, ao mesmo tempo, um quadro de uma única batalha²⁹⁵” (Ibid., p. 435, tradução nossa). Na visão do cineasta, Púchkin demonstra como se passa ritmicamente, usando o mecanismo de montagem, de um caso particular para um evento coletivo.

Nesse episódio, o uso do primeiro plano não é reconhecido pela alteração dimensional na construção do quadro, mas pela ênfase nos detalhes da ação: “Púchkin se aproxima cada vez mais à medida que a ação aumenta²⁹⁶” (Ibid., p. 437, tradução nossa) e este seria, segundo o cineasta, o mesmo “jogo de aproximação e envolvimento do espectador da ação²⁹⁷” (Ibid., p. 437, tradução nossa). E aqui o uso dos pronomes *lá* [mam] e *aquele* [mom], presentes de maneira anafórica nos versos, aproxima o olhar do leitor do olhar do narrador, conduzindo-o para os detalhes que deveriam ganhar relevância efetiva na constituição da batalha.

De volta ao texto *Montagem Vertical*, Eisenstein destaca três detalhes que indicam os meios pelos quais alguns combatentes são abatidos no campo de batalha: “[...] um foi atingido por uma flecha, o outro por uma clava e o terceiro esmagado por um cavalo²⁹⁸” (Ibid., p. 257, tradução nossa). Na leitura do cineasta, para evitar uma relação ascendente, tal qual exemplificada no desenho 1 apresentado anteriormente, formando uma linha simples, Púchkin gera um recuo no elo intermediário, conforme esquematiza:

não: flecha – clava – cavalo	“[...]”
mas: clava – flecha – cavalo ²⁹⁹	Aquele derrubado por uma clava;
(Ibid., p. 257)	Aquele atingido por uma flecha leve;
	O outro, esmagado pelo escudo,
	Esmagado por um cavalo furioso... ³⁰⁰
	(“Ruslân e Liudmila”)

Строка восьмая. Сомкнувшись рядами. Строка девятая. Рубятся”.

²⁹⁵ No original: “[...] картина одного общего боя и в то же время картина одной единичной схватки”.

²⁹⁶ No original: “[...] Пушкин делает по мере возрастания действия все большее и большее приближение”.

²⁹⁷ No original: “[...] игра на приближение и на вовлечение зрителя внутрь действия”.

²⁹⁸ No original: “[...] дин поражен стрелой, другой — булавой, а третий раздавлен конем”.

²⁹⁹ No original: не: стрела — булава — конь,

а: булава — стрела — конь.

³⁰⁰ No original: “... Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом,
Растоптан бешеным конем...”

(“Руслан и Людмила”)

A construção de Púchkin demonstra que “[...] os movimentos individuais do olho da esquerda para a direita através de todo o sistema de quadros somam uma imagem generalizante³⁰¹ [...]” (Ibid., p. 257, tradução nossa), criada por meio do embate dos elementos da esquerda e da direita. Esse, na verdade, é o princípio montagístico usado em toda a sequência da batalha. O inimigo não aparece, sua presença é inferida pelas ações. Essa dinâmica também estabelece um modo de leitura pautado pela “adição” da percepção advinda dos quadros em que a parte imagética é evocada pela sensação. Trata-se de um tipo de composição que educa o olhar “[...] para uma leitura plástica completamente diferente. Ele ensinará o olho a não conectar de modo linear quadro a quadro, mas o forçará, por exemplo, a mergulhar quadro a quadro³⁰²” (Ibid., p. 258, tradução nossa). Esse fluxo significa que a leitura se dá na compreensão das camadas imagéticas: “isso dará a sensação de chamar a atenção para a profundidade ou colisão da imagem do espectador³⁰³” (Ibid., p. 258, tradução nossa).

Eisenstein, ao demonstrar por meio da montagem de Púchkin que é possível construir uma estrutura que resulta num refinamento dramático, reforça a relevância dos detalhes como parte desse processo e reforça a tese que apresentou na Conferência Criativa do Sindicato dos Trabalhadores do Cinema Soviético³⁰⁴ em defesa da montagem. O discurso proferido por Eisenstein a seus colegas do campo cinematográfico poderia ser lido hoje como um marco que sedimenta as bases dos estudos eisensteinianos sobre a forma artística e indica uma busca de fidelidade teórica que, embora não seja incontestável, foi norte de sua produção.

Eu dividi [nosso cinema] da seguinte maneira: 1924-29 pode ser definido como os anos em que *tipagem* e *montagem* foram as aspirações predominantes. O próximo estágio durou de 1929 até o fim de 1934. Esse estágio pode ser distinguido por sua abordagem de *personagem* e *drama*. Isso significa que *personagem* não menos do que *drama* era essencialmente o próximo estágio de desenvolvimento do que figurou, em embrião, no período anterior como *tipagem* e *montagem*³⁰⁵ (EISENSTEIN, 2010b, p. 17, tradução nossa).

³⁰¹ No original: “[...] отдельные движения глаза слева направо через всю систему кадров складываются в один обобщающий образ [...]”.

³⁰² No original: “[...] ‘воспитывать’ глаз на совершенно иное пластическое чтение. Она приучит глаз не пристраивать кадр к кадру сбоку, а заставит его, например, наслаивать кадр на кадр”.

³⁰³ No original: “Это даст ощущение втягивания внимания в глубину или наезда изображения на зрителя”.

³⁰⁴ Nesta pesquisa, estamos usando a versão em língua inglesa e a russa. Em português, há uma versão menor do texto publicada no livro *A Forma do Filme* sob o título de “A forma do filme: novos problemas”. O organizador de *Film form*, matriz do livro brasileiro, comenta, em nota de rodapé, que o texto foi alterado pelo próprio Eisenstein a fim de ser compartilhado com os leitores estrangeiros. Até o momento, não localizei nenhuma versão em russo do texto modificado.

³⁰⁵ No original: “I divided it up as follows: 1924-29 can be defined as the years when *typage and montage* were the prevailing aspirations. The next stage lasts from 1929 to the end of 1934. This stage may be distinguished by its approach towards the problems of *character and drama*. This meant that *character* no less than *drama* were

Eisenstein abriu a sua fala na conferência justamente com essa proposta de periodização do cinema soviético, retomada no texto sobre Púchkin, ressaltando a mudança de estilo e as questões estruturais gerais que pautavam o caráter dialético do cinema soviético e refletiam o próprio curso revolucionário da história soviética. Os feitos de seus contemporâneos evocados na parte inicial de sua fala edificam uma síntese da trajetória cinematográfica soviética até aquele momento, autorizando Eisenstein a encaminhar uma discussão sobre o problema da prática da criação da forma artística em consonância com as ideias do Realismo Socialista e, indiretamente, voltar-se para uma defesa de seu próprio projeto.

O terceiro estágio não presente na citação estava na ordem do dia, no momento simultâneo ao discurso, que Eisenstein chama de “estágio sintético”: “este período absorve, e irá absorver, toda aquela cultura, todos os resultados do trabalho criativo desenvolvido no período precedente, e em vez de ‘resumi-los’, isso os dota com novas qualidades e os eleva a conquistas sem precedentes³⁰⁶” (Ibid., p. 25, tradução nossa). Essa proposta de Eisenstein aos seus colegas é a de que o novo cinema soviético deveria ser ainda mais eficaz artisticamente justamente porque contava com conquistas já significativas no âmbito da expressividade artística que deveriam ser complexificadas e não abandonadas, por exemplo, questões teóricas e artísticas do segundo estágio - personagem, roteiro e enredo – que nem sempre ocuparam o centro das discussões em sua respectiva fase, mas impulsionaram o surgimento de demandas fundamentais da fase seguinte.

Outro exemplo do modo de abordagem da obra de Púchkin usado pelo cineasta-pedagogo vem da análise do romance em versos *Evguiéni Oniéguin*³⁰⁷, talvez uma das obras mais conhecidas do poeta. O poema, que relata uma história de amor marcada por desencontros, é conhecido pela originalidade das construções poéticas. Outro aspecto destacado por alguns teóricos russos é o caráter didático do romance, uma vez que a obra pode ser abordada como um meta-romance. O enredo em si não é carregado de ações, mas a concepção imagética e a construção de personagens despertaram o interesse dos leitores e dos críticos da época e até hoje chama a atenção dos pesquisadores. Jakobson fala acerca do rico trabalho realizado por Púchkin que nos remete, inclusive, a aspectos do enredo encontrados em *A Dama de Espadas*:

essentially the next stage of development of what had figured, in embryo, in the earlier period as type and montage”.

³⁰⁶ No original: “This period absorbs, and will absorb, all that culture, all the results of the creative work carried out in the preceding periods, and rather than ‘summing them up’, it endows them with new qualities and raises them to unprecedented achievements”.

³⁰⁷ O romance em versos foi publicado em série entre 1825 e 1832. Apenas posteriormente ganhou uma versão aglutinada em um único volume.

A estrutura poética atrai voluntariamente a atenção do leitor sobre o poeta-narrador: “Neste momento, estou escrevendo não um romance, mas um romance em versos – o que é bem diferente”, revela Púchkin. O autor e o leitor, assim como os verdadeiros protagonistas da intriga, são personagens ativas e constantes do *Evguiéni Oniéguin*. Seus pontos de vista se entrecruzam de diversas maneiras, e essa interpenetração de significações subjetivas cria a impressão de que a obra advém de uma objetividade suprapessoal, olímpica. Em seu prefácio original ao primeiro capítulo, Púchkin afirma duvidar que o poema termine algum dia (JAKOBSON, 2004, p. 56).

A originalidade estrutural marca o romance em verso desde seu início, já que há uma ausência de introdução tradicional para o enredo. Os primeiros versos colocam o leitor no fluxo da vida de Oniéguin. Apesar de existir um sistema regular de personagens e eventos, Púchkin zela pelo mergulho nas diferentes visões sobre o mesmo assunto e as consequentes nuances dramáticas desses aspectos, dado que foi de fundamental relevância para a leitura eisensteiniana. Ainda sobre o campo estrutural, Roman Jakobson chama a atenção para o fato de que, nessa obra:

As inconsistências internas constituem um elemento consciente do texto, como o próprio Púchkin reconhece (de acordo, neste ponto, com a poética romântica): deve-se permitir uma certa oscilação do sentido. Se o poema fosse demasiadamente coerente, sua eclosão teria sido freada; ao contrário, era necessário fazer de tudo para reforçar a impressão de um romance livre, de estrutura vaga e de evolução imprevisível (Ibid., p. 56).

Podemos verificar que esse tipo de construção está baseado em um jogo com a montagem responsável pela criação do sistema das obras. Note-se que as imagens não são resultantes apenas de tropos de linguagem, mas advém de um domínio de construção de imagem. A esse respeito, diz Jakobson: “cada imagem de Púchkin é de uma polissemia tão elástica, e de uma capacidade assimilatória tão espantosa, que ela se insere facilmente nos mais variados contextos” (Ibid., p. 57). Desse modo, mais importante do que o enredo em si são as linhas de tensão que se encontram ao longo dos episódios.

A expressividade puchkiniana permite a criação de uma imagem advinda do movimento visual e do ritmo fundidos de modo orgânico. Assim o “espectador/leitor” não vê apenas os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento da imagem” (EISENSTEIN, 2002b, p. 29). Para exemplificar esse aspecto na construção imagética do protagonista, vejamos uma das estrofes iniciais do romance:

Когда же юности мятежной

| Quando a estação da rebeldia

Пришла Евгению пора,
 Пора надежд и грусти нежной,
 Monsieur прогнали со двора.
 Вот мой Онегин на свободе;
 Острижен по последней моде,
 Как *dandy* лондонский одет –
 И наконец увидел свет.
 Он по-французски совершенно
 Мог изъясняться и писал;
 Легко мазурку танцевал
 И кланялся непринужденно;
 Чего ж вам больше? Свет решил,
 Что он умен и очень мил.

Adveio a Eugênio em dada hora,
 De esperança e melancolia,
 Monsieur foi posto porta afora.
 Eis meu Onêguin livremente,
 Cabelo em corte o mais recente,
 Trajado de dandy* londrino –
 E enfim viu o círculo grã-fino.
 Falado ou escrito, o seu francês
 Era impecável; se dançasse
 Mazurca, o passo tinha classe;
 Saudava de um jeito cortês;
 Que mais se quer? O mundo viu
 Que tinha brilho e era gentil.

(PÚCHKIN, 2019, p. 22)

Oniéguin é construído pelo laconismo dos versos e pela ausência de detalhes que permitam ao leitor adentrar na complexa personalidade do (anti)herói. É apenas com o desenrolar dos eventos que as informações são ofertadas pelo narrador e a imagem artística do protagonista é concebida. E aqui podemos afirmar que Eisenstein se interessa pelas qualidades poéticas que Haroldo de Campos também ressaltou acerca da poética puchkiniana. No texto *Púchkin: a poesia da gramática*, o escritor brasileiro comenta sobre seu percurso de tradução de algumas estrofes do romance em versos *Evguiéni Oniéguin* e, ao expor algumas dificuldades do processo de tradução e justificar o corrente entendimento de que traduzir Púchkin seria impossível, Campos afirma que “a qualidade distintiva [da poesia de Púchkin] não é tanto a imagem, a metáfora, mas a *logopéia*, a ‘dança do intelecto entre as palavras’, como diria Pound, e sua música disseminada e sutil” (CAMPOS, 2004, p. 62). Mais adiante, completa Haroldo:

Graças à logopéia, a poesia se permite um aspecto cursivo de prosa. Acolhe efeitos de narração, de contraponto dialógico, de caracterização psicológica de personagens, de descrição costumbrista. Mas, por outro lado, esse tipo de poesia exige uma perícia na articulação e desarticulação das frases; uma argúcia na estratégia das digressões e dilações que suspendem em arabesco a linearidade narrativa; uma sabedoria na técnica das pausas e entonações, enfim, uma capacidade coreográfica precisa na manipulação e desenho do discurso, mesmo onde este pareça mais solto, mais inconexo e abandonadamente casual (Ibid., p. 62-63).

Parece-nos que são essas características de uma composição muito singular operada por meio da montagem de ideias que levou Eisenstein, no texto *Púchkin e o cinema* [Пушкин и кино], a reiterar que “a grandeza de Púchkin. Não é para o cinema. Mas como é cinematográfica!”³⁰⁸ (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 311, tradução nossa). Essa afirmação nos

³⁰⁸ No original: “Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!”

ajuda a compreender que o cineasta, em suas discussões sobre a montagem na condição de método de composição artística na literatura e no cinema, coloca em evidência a criação de uma plasticidade cinematográfica que explora todas as possibilidades da imagem e não apenas suas funções elementares. A chegada do cinema sonoro também teria colocado em evidência essa problemática que, até final dos anos 1930, era pouco considerada.

Sobre a natureza montagística dos versos de Púchkin, Eisenstein procura demonstrar que o princípio da montagem dinamiza a forma e demonstra que a dramaticidade permeia as construções fílmicas, “[...] determinando igualmente tanto a inter-relação dos atos do drama quanto as mais simples junções de montagem do ‘drama molecular’ da colisão entre as peças de montagem³⁰⁹” (Ibid., p. 438, tradução nossa). A multiplicidade de sentidos da escrita de Púchkin, para nos valermos de uma expressão de Jakobson, também é fruto desse refinamento dramático e do laconismo gerado pela combinação de detalhes. Ainda considerando esse aspecto, recuperamos essa imagem teórica de Eisenstein: “tanto em um filme quanto em um livro, as mesmas tesouras do montador servem como o último árbitro tanto da aparência quanto do ‘espírito’ da obra³¹⁰” (ЭЙЗЕНШТЕЙН, 2021, p. 236).

Trilhar o caminho das imagens e entendê-las além da visão, na perspectiva de Eisenstein, é pensar uma valiosa contribuição a partir da ideia de imagicidade [*óbraznost*], termo que engloba um conjunto de características da imagem artística e amplia suas dimensões além dos aspectos simbólicos, emocionais ou referenciais. Talvez tenha sido considerando de modo implícito esse aspecto que Nikolai Gógol reconheceu como qualidades singulares da escrita de Púchkin a “[...] extrema rapidez de suas descrições e [a] extraordinária arte de esboçar o objeto todo com poucos traços” (GÓGOL, 2013, p. 60). E segue o autor: “[...] seu pincel voa. Uma pequena composição sua sempre vale por um poema inteiro. É improvável que algum poeta possua qualquer composição que encerre tanta grandeza, simplicidade e força, como Púchkin” (Ibid., p. 61). A imagicidade é justamente a consequência da existência de algo da própria natureza imagética que escapa de tentativas redutoras de definição e exige um maior esforço por parte de quem a decide explorar no campo da visualidade.

³⁰⁹ No original: “[...] в равной мере определяя как соотношения актов драмы, так и мельчайший монтажный стык «молекулярной драмы» столкновения монтажных кусков”.

³¹⁰ No original: “Как в фильме, так и в книге последним вершителем и облика, и “духа” служат те же ножницы монтажёра”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“O casamento entre literatura e cinema parece para muitos uma novidade.
Enquanto isso o relacionamento é muito mais antigo do que parece”.*

Serguei Eisenstein

A epígrafe que abre nossas considerações finais é uma síntese das ideias que nortearam a nossa trajetória de pesquisa. O trecho foi extraído de *literatura e cinema (sobre imagicidade)*, um texto central para pensarmos os princípios envolvidos na relação entre literatura e cinema segundo a visão de Eisenstein. Nele, o autor formula de maneira mais abrangente a ideia de uma qualidade imagética que está além dos aspectos materiais de uma obra. Outro ponto importante presente de modo implícito no texto é o olhar sem barreiras que o cineasta dedica a essa aproximação. Até final dos anos 1920, Eisenstein questionava a validade dessa associação, justamente porque tinha em mente os casos abundantes de adaptações literárias ou produções de roteiro que resultaram em fracassos artísticos no cinema soviético³¹¹.

Entretanto, a elaboração da noção de imagicidade [*óbraznost*], nos anos 1930, eleva as possibilidades criativas dos estudos envolvendo o vínculo entre cinema e literatura, permitindo a Eisenstein reflexões singulares acerca do tema. A noção de imagicidade foi apresentada pela primeira vez em 1928, em uma entrevista concedida pelo cineasta que se transformou em texto, com o título *Literatura e Cinema*. Apesar de o termo aparecer timidamente e sem definições precisas, Eisenstein defende essa ideia vivente apenas na condição de projeto³¹². Quando o cineasta o apresenta em 1933, seu encaminhamento já está completamente enraizado com as preocupações do cineasta na esfera pedagógica e no reconhecimento de que as artes da visualidade surgem do movimento das coisas, mas nunca permanecem restritas a ele. Imagicidade é exatamente essa condição de visualidade que passa pelas frestas do visual, constituindo uma síntese harmônica na concepção da imagem artística.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que Eisenstein inaugurou um caminho de compreensão e realização do cinema na condição de síntese das artes modelar para o século XX, que foi percorrido por poucos cineastas. No conjunto da produção eisensteiniana, ganha relevo o cinema como uma nova experiência estética integradora ou total. Na sua visão, a cinematografia só teria um espaço no campo das artes garantido se a sua principal qualidade de aglutinar todas as artes fosse devidamente explorada. Se apenas a técnica estivesse no centro da produção, o cinema seria apenas mais um meio submetido aos interesses dos países capitalistas.

³¹¹ Apenas esse tema demandaria a construção de uma tese. A forte tradição de óperas na cultura russa e soviética, assim como a efervescência no campo literário, que se mantinha desde o século XIX, encontraram entre os primeiros realizadores de cinema uma grande simpatia, inclusive porque poderiam extrair dela uma ideia de construção de cinema. E aqui está o problema central para Eisenstein: apenas submeter o cinema às conquistas de outros sistemas artísticos destruiria as inovações que o cinema seria capaz de oferecer enquanto arte.

³¹² É possível conferir a tradução do texto nos anexos.

A ideia de imagicidade também é relevante, porque desloca as possibilidades de passado e futuro para a junção entre literatura e cinema que gerou interessantes experimentações nas vanguardas, momento em que a técnica cinematográfica era vista como um modelo de renovação estética para a literatura. Com esse conceito, Eisenstein demonstra a presença de elementos cinematográficos existentes antes do surgimento do próprio cinema. Desse modo, não foi o cinema que influenciou a literatura. Na verdade, ele tornou possível o reconhecimento e a nomeação dos modos específicos de construção que são compartilhados pelos dois sistemas de linguagem. É claro que a fricção das fronteiras dos dois sistemas artísticos, ao longo do século XX, permitiu que novas formas de composição surgissem. Esse nos parece ser um aspecto que ainda necessita de aprofundamento dentro dos estudos literários.

É dessa perspectiva de elementos essencialmente cinematográficos anteriores ao cinema que a montagem, como forma de construção e desconstrução da realidade, se torna o eixo de todas as discussões eisensteinianas. A imagem artística é fruto direto dos processos encabeçados pela montagem. Assim, Eisenstein vai além dos estudos de sua época demonstrando que a experiência literária dá origem a uma visão sobre os seres e as coisas por meio de novas formas. Desse modo, na visão do cineasta, a literatura, por excelência, é uma arte que está em constante transformação.

Essas potentes questões colocadas por Eisenstein na relação entre literatura e cinema embasaram o propósito nuclear desta tese, a saber: investigar a construção de uma teoria da imagem artística nos escritos eisensteinianos a partir de uma interação entre literatura e cinema. De imediato, percebemos que, para trabalhar os dois sistemas de linguagem, seria necessário adentrar a materialidade constituinte de cada arte e verificar de que maneira seus diferentes elementos configuram um *corpus* de análise. Eisenstein não chegou a escrever um trabalho específico em que nossa hipótese fosse explorada verticalmente. A compreensão do tema nos levou a um trabalho exaustivo com os textos, o que nos possibilitou fazer uma espécie de mapa mental das ideias em torno do conceito de imagem artística.

Por se tratar de tema inédito no Brasil, foi necessário, no primeiro capítulo, explanar alguns aspectos da trajetória artística e intelectual de Eisenstein, para depois abordar os pontos conceituais que nos interessavam. Esse movimento de análise mais amplo acabou se repetindo em outros momentos, com o intuito de esclarecer para o possível leitor brasileiro relações essenciais que orbitavam o tema abordado. Nos capítulos 2 e 3, mergulhamos nos escritos de Eisenstein e buscamos valorizar as análises mais detidas de textos artísticos de autores russos que pudessem contribuir com o estudo do tópico proposto. Não se tratava apenas de

exemplificar, mas sim demonstrar como os procedimentos ocorrem na prática artística e privilegiar uma experiência de leitura centrada no texto literário.

Os fenômenos oriundos das questões de composição nos auxiliaram a compreender de que modo os problemas em torno da imagem artística abordados por Eisenstein estão diretamente ligados à tradição artística russa. Portanto, apesar de ser possível uma leitura mais restrita dos escritos eisensteinianos, quando luzes são lançados sobre os conceitos basilares de seu intento teórico, novos caminhos de compreensão crítica e teórica do seu pensamento são abertos. O capítulo 4 oferece um exemplo específico de como a tradição em torno do poeta Aleksandr Púchkin adentra profundamente os meandros da imaginação criadora de Eisenstein. Nesse sentido, a observação de Nikolai Gógol acerca de Púchkin poderia tranquilamente ser escrita por Eisenstein: “Ele [Púchkin] é maior do que todos; foi o que mais expandiu suas fronteiras e demonstrou toda a sua vastidão. Púchkin é um fenômeno extraordinário e talvez o único fenômeno do espírito russo” (GÓGOL, 2013, p. 59). Exatamente essa potência, gerada no encontro de dois grandes artísticos russos, é o que nos encorajou a escrever esse capítulo em que o Púchkin de Eisenstein constitui o fio norteador.

Para o desenvolvimento desta tese, precisamos lidar primeiro com as dificuldades de acessar materiais confiáveis. As principais traduções da obra de Eisenstein no Brasil carecem passar por um novo processo de tradução a partir dos originais russos ou de um trabalho comparativo entre as diferentes versões que um mesmo texto apresenta. Essa dificuldade de localizar o *corpus* só pôde ser superada com a ajuda de amigos russos que se colocaram à disposição para tornar possível esse acesso. Quando, enfim, conseguimos realizar o estágio de pesquisa em Moscou, com bolsa CNPq, tivemos clareza de que ainda há muitos outros materiais acerca da relação entre literatura e cinema, principalmente escritos nos anos 1940, que necessitam ser analisados. Infelizmente, essa descoberta coincidiu com o período de finalização do trabalho de investigação o que nos impôs a dura decisão de não abrir novos pontos de análise.

A limitação inicial de acesso ao material de análise também esbarrou na delimitação do tema em relação ao projeto. Apenas à medida que conseguíamos os textos, tornava-se possível construir paulatinamente as diretrizes de nossa investigação. Por conseguinte, realizamos primeiro um levantamento dos textos em português, inglês e espanhol, em que a relação entre literatura e cinema era abordada; depois analisamos os textos em russo. Ler Eisenstein no original é um desafio inclusive para os falantes nativos de russo. Sua escrita rebuscada, fragmentada, carregada de inversões propositais, caracterizando um traço estilístico, o uso de diferentes línguas e citações indiretas demandam um trabalho intelectual significativo. Assim,

conforme os conceitos eram selecionados para análise, criávamos quase um laboratório para compreender as suas diferentes nuances, criar uma linha dentro do pensamento eisensteiniano e, a partir daí, propor o diálogo com os textos literários.

O diálogo com outros estudiosos que se debruçaram sobre a obra de Eisenstein e sobre o estudo de outros conceitos, como os de Iúri Lotman e Mikhail Bakhtin, também só puderam ocorrer após o entendimento desse conjunto bibliográfico. Foi por buscar uma estreita relação com os próprios escritos do cineasta que optamos por manter o foco da investigação no *corpus* eisensteiniano. Na verdade, almejávamos que o estudioso brasileiro, ao ter contato com esse conteúdo, fosse encorajado a explorar as ideias de Eisenstein, além dos aspectos básicos da montagem. Observar, por exemplo, como a presença da descrição em detalhes, privilegiando elementos centrais da narrativa por meio do uso de um foco narrativo semelhante ao primeiro plano ou *close-up*, oferece novas compreensões ao texto artístico.

Eisenstein nos ensinou a olhar além dos véus do presente em busca de uma compreensão da arte literária e do vasto sistema estético de assimilação do mundo que ela carrega. Ele não se restringiu ao reconhecimento dos elementos visíveis do entorno humano. Embrenhou-se nas nuances dos fenômenos da visualidade. Apenas esse ponto, na atualidade, já demandaria uma ampla abordagem por parte dos artistas e críticos que decidissem se debruçar sobre a rica imbricação entre literatura e cinema.

O diálogo com o tempo também é basilar para entendermos os processos de transformação e inovação pelos quais a linguagem literária passa. Naturalmente a problematização das fronteiras dos dois sistemas artísticos faz parte desse processo de recriação e estabelecimento de novas possibilidades criativas. Talvez esse seja um caminho para pensarmos os problemas da literatura hoje ou até mesmo a sua sobrevivência na sociedade do espetáculo.

A experiência de leitura em profundidade do texto literário, como Eisenstein propunha em suas aulas, tornou-se um método em seu curso, mas não deveria ficar restrito a ele. Afinal, como bem defende Fabio A. Durão e André Cechinel, em *Ensinando Literatura*, “é somente a partir da imersão no texto, de sua explicação, e daquilo que desponta como ganho cognitivo que ele se reveste de um estatuto pungente de coisa” (2022, p. 10). Do texto literário, segundo o que é possível depreender do material registrado das aulas de Eisenstein, é que se extrai um tipo de inteligência pautada na consciência do objeto capaz de desenvolver habilidades críticas. Esse, na visão do cineasta-pedagogo, seria o trajeto inevitável que um futuro cineasta deveria fazer com a herança literária que estava à sua disposição. Sendo assim, “o literário não se

configura, portanto, nem como repositório de um conteúdo estanque, nem como vazio a ser preenchido por disposições subjetivas, mas *acontecimento*” (Ibid., p. 10). E *acontecimento* entendido aqui como “[...] aquilo que ocorre quando o processo interpretativo é bem-sucedido” (Ibid. p. 10). Nesse sentido, também podemos ler a imagicidade e seus efeitos sobre o texto literário e o aluno-leitor como um *acontecimento* nas aulas de Eisenstein, uma vez que é apenas no âmbito dessa relação interpretativa que a imagicidade se manifesta de maneira integral.

Um ponto tangencial de nosso trabalho, mas muito importante para o conjunto final, foi o trabalho de tradução integral de quatro textos de Eisenstein sobre a natureza da imagem artística e sua relação com a literatura e o cinema. Apesar de a tese estar distante de uma proposta dos estudos da tradução, o ato de mergulhar nos textos se tornou uma etapa importante do domínio do pensamento eisensteiniano que se manifesta por meio da escrita, não apenas pelas informações que o texto carrega, mas pela sua forma escrita que está baseada no mesmo princípio de montagem usada em suas composições artísticas.

Ao recuperarmos as abordagens da imagem artística na literatura realizadas por Eisenstein, vemos que estas também se voltam para as possibilidades basilares de formação da imagem no leitor/espectador e a potência da literatura como arte da visualidade, permitindo adentrar um universo de relações interartísticas (e intermidiais) que oferece um rico caminho para que conceitos importantes da teoria eisensteiniana sejam compreendidos em sua plenitude, na atualidade. Esse diálogo, no contexto brasileiro, nos auxilia a demonstrar que a experiência da visualidade da literatura em diálogo com o cinema é mais significativa do que, por vezes, é considerado nos processos de análise. Para esta constatação, basta olhar o interesse que os experimentos cinemáticos na construção de uma imagem artística pungente sensibilizaram escritores modernistas nossos, como Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes. Posteriormente, Manoel de Barros e toda a geração de 60 e 70 da nossa poesia, como ainda a prosa contemporânea, da qual destaco a escrita de Cristina Judar e a de Gonçalo M. Tavares.

A necessidade de propor uma conclusão ao processo de investigação aqui depreendido contrasta com a existência de um *corpus* eisensteiniano que ainda espera uma abordagem adequada. Durante a tese, há um convite latente para que outros pesquisadores se apropriem dos conceitos que aqui são trabalhados e proponham novos estudos. Nesse sentido, é necessário considerar o caráter introdutório de muitas abordagens realizadas durante a pesquisa.

Ao longo de tudo o que pontuamos anteriormente, é evidente que estamos longe de esgotar as possibilidades teóricas e criativas abordadas em todo o processo de investigação.

Esperamos, no entanto, ter aberto com algum êxito um caminho para repensar os estudos de Eisenstein no Brasil e as abordagens metodológicas das análises comparativas ou intermidiais entre literatura e cinema. Além disso, almejamos ter demonstrado uma visão mais ampla dos complexos aspectos que estão envolvidos na construção de uma imagem artística, demonstrando a sua relevância para os estudos literários.

*O término da escrita dessas considerações finais acontece nas últimas horas do governo Bolsonaro. O vento agradável da madrugada que entra pela janela, após um dia quente, é um prenúncio de fôlego para o povo brasileiro, para a universidade pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Obras de Eisenstein em português**

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

_____. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

_____. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Trad. de Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

_____. *Memórias Imorais: uma autobiografia*. Trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EISENSTEIN, Serguei. Sobre "O capote" de Gógol. Trad. de Paulo Peres. In. *Revista da USP*, n. 2, 1989. p. 71-84.

_____. *Piranesi, ou a fluidez das formas*. Trad. de Neide Jallageas. São Paulo: Kinoruss, 2016.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Trad. de Gustavo A. Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

- **Obras de Eisenstein em russo**

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. М. *Метод. Grundproblem* [Método. Grundproblem]. Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002a. Том 1.

_____. *Метод. Тайны мастеров (сборник)* [Método. Segredos dos mestres (coletânea)]. Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002b. Том 2.

_____. *Словесные Портреты* [Retratos verbais]. Москва: Колибри, 2015.

_____. *Неравнодушная Природа. Чувство кино*. [A natureza não-indiferente. Sentido do filme]. Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. Том 1.

_____. *Неравнодушная Природа. О строении вещей*. [A natureza não-indiferente. Sobre a estrutura das coisas]. Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2006. Том 2.

_____. *За Кадром. Ключевые работы по теории кино*. [Atrás do quadro. Principais trabalhos sobre a teoria do cinema]. 2 ed. Москва: Академический Проект, 2021.

_____. *УО. Мемуары*. [Memórias]. Москва: Музей Современного Искусства Гараж, 2019.

_____. *Монтаж* [Montagem]. Москва: ВГИК, 1998.

_____. *Избранные Произведения в Шести Томах* [*Obras Seleccionadas em Seis Volumes*]. Москва: Iskusstvo, 1964. Т. 2.

_____. *Избранные Произведения в Шести Томах* [*Obras Seleccionadas em Seis Volumes*]. Москва: Iskusstvo, 1964. Т. 3.

_____. *Избранные Произведения в Шести Томах* [*Obras Seleccionadas em Seis Volumes*]. Москва: Iskusstvo, 1966. Т. 4.

_____. *Избранные Произведения в Шести Томах* [*Obras Seleccionadas em Seis Volumes*]. Москва: Iskusstvo, 1968. Т. 5.

- **Outras obras de Eisenstein**

EISENSTEIN, Sergei. *Immoral Memories, an autobiography*. Trad. de Herbert Marshall. London: Peter Owen Publishers, 2014.

_____. *Beyond the stars: the memoirs of Sergei Eisenstein*. Trad. de William Powell. London: BFI Publishing books; Seagull Books, 1995.

_____; TRETYAKOV, Sergei. Expressive Movement (1923). Trad. de Alma H. Law. In. *Millennium Film Journal*, nº 3, 1979. p. 30-38.

_____. *Writings, 1922-1934. v. 1*. Trad. de Richard Taylor. Londres: I. B. Tauris, 2010a.

_____. *Writings, 1934-1947. v. 3*. Trad. de William Powell. Londres: I. B. Tauris, 2010b.

_____. *Towards a Theory of Montage. v. 2*. Trad. de Michael Glenny e Richard Taylor. Londres: I. B. Tauris, 2010c.

_____. *Nonindifferent Nature: film and the structure of things*. Trad. de Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *The psychology of composition*. Trad. de Alan Upchurch. Londres; Nova York: A Methuen Paperback, 1988.

_____. *Notes for a general history of cinema*. Trad. de Natalie Ryabchikova. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.

_____. Diary (Excerpts). Trad. de Natalie Ryabchikova. In. VOGMAN, Elena; REBECCHI, Marie. *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*. Roma: Nero, 2017.

_____. *Film form: essays in film theory*. Trad. de Jay Leyda. Nova York; Londres: A Harvest/HBJ Book, 1977.

_____. *The film sense*. Trad. de Jay Leyda. New York: Meridian Books, 1957.

NIZHNY, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Trad. de Ivor Montagu e Jay Leyda. Nova York: Da Capo Press, 1979.

EISENSTEIN, Serguei. *Cinematismo*. Trad. de Luis Sepulveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982.

- **Obras sobre Eisenstein**

ACKERMAN, Ada. *A biblioteca infinita de Serguei Eisenstein/The endless library of Sergei Eisenstein*. Trad. de Camila Cavalcante e Mônica Oliveira. São Paulo: Kinoruss, 2019 (edição bilíngue).

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. de Marina Appenzeller. 3. Ed. Campinas: Papirus, 2004.

BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein: teoría y práctica*. Trad. de José García Vázquez. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. Eisenstein, Socialist Realism, and the charms of *mizanstsen*. In: LAVALLEY, Al; SCHERR, Barry P. *Eisenstein at 100: a reconsideration*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001.

BULGAKOVA, Oksana. *Sergei Eisenstein – a biography*. Trad. de Anne Dwyer. Berlim/São Francisco: PotemkinPress, 2001.

_____. Eisenstein, a casa de vidro e o livro esférico. Trad. de Marília Palmeira e Natália Quinderé. In. *Revista Arte & Ensaio*. n. 31, jun. 2016. pp. 108-125.

CERVINI, Alessia. One book, several books: Method and Eisenstein’s library. In. NEUBERGER, Joan; SOMAINI, Antonio. *The flying carpet: studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*. Paris: Editions Mimesis, 2017. pp. 97-102.

IVÁNOV, V. V. Análise das estruturas profundas dos sistemas semióticos da arte. In. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Noé Silva. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 69-161.

KHOPKAR, Arun. Graphic flourish: aspects of the art of mise-en-scène. In. CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (Org.). *Eisenstein Rediscovered*. London; New York: Routledge, 1993. p. 145-158.

KLEIMAN, Naum. “Do touch classics!”. In. EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Trad. de Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. pp. 5-11.

_____. Eisenstein, mi tu *me too* nós também. Trad. de Taís Leal. In. *Cinemais*, n. 12, jul/ago, 1998.

KEPLEY, Vance. Eisenstein as pedagogue. In. *Quartely Review of Film and Video*, v. 14, 1993, p. 1-16.

LEYDA, Jay; VOYNOW, Zina. *Eisenstein at work*. New York: Methuen, 1987.

LÖVGREN, Hakan. Eisenstein's Pushkin project. In. CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard (Org.). *Eisenstein Rediscovered*. London; New York: Routledge, 1993. p. 120-133.

MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. Eisenstein: um dialogismo radical. In. *Revista Polímica*. n. 03. São Paulo: Ed. Moraes Ltda, 1981. pp. 23-43.

NESBET, Anne. *Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. Londres: I. B. Taurus, 2003.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein: una biografia*. Trad. de Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

SOMAINI, Antonio. Genealogia, morfologia, antropologia das imagens, arqueologia das mídias. In. EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Trad. de Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

ВЛАДИМИРОВА, М. М. *Всемирная Литература и Режиссерские Уроки С. М. Эйзенштейна* [Literatura mundial e as aulas de direção de S. M. Eisenstein]. Москва: Московский Гос Ин-т Культуры, 1990.

ЗАБРОДИН В. *Эйзенштейн: кино, власть, женщины* [*Eisenstein: cinema, poder, mulheres*]. Москва. НЛО, 2013.

КЛЕЙМАН, Наум. Эйзенштейн-литератор [Eisenstein-escritor]. In. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Словесные Портреты* [Retratos Verbais]. Москва: Колибри, 2015. p. 7-10.

_____. Пафос Эйзенштейна. In. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Неравнодушная Природа. Чувство кино*. [A natureza não-indiferente. Sentido do filme]. Москва: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004. Том 1.

РУМЯНЦЕВА-КЛЕЙМАН, Вера. *В доме мастера - мир Сергея Эйзенштейна* [Na casa do mestre – o mundo de Serguei Eisenstein]. Москва: Музей Кино, 2018.

- **Demaís obras**

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. Nova York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBÈRA, François. *Los formalistas rusos y el cine – la poética del filme*. Tradução de José Ángel Alcalde. Barcelona: Paidós, 1998.

AMÉRICO, Ekaterina V. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. *Bakhtiniana-Revista de Estudos do Discurso*, (12, 2017). Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/26361>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas/SP: Papirus, 1993.

BÁBEL, Isaac. *O exército de cavalaria*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 1. ed. São Paulo: CosacNaify, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In. *O óbvio e o obtuso*. Edições 70, 1984. p. 23-59.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Aulas de literatura russa: de Púchkin a Gorenstein*. São Paulo: Kalinka-Hedra, 2018.

BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema*. Oxford/ New York: BERG, 2009.

BLOOM, Harold. O cânone ocidental. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro. Objetiva. 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp/Editora da USP, 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Púchkin: a poesia da gramática. In. *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 1. Ateliê Editorial: São Paulo, mar. 2004. p. 61-68.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHION, Michel. *A audiovisual – som e imagem no cinema*. Trad. de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2008.

CHKLÓVSKI, Viktor. Arte como procedimento. Trad. de David G. Molina. In. *RUS*. São Paulo, v. 10, n. 14, 2019.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. de Sandra Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DURÃO, Fabio Akcelrud; CECHINEL, André. *Ensinando literatura: a sala de aula como acontecimento*. São Paulo: Parábola, 2022.

EIKHENBAUM, B. Como é feito *O capote* de Gogol. In. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro et. al. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 227-244.

FITZPATRICK, Sheila. *Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921–1932*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Trad. de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GÓGOL, Nikolai. Algumas palavras sobre Púchkin. In. GOMIDE, Bruno Barretto. *Antologia do pensamento crítico russo*. Trad. de Cecília Rosas e outros. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 57-64.

_____. *A briga dos dois Ivans*. Trad. de Graziela Schneider. 2. ed. São Paulo: Grua Livros, 2014.

_____. *O capote e outras histórias*. Trad. de Paulo Bezerra. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2015

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Notas à margem do *Evguêni Oniéguin*. Trad. de Homero Freitas de Andrade e Hugo Camargo Rocha. In. *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 1. Ateliê Editorial: São Paulo, mar. 2004. p. 53-60.

JOUE, Vincent. *Por que estudar literatura?*. Trad. de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

KHAN-MAGOMIÉDOV, S. Arquitetura da Vanguarda Soviética. In. *Cadernos da Exposição: VKHUTEMAS-O FUTURO EM CONSTRUÇÃO 1918-2018*. Curadoria de Celso Lima e Neide Jallageas, São Paulo: SESC São Paulo, 2018. p. 14-5.

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: from the Revolution to the death of Stalin*. London, New York: I. B. Tauris, 2001.

KRUPSKAYA, N. K. *A construção da pedagogia socialista*. Trad. de Natalya Pavlova e Luiz Carlos de Freitas. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

LEYDA, Jay. *Kino – a history of the Russian and Soviet Film*. 3. ed. Princeton: Princeton University Press, 1983.

LOTMAN, Yuri. *Cultura e explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. Delfina Muschietti. Barcelona: Gedisa editorial, 1999.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Trad. de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978b.

_____. A Dama de Espadas e o Tema das Cartas e do Carteadado na Literatura Russa do Começo do Século XIX. Trad. de Helena Nazario. In. *Caderno de Literatura e Cultura Russa*. n. 1. Ateliê Editorial: São Paulo, mar. 2004. p. 85-121.

LIMA, Celso; JALLAGEAS, Neide. *Vkhutemas: desenho de uma revolução*. São Paulo: Kinoruss, 2020.

MACHADO, Irene. *Escola Semiótica – a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Editora Documenta, 2012.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Trad. de Marianna Poyares. In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007. p. 165-189.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de Literatura Russa*. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Евгений Онегин/ Eugênio Onêguin – um romance em versos*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto; Elena Vássina. Cotia: Ateliê Editorial, 2019. (Edição Bilíngue).

_____. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *A dama de espadas*. Trad. de Boris Schnaiderman; Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *O cavaleiro de bronze e outros poemas*. Trad. de Felipe Franco Munhoz. São Paulo: Kalinka, 2022.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In. NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 359-374.

БАРЫКИН, Е. М. (et. al.). *Пушкинский кинословарь* [*Dicionário cinematográfico pushkiniano*]. Москва: Госфильмофонд России, 1999.

ДЁГОТ, Екатерина. *Русское Искусство XX века* [*Arte russa do século XX*]. Москва: Трилистник, 2002.

ЛОТМАН, Ю. *Культура и взрыв* [*Cultura e Explosão*]. Москва: Прогресс; Гнозис, 1992.

КАЗАНСКИЙ, Б. Природа Кино [*A natureza do cinema*]. In. ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Поэтика Кино* [*Poética do cinema*]. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. p. 60-89.

КЛЕЙМАН. Наум. *Этюды об Эйзенштейне и Пушкине* [*Estudos sobre Eisenstein e Púchkin*]. Москва: Garage, 2022.

КОЗЛОВ, Л. *Изображение и образ: очерки по исторической поэтике советского кино* [*Izobrazjénie e Óbraz: ensaios sobre a poética histórica do cinema soviético*]. Москва: Искусство, 1980.

ТЫНЯНОВ, Ю. Н. Безыменная Любовь [*Amor sem nome*]. In. *Пушкин и его современники* [*Púchkin e seus contemporâneos*]. Москва: Наука, 1969.

ГОГОЛЬ, Николай. *Как поспорил Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* [*Como Ivan Ivánovitch brigou com Ivan Nikiforóvitch*]. Москва: Искатель, 2016.

_____. *Петербургские повести* [*Contos de São Petersburgo*]. Москва: Издательство АСТ, 2022.

ПУШКИН, Александр. *Евгений Онегин* [*Evguiéni Oniéguin*]. Москва: Издательство АСТ, 2022.

_____. *Руслан и Людмила. Сказки. Песни Западных Славян* [*Ruslân e Liudmila. Contos. Cantos dos Eslavos Orientais*]. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2021.

_____. *Пиковая Дама* [*A dama de espadas*]. Москва: Проспект, 2022.

ТОЛСТОЙ, Лев. *Анна Каренина* [*Anna Kariênina*]. Москва: Издательство АСТ, 2021.

УСПЕНСКИЙ, Борис. *Поэтика Композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы* [*Poética da composição: a estrutura de um texto literário e a tipologia da forma composicional*]. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

_____. *Семиотика Искусства* [*Semiótica da Arte*]. Москва: Школа “Языки русской культуры”, 1995.

ANEXO**PEQUENA ANTOLOGIA**

SOBRE OS TEXTOS

Os textos selecionados para compor essa pequena antologia integram o núcleo central de investigação acerca dos fenômenos artísticos originados da relação entre literatura e cinema nos escritos de Serguei Eisenstein. Eles englobam um período em que o cineasta se dedicou a estudar a especificidade de cada sistema artístico e seus meios expressivos a fim de compreender de que maneira os elementos fronteiros se conectam, gerando novas realidades estéticas e artísticas. Em todos os textos, podemos notar a relevância dos sistemas imagéticos observados nessa interação entre linguagens e a apreensão de uma espécie de pensamento artístico que se materializa nas escolhas do diretor, do escritor, do roteirista. A poética cinematográfica é fruto das fricções de diferentes aspectos criativos que transitam entre os dois sistemas, mantendo suas especificidades.

Também é importante esclarecer que o material aqui apresentado está intimamente ligado aos projetos pedagógicos de Eisenstein. Foi na sala de aula que a sua ampla formação literária se transformou em um método de leitura que busca *as estruturas profundas* de formação do texto artístico literário, conforme nomeou Viatcheslav. V. Ivánov, anos após a morte do cineasta. Durante suas aulas, ou *práticas*, como gostava de defini-las, aspectos similares e diferentes da literatura em relação ao cinema eram discutidos. O cineasta pedagogo, fascinado pelas possibilidades criativas manifestadas por meio do imaginário literário, trazia a obra dos grandes escritores russos para provocar uma conversa com os alunos, oferecendo exemplos potentes de construção da imagem artística.

Ao traduzir os textos selecionados, além desse universo marcado pela influência mútua entre as artes, adentramos os meandros da escrita eisensteiniana. Cada texto é um compêndio de referências, marcado por uma dinâmica dialógica com outros artistas e com sua própria produção. Apenas esse aspecto já gera um desafio para quem decide transpor os textos do cineasta para outro idioma, suscitando uma série de problemáticas que facilmente gerariam outra tese. Acrescente-se a esse panorama, um tipo de escrita “montagística”, fragmentada, lacunar, que demanda um constante trabalho de investigação, não apenas da língua russa ou dos termos técnicos do cinema, mas de todo o universo artístico, teórico, cultural e social que é evocado em seus textos.

Diante dessas questões, estamos cientes de que este conjunto textual segue aberto para novas proposições terminológicas e outros diálogos necessários. A sua inserção no conjunto da tese foi o caminho que encontramos para que essas ideias se tornem públicas e possam

movimentar outros saberes oriundos da junção literatura-cinema. Ainda com esse intuito, optamos por apresentar os textos, respeitando uma sequência cronológica, de acordo com o ano de publicação, para que o leitor acompanhe como Eisenstein realiza a abordagem das duas linguagens e se move de uma aproximação mais hesitante para um tratamento mais assertivo no campo das relações interartísticas.

O primeiro texto, datado de 1928, *Literatura e cinema* [*Литература и Кино*], pode ser considerado o marco inicial do reconhecimento de uma cinematograficidade do texto literário. O artigo é composto por um conjunto de respostas a uma enquete publicada na revista *No posto literário* [*На литературном посту*]. O questionário é direcionado para o entendimento do que seria salutar na relação entre cinema e literatura. Nele, entramos em contato com a ideia embrionária de imagicidade e a instituição de dois tipos de escrita: uma que se apropria de técnicas do cinema e outra que manifesta meios expressivos cinematográficos.

O segundo texto, *Sobre a forma do roteiro* [*О форме сценария*], é uma crítica ao trabalho realizado por boa parte dos roteiristas soviéticos nos anos 1920 que traziam para o roteiro aspectos superficiais da escrita literária, gerando formas de construção do enredo focadas na “[...] descrição visual do que deve ser visto”. O roteiro, para Eisenstein, era uma etapa fundamental para a construção fílmica e a falta de compreensão dessa importância ou o uso limitado desse recurso prejudicaria consideravelmente o futuro da linguagem cinematográfica, já que no roteiro seria estabelecido um diálogo com o diretor capaz de estimular novos caminhos criativos.

Nesse texto, a questão das emoções e sensações na construção artística ainda é abordada de modo muito incipiente. E, nesse sentido, como bem observam os editores das obras selecionadas em russo³¹³, Eisenstein recoloca a importância do roteirista como um escritor que tem a missão de dar materialidade imagética ao tema, o que ressalta a relevância das qualidades imagéticas da literatura, embora isso não desemboque efetivamente na cinematografia conforme foi abertamente discutido em textos posteriores. Aqui, o cineasta também não indica de que maneira essa relação aconteceria no trabalho de direção. Para nós, a importância desse texto está no fato de o autor reforçar a questão da imagem artística resultante de um processo de elaboração a partir das qualidades expressivas de um texto literário.

Cinema e literatura (sobre imagicidade) [*Кино и литература. (Об образности)*] é nosso texto-chave. O texto foi escrito após a viagem de Eisenstein ao México, período em que o cineasta vivencia muitas experiências no campo imagético e no contato mais profundo com

³¹³ Cf. ЭЙЗЕНШТЕЙН, 1964, p. 536. Т. 2.

formas primitivas de manifestação artística. Também data da mesma época a imersão de Eisenstein em sala de aula e seu trabalho de pesquisa para a construção do programa pedagógico para o curso de Direção cinematográfica da VGIK. O texto expressa uma consciência de que as formas literárias carregam um conhecimento específico de formação imagética que necessita ser apreendido por um cineasta. Entretanto, o cineasta-pedagogo não deixa de enfatizar que a chave correta para uma análise dessa relação, em que não há herdeiros diretos, é se apropriar dos fenômenos artísticos que se manifestam na experiência da literatura. A relação com a literatura é um laboratório essencial para o domínio da imagem artística.

Foi precisamente nos anos 1930 que a relação entre os dois sistemas na investigação artística se ampliou e ela foi marcada por estudos emblemáticos sobre o *Ulysses*, de James Joyce, e os contos de Isaac Bábel. Marca essa fase a atração do cineasta pelos experimentos construtivos e outras formas de contar um fenômeno. Dentro desse contexto, o conceito de imagicidade é, de fato, apresentado para o leitor. Data também desse período uma maior inserção de escritores russos como Púchkin, Gógol, Dostoiévski e Leskov na condição de interlocutores essenciais na investigação das correlações e conexões entre sistemas artísticos.

Por fim, o texto de 1939 está inserido em um projeto editorial que não chegou a ser concluído. As anotações para o prefácio deram origem ao texto *Púchkin e o cinema* [*Пушкин и кино*]. Nele, encontramos o entendimento de que as ligações entre cinema e literatura constituem um ponto central para o surgimento da imagem cinemática no âmbito das artes. O foco é a presença da cinematografia como a manifestação de um fenômeno que se perpetua na história da humanidade e que ganha uma centralidade com o surgimento do próprio cinema. Aqui, englobamos a montagem enquanto princípio de construção da imagem artística. Nesse sentido, o artigo é uma introdução teórica geral ao pensamento de Eisenstein sobre a relação da literatura com o cinema. No artigo, são apontados caminhos de reflexão aos problemas de correlação das formas de arte e a importância da tradição cultural para o desenvolvimento do cinema.

*Literatura e cinema*³¹⁴

(1928)

[Questão] Não é pela especialidade (sobre literatura).

Com literatura, confesso, estou familiarizado, de modo geral, muito pouco.

Sem tempo para conhecer.

Para o cinema, Zola fez mais que todos.

Eu não sei o quanto ele é considerado pela literatura contemporânea.

Se sim, então, provavelmente, pela classe dos companheiros de viagem.

A direção do cinema soviético, que meus trabalhos representam, sem dúvida, é semelhante a ele.

Li-o muito.

Releio.

Antes de cada nova obra um volume correspondente da sua enciclopédia.

Antes de *A Greve – Germinal*.

Antes de *A linha geral – A Terra*.

Antes de *Outubro – A Derrocada* para a ofensiva, em 18 de junho de 1917, e *O paraíso das Damas* – antes da “derrota”... do Palácio de Inverno.

Tanto quanto posso, contamina com isso o cinema contemporâneo. Os integrantes da FEKS³¹⁵ encenam *Ataque do céu*³¹⁶ por *O Ventre de Paris*³¹⁷.

Briguei com Pudóvkin porque ele não releu *O Dinheiro* antes das filmagens da bolsa em *O fim de São Petersburgo*.

Ficaria ainda melhor.

Aos jovens eu o recomendo fortemente.

Muito fará para o cinema Serafimóvitch³¹⁸ quando filmar *A Corrente de Ferro*³¹⁹ [*Железный поток*] – o trabalho mais incrível na minha opinião. (Nesse caso, parece definitivamente contemporâneo).

³¹⁴ *Литература и Кино* integra o volume 5 das obras selecionadas de Eisenstein, publicado em 1968.

³¹⁵ Fábrica do Ator Excêntrico (FEKS), fundada por G. M. Kozíntsev e L. S. Trauberg em Petrogrado. O grupo, que funcionou de 1921-1926, era direcionado a jovens atores com o objetivo de desenvolver suas habilidades performáticas. Além do teatro, o cinema também era contemplado nas abordagens propostas.

³¹⁶ É o título provisório do filme *Nova Babilônia* (1928) dirigido por G. Kozíntsev e L. Trauberg (nota dos editores russos).

³¹⁷ Romance de Émile Zola, publicado em 1873.

³¹⁸ Trata-se do escritor soviético Aleksandr Serafimóvitch (1863-1949).

³¹⁹ O romance de Serafimóvitch, publicado em 1924, é baseado em eventos reais da Guerra Civil durante o verão de 1918.

Planejei incluí-lo duas vezes, na primeira seção de *Cavalaria* (Конармуу, 1924)³²⁰ e na seção pós-outubro do filme *Outubro*.

Na terceira vez, afinal, acho que o vou incluir.

Se Zola é *metodologicamente* uma grande escola para um cineasta (suas páginas são lidas como perfeitas folhas de montagem), então, nesse sentido, dos escritores contemporâneos que conheço, apenas dois são úteis: Bábel e Fedórtchênkó³²¹. O primeiro permanecerá para sempre um “livro didático” insubstituível para a nova *imagicidade cinematográfica*. Um conceito que ainda está entrando no cinema. Uma vez o mencionei no *Jornal de Cinema* [*Kino-Gazety*]³²² e, em breve, falarei sobre ele com mais detalhes. Por enquanto, peço que acredite.

Para nós, Fedórtchênkó nos interessa do ponto de vista estrutural.

Os novos cine-coisas³²³ são “escritos” de uma maneira próxima à dela.

Em uma transição associativa logicamente desmotivada de um tema a outro.

Por exemplo, a tríade de Kornilóv, “Em nome de Deus e da Pátria”: a adesão das tropas ciclistas ao Segundo Congresso, a explosão no Palácio de Inverno e a rendição da artilharia cossaca ou a construção da sequência “é a tua mãe³²⁴” – em *Outubro*.

Aqui também estão as questões mais pesadas de *A Greve*.

Muitos que desejam trabalhar de um modo semelhante podem ser ajudados por *O povo na guerra* [*Народ на войне*]³²⁵.

A este respeito, Fedórtchênkó é uma “edição” mais acessível, para dizer a verdade, e menos rica do que James Joyce.

Ulysses é, certamente, um fenômeno mais interessante para a cinematografia no Ocidente³²⁶.

Não sei como é na literatura [relação], penso que também seja.

Em todo caso, curiosamente, estou familiarizado com os escritos de Joyce.

³²⁰ *Cavalaria* (1926) – livro de contos do escritor soviético Isaac Bábel (1894-1941). No Brasil, o livro recebeu o título de *O Exército de Cavalaria*.

³²¹ Fedórtchênkó, Sofia Zakharóvna (1888-1959) – escritora soviética. Seu livro de ensaio mais conhecido é *O povo na guerra* (nota dos editores russos).

³²² Muito provavelmente, Eisenstein refere-se aqui ao artigo *Béla esquece a tesoura* (nota dos editores russos)

³²³ Cine-coisa, nos escritos de Eisenstein, está ligado à ideia de atração. Uma imagem capaz de provocar diferentes associações e emoções. Essa ideia foi desenvolvida nos anos 1940 quando o cineasta escreveu seu estudo *Sobre a estrutura das coisas* [*O cmpoehuu beueŷŷ*].

³²⁴ *Mamŷ vauy* é uma expressão de baixo calão, usada para xingamento.

³²⁵ Considerado um importante registro artístico da época, o romance escrito por Fedórtchênkó (1880-1959) é de difícil classificação para os críticos russos. Apesar de ser baseado nos relatos dos soldados sobre a Primeira Guerra Mundial, o trabalho artístico realizado pela escritora não permite que ele seja classificado apenas como uma literatura de testemunho.

³²⁶ Eisenstein mais tarde desenvolveu essa ideia no artigo *Orgulho!* (ver tomo II). Sobre sua atitude em relação a James Joyce (1822-1941) ver também tomo I “Notas autobiográficas” (nota dos editores russos).

Não há necessidade de ler à noite, às pressas, como Dreiser, na véspera de um encontro oficial com ele³²⁷.

Fedórtchêno e Joyce estão muito próximos da cinematografia contemporânea. Na verdade, mais do que ainda “tem de ser”.

A mesma “desanedotização” e a identificação direta do tema através do material poderosamente eficaz.

Completamente tangencial ao enredo, aparecendo na obra apenas por mera generosidade.

Os mesmos detalhes “fisiológicos”.

Primeiros planos.

Com um efeito puramente intelectual, é uma inferência abstrata por meio de sua mediação fisiológica.

Novamente cinema.

Há muito mais, é claro, em Joyce.

Sob reivindicações acusatórias, polêmicas e outros inúmeros problemas que se colocam *Ulysses* ou *A Juventude do artista*³²⁸.

Fedórtchêno é mais uma fixadora, mas funciona da mesma maneira na construção.

O restante da literatura me parece, do ponto de vista de sua utilidade para o cinema, apenas, embora isso seja mais do que suficiente para os olhos, um fundo inesgotável, um repositório de materiais para o cinema.

Nossa literatura consiste principalmente [de materiais] factuais.

Ainda mais valioso.

Para mim, um grande armazém do cotidiano, do social etc – “recortes”.

Notáveis, por exemplo, são os partidários de Chichkón³²⁹, para não mencionar *Tchapáiev* e outros de “reconhecimento geral”.

É verdade que, na maioria das vezes, nessa linha, eles são derrotados por um jornal, memórias ou pesquisas especializadas.

³²⁷ Eisenstein encontrou-se com Theodore Dreiser (1871-1945) durante a visita deste à União Soviética, em 1927. O escritor americano mencionou esse encontro no livro *Dreiser olha para a URSS* (nota dos editores russos)

³²⁸ *Juventude do autor*. Aqui Eisenstein abrevia o título do romance de Joyce *Retrato do artista quando jovem* [*Portrait of the Artist as a Young Man*] (*Retrato do autor na juventude. 1904-1914*) (nota dos editores russos).

³²⁹ Refere-se ao romance *Vataga* [*Bamaza*] (1924) de Viatcheslav Yakovlievitcha Chichkón (1873-1945), mais tarde autor dos romances *Rio Sombrio* [*Узрюм-пека*], *Emílio Pugatchév* [*Емельян Пугачев*] e outros (nota dos editores russos).

Mais fascinante, mais econômico e mais proveitoso do que qualquer romance, lê-se, por exemplo, Konduruchkin (*Capital privado e a justiça soviética*)³³⁰.

Nem sequer falta uma espécie de “refinamento”.

O que há de errado com esse protocolo?

Uma *Lista* dos ir[mãos] de Ucha, especuladores de Leningrado, presos em 1924 por oferecer sistematicamente subornos no caso da Ferrovia do Noroeste.

(Eles escaparam do tribunal).

Ucha, Grigóri é comerciante.

Ucha, Liubóv é estudante do Primeiro Instituto Estatal de Leningrado.

Ucha, Khaia é estudante do Instituto de Medicina.

Ucha, Aleksandr é comerciante.

Ucha, Vulf é estudante da Politécnica.

Ucha, Meier é estudante de comércio.

Ucha, Zoia é estudante.

Eles têm um apartamento de quatro quartos com mobiliário elegante, duas empregadas domésticas, uma *datcha*.

É quase *Rougon-Macquart*³³¹.

Outros livros, especialmente semi-estatísticos, são absolutamente excepcionais quando escritos de uma forma ainda mais patética do que os escritos do Procurador da República.

Aqui, é claro, em primeiro lugar, estão *Maklótchane*³³², de O. Davidóv, e *Aldeia em um ponto de virada*³³³, de Buróv.

Na verdade, não sei até que ponto isso é considerado literatura com a letra “L” maiúscula.

Em todo caso, na linha da “dissecação” social dos problemas contemporâneos e pelo seu acúmulo de material puro, são os seus exemplos mais valiosos (da literatura contemporânea).

O romance *Cimento*³³⁴, para a cinematografia, não é nem mesmo material de construção.

Acima de tudo, acho que ele seria adequado para metal-plástico³³⁵ (com o “bronze” do pôr-do-sol e do cabelo).

³³⁰ É autor do livro *Capital Privado perante a corte soviética. Formas e métodos de acumulação em processos judiciais e de revisão em 1918-1926* (nota dos editores russos).

³³¹ Título dado ao conjunto de vinte romances publicados por Émile Zola, aproximadamente entre 1871 e 1893.

³³² É um livro de ensaios sobre a aldeia. Eisenstein usou a obra como referência em seu trabalho no roteiro de *A linha geral* (nota dos editores russos).

³³³ O livro também integrou a base de trabalho de Eisenstein para a construção do roteiro de *A linha geral*.

³³⁴ *Cimento* (1925), romance de Fiódor Vasiliévitch Gladkóva (nota dos editores russos).

³³⁵ É um compósito de plástico e metal, usado, por exemplo, em tubulações de água e painéis de revestimento.

Sobre as “relações”, posso dizer, que já se percorreu um caminho consistente de purificação da cinematografia:

- 1) da literatura (primitiva, operando apenas com o enredo: puro aventurismo são *Rocambole*, *813*, *Nibelungi* ou aventurismo psicológico, por exemplo, *A dama de Paris*);
- 2) do teatro (gênero de atuação);
- 3) da pintura (da “escola” alemã);
- 4) do Comissariado do povo (trabalho dos Kinóks).

Começando a encontrar os seus próprios caminhos, a cinematografia descobre agora uma curiosa junção com a literatura, mas, ao contrário do primeiro período, com o seu aspecto formal (veja acima).

A este respeito, pode-se dizer que o estilo geral de desenvolvimento é indubitavelmente o sentido, embora “estilo” seja uma designação duvidosa em que a terminologia da genética ou da biologia experimental é mais adequada.

Nas tendências atuais de encontrar as formas que realmente lhe são inerentes, o cinema encontra seu melhor *apoio* no que está acontecendo no campo da renovação das formas literárias.

Isso ajuda a entender melhor uma série de problemas que surgiram de forma totalmente independente do material do filme, usando experiências e analogias da esfera “vizinha”.

Aqui a literatura trabalha “em par” com uma banda de jazz.

Quanto à questão do que o cinema precisa da literatura, pode-se dizer com certeza, pelo menos uma coisa:

C[amaradas] escritores, não escrevam roteiros!

Forcem as organizações de produção a comprar suas mercadorias romances.

Vendam os direitos de um romance.

E os diretores devem ser forçados a encontrar equivalentes cinematográficos para essas obras.

(Quando isso for necessário.)

Dessa maneira, é concebível tanto a renovação quanto a fertilização do aspecto formal e das possibilidades do cinema, e não apenas do aspecto temático ou do enredo que, no final das contas, é realizado com sucesso nas outras formas de literatura (ver acima).

O roteiro “numerado” traz tanta animação para o cinema quanto os números nos calcanhares dos mortos de um necrotério.

Escrever um roteiro é como chamar uma parteira na noite de núpcias. Essas são as palavras de ouro de Babel do período em que fizemos o roteiro “de” *Benia Krika*³³⁶

Para a “direção”. Porque eu o construiria de qualquer maneira tal qual um romance de sangue puro, em vez de um raquítico “plano de filmagem”, desprovido de atitude, tendências de ritmo, tempo e perceptibilidade fisiológica do porquê de valer a pena pagar dinheiro aos autores.

Esse é, obviamente, um tópico independente que deveria ter sido colocado em ampla discussão há muito tempo.

Quanto à conexão entre cinema e literatura como tal, deve-se reconhecer que essa conexão ainda deve ser platônica.

O cinema já é independente o suficiente para realizar dados diretivos e a ordem social que lhe são impostos diretamente por seu próprio material, contornando a literatura em setenta e cinco por cento.

Ele já passou da idade de segunda derivada, tomando a literatura como primeira, de premissas cotidianas e das condições para sua reconstrução.

O programa continua o mesmo: “Paz às cabanas, guerra aos palácios”.

Admitindo todo tipo de relação no atual período de formação tanto da literatura soviética quanto do cinema, a longo prazo ainda será necessário manter o cinema que funcione *diretamente* para o Agitprop.

Para concluir, duas palavras sobre a crítica.

Aqui, na minha opinião, o caso é disfuncional.

Pelo menos no que diz respeito ao cinema.

A maioria deles [dos críticos] não tem conhecimento do que escrevem.

É uma pena para o cinema ver como a crítica literária trabalha microscopicamente.

O cinema é julgado apenas pela “percepção pessoal” ou... amarrando-se a outra expressão “popular” que foi descartada em um relatório político sobre uma questão completamente diferente.

Claro, a percepção pessoal também não é tão ruim. No entanto, ela depende principalmente do indivíduo.

Falemos melhor sobre a percepção.

O problema é que a percepção não é boa.

³³⁶ Eisenstein trabalhou com Babel na adaptação de *Contos de Odessa* [*Одесских рассказов*] em junho-julho de 1925, com a intenção de filmá-lo em paralelo ao filme *Encouraçado Potiômkin*.

O fato é que nem tudo está bem com essa questão da percepção.

A percepção do crítico profissional tem de ser, perdoe-me a expressão, prostituída em comparação com a percepção visual real, “intacta”, saudável do público.

Por outro lado, o crítico não é “maculado” por qualquer conhecimento especializado do cinema.

Por isso, debate-se como em um buraco de gelo.

Uns se afastaram, outros não se juntaram.

Pessoalmente tenho muito respeito por Bloom³³⁷.

A cada "lampejo", ele sempre sabe o momento certo de gritar (ler baixo): "E o que isso dá ao espectador operário-camponês?"

Foi o que aconteceu no recente debate sobre *A dama de Paris*.

E essa fórmula é, muitas vezes, esquecida por nossos avaliadores, especialmente aqueles mais qualificados.

Afinal, você concordará, é difícil imaginar uma avaliação positiva e objetiva de um filme que esteja absolutamente certo, mas tenha a infelicidade de não agradar a um determinado autor.

Quantas vezes Lênin é citado com um *entusiasmo* ostensivo em defesa da cultura do filme por nossos críticos profissionais defensores do salão *Mezhrabpom*.

E como um suspiro triste é ouvido deles porque Ilítch considerava a educação fílmica tão útil...

Tradução: Erivoneide Barros

³³⁷ Bloom, Vladímir Ivanóv – crítico soviético dos anos 1920 (nota dos editores russos).

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

[Вопрос] не по специальности (о литературе).

С литературой, сознаюсь, знаком, в общем, очень мало.

Некогда знакомиться.

Для кино больше всего сделал Золя.

Насколько он считается за современную литературу, — не знаю.

Если да, то, вероятно, по классу попутчиков.

Направление советского кино, которое представляют мои работы, несомненно, сродни ему.

Его читал много.

Перечитываю.

Перед каждой новой работой соответствующий том из его энциклопедии.

Перед “Стачкой” — “Жерминаль”.

Перед “Генеральной линией” — “Землю”.

Перед “Октябрем” — “Разгром” для наступления 18 июня 1917 г. и “Счастье дам” — перед “разделкой”... Зимнего дворца.

Сколько могу, заражаю этим киносовременников. “Фэксы” ставят “Штурм неба” по “Брюху Парижа”.

Пудовкина крыл за то, что не перечел “Деньги” перед съемкой биржи для “Конца Санкт-Петербурга”.

Получилось бы еще лучше.

Молодняку рекомендую сугубо.

Многое сделает для кино Серафимович, когда будет заснят “Железный поток” — самое, на мой взгляд, замечательное произведение. (На этот раз, кажется, безусловно современное.)

Разгонялся ставить его дважды, включая в первый раздел “Конармии” (1924) и в послеоктябрьский раздел “Октября”.

На третий раз все-таки, думаю, поставлю.

Если Золя — *методологически* величайшая школа для кинематографиста (его страницы читаются как совершенные монтажные листы), то из современных писателей кино полезны в *этом смысле* из немногих знакомых мне только двое: Бабель и Федорченко. Первый навсегда останется незаменимой подсобной «хрестоматией» для

новой *кинообразности*. Понятие, только еще входящее в кино. О нем я вскользь писал как-то для “Кино-газеты” и скоро напишу об этом обстоятельнее. Пока прошу принять на веру.

Федорченко любопытна для нас в структурном отношении.

Новые киновещи «пишутся» в близкой ей манере.

На логически не мотивированном, ассоциативном переходе от темы к теме.

Например, корниловское «Во имя бога и родины», триада: присоединение самокатчиков ко II съезду, бомба в Зимнем и сдача казачьей артиллерии; или построение “мать вашу” — в “Октябре”.

Сюда же случаи более грузные из “Стачки”.

Желающим работать в подобном плане многим может помочь “Народ на войне”.

В этом отношении Федорченко — более доступное, правда сказать, и менее богатое “издание” Джемса Джойса.

“Улисс”, конечно, наиболее интересное для кинематографии явление на Западе.

Не знаю, как в литературном [отношении], думаю, что тоже.

Во всяком случае, как ни странно, с писаниями Джойса я знаком.

Не придется ночью наспех читать, как Драйзера, накануне официальной встречи с ним.

Федорченко и Джойс очень близки современной кинематографии. Правда, более чем наполовину еще “имеющей быть”.

Та же “деанекдотизация” и непосредственное выявление темы через сильно действующий материал.

Совсем стороной от сюжета, только еще из добросовестности фигурирующего в произведении.

Та же “физиологичность” детали.

Крупным планом.

При чисто интеллектуальном эффекте — отвлеченном выводе через их физиологическое посредство.

Опять кино.

У Джойса, конечно, значительно больше.

По требованию обличительных, полемических и прочих многочисленных задач, которые ставят себе “Улисс” или “Молодость автора”.

Федорченко больше фиксаторша, но в конструкции работает так же.

Остальная литература мне кажется с точки зрения полезности для кино только, хотя и этого за глаза довольно, неисчерпаемым фундуcom, хранилищем материалов.

Наша литература — [материалов] фактических по преимуществу.

Тем более ценных.

Для меня большой склад бытовых, социальных и пр. — “вырезок”.

Замечательна, например, киржацкая партизанщина Шишкова, не говоря уже о “Чапаеве” и пр[очем] «общепризнанном».

Правда, чаще всего по этой линии их бьют газета, мемуары или специальные исследования.

Увлекательнее, экономнее и с большей пользой, чем любой роман, читается, например, Кондурушкин (“Частный капитал перед советским судом”).

Даже не лишен своеобразного “изыска”.

Чем плоха такая протокольная выписка?

Список ленинградских спекулянтов бр[атьев] Уша, привлекавшихся в 1924 году за систематическую дачу взяток по делу Сев[еро]-Зап[адной] ж[елезной] д[ороги].

(От суда бежали).

Уша, Григорий — торговец.

Уша, Любовь — студентка Первого Ленинградского госинститута.

Уша, Хая — студентка мединститута.

Уша, Александр — торговец.

Уша, Вульф — студент-политехник.

Уша, Меер — студент-торговец.

Уша, Зоя — студентка.

Квартира из четырех комнат с шикарной обстановкой, есть две прислуги, дача.

Это же почти Ругон-Маккары.

Совершенно исключительны и другие книги — полустатистика особенно, — когда они написаны еще в несколько большей патетичности, чем писания прокурора республики.

Здесь, конечно, на первом месте — “Маклочане” О. Давыдова и “Деревня на переломе” Букова.

Правда, в какой это мере считается за литературу с большой литеры “Л”, я не знаю.

Во всяком случае, по линии социального «вспарывания» современных проблем и по линии накопления чистого материала — это ценнейшее в ней (в современной литературе).

“Цемент” же для кинематографии — даже не строительный материал.

Более всего, я думаю, он годился бы для металлопластики (с “бронзой” закатов и волос).

О “взаимоотношениях” могу сказать, что сейчас пройден последовательный путь очищения кинематографии от:

- 1) литературы (примитивной, оперирующей только сюжетом: авантюризм чистый — “Рокамболь”, “813”, «Нибелунги» или авантюризм психологический, например “Парижанка”);
- 2) театра (игровой жанр);
- 3) живописи (немецкая “школа”);
- 4) Наркомпочтеля (работа киноков).

Начиная находить свои собственные пути, кинематография обнаруживает сейчас любопытный стык снова с литературой же, но, в отличие от первого периода, — с формальной ее стороной (см. выше).

В этом плане можно говорить о том, что несомненно чувствуется общий стиль развития, хотя «стиль» и сомнительное обозначение там, где более подходяща терминология из генетики или экспериментальной биологии.

В сегодняшних тенденциях по отысканию форм, действительно ей присущих, кинематография лучшую *опору* находит в том, что происходит в области обновления форм литературных.

Это помогает лучше разобраться в ряде проблем, возникших совершенно самостоятельно из киноматериала, пользуясь опытом и аналогиями из «соседней» сферы.

Здесь литература работает «на пару» с джаз-бандом.

По вопросу, что нужно кино от литературы, можно сказать с определенностью, во всяком случае, одно:

т[оварищи] литераторы, не пишите сценариев!

Производственные организации заставляйте покупать ваш товар романами.

Продавайте право на роман.

А режиссеров следует заставлять находить *киноэквиваленты* этим произведениям.

(Когда это требуется.)

Таким путем мыслимо и обновление и оплодотворение также и формальной стороны и возможностей кино, а не только тематически-сюжетной, что, в конце концов, с успехом выполняется и другими родами литературы (см. выше).

“Номерной” сценарий вносит столько же оживления в кинематографию, как номера на пятках мертвецов морга.

Писать сценарий — все равно что звать акушерку в брачную ночь. — Это золотые слова Бабеля периода, когда мы с ним делали сценарий “из” “Бени Крика”.

Для “дирекции”. Потому что строить я бы его стал все равно по полнокровной новелле, а не по рахитичному «расписанию кадров», лишенному установки, тенденции ритмов, темпов и физиологической осязаемости того, за что стоит платить деньги авторам.

Это, конечно, самостоятельная тема, которую давно следовало бы поставить на широкое обсуждение.

О связи же кино и литературы как таковой следует признать, что связи этой все же подлежит быть платонической.

Кино уже достаточно самостоятельно, чтобы непосредственно из своего материала и на семьдесят пять процентов минуя литературу выполнять директивные данные и возлагаемый на него социальный заказ.

Оно уже выросло из возраста второй производной — принимая литературу за первую — от бытовых предпосылок и положений по перестроению их.

Программа остается прежняя: “Мир хижинам — война дворцам”.

Допуская всяческое взаимоотношение в настоящий период становления как советской литературы, так и кино, в перспективе все же держать надо кино, *непосредственно* работающее на агитпроп.

В заключение два слова о критике.

Здесь, по-моему, дело очень неблагополучно.

По крайней мере по киноделу.

Большинство из них [критиков] никак не посвящено в вопросы того, о чем они пишут.

Просто обидно за кино, когда видишь, до какой микроскопичности дорабатывается критика литературная.

О кино же судят только по «личному восприятию» или... пристегиваясь к очередному “ходкому” выражению, оброненному в политическом докладе совсем по другому вопросу.

Конечно, и личное восприятие не так уже скверно. Правда, это в первую очередь зависит от личности.

Скажем лучше о восприятии.

Дело в том, что с восприятием-то дело неблагополучно.

Восприятие критика-профессионала — восприятие, да простят мне выражение, — prostituteированное по сравнению с настоящим, “нетронутым”, здоровым зрительным восприятием.

С другой же стороны, критик в области знания киноспециальности “недотронут”.

Поэтому барахтается как в проруби.

От одних отстал — к другим не примкнул.

Лично очень уважаю Блюма.

На всякое «фигли-мигли» он всегда в нужный момент умеет прикрикнуть (читать басом): “А что это дает рабоче-крестьянскому зрителю?”

Так было в недавней дискуссии о “Парижанке”.

А эту формулу слишком часто забывают наши оценщики, особенно из тех, что поквалифицированнее.

Ведь согласитесь, трудно себе представить объективную положительную оценку киноявления, абсолютно правильного, но имеющего несчастье быть “не по душе” данному автору.

Сколько раз цитируется Ленин с показным пафосом в защиту культур-фильма нашими профессиональными в душе поклонниками межрабпомовского салона.

И как за ними слышится скорбный вздох о том, почему же Ильич считал именно культур-фильм таким полезным...

*Sobre a forma do roteiro*³³⁸

(1929)

“O roteiro enumerado traz a mesma animação para a cinematografia que os números nos calcanhares das pessoas afogadas em um cenário mortuário³³⁹”.

Assim eu escrevi na época dos debates sobre quais seriam as formas de apresentação de um roteiro.

Essa questão não pode ser contestada.

Pois o roteiro, em sua essência, não é a formação do material, mas a etapa do estado do material nos caminhos entre o conceito temperamental do tema escolhido e sua incorporação visual.

O roteiro não é um drama. O drama é um valor independente e fora de sua concepção teatral efetiva.

O roteiro, por outro lado, é apenas uma transcrição abreviada de um impulso emocional que busca ser incorporado em um amontoado de imagens visuais.

O roteiro é um molde que mantém o formato de uma bota por um tempo até que um pé vivo entre nele.

O roteiro é uma garrafa necessária apenas para explodir a rolha e jorrar o temperamento do vinho como espuma nas gargantas gulosas dos apreciadores.

O roteiro é um código. Código transmitido de um temperamento para o outro. O co-autor imprime o ritmo de seu conceito no roteiro com seus próprios meios.

O diretor vem e traduz o ritmo desse conceito em sua própria linguagem, na linguagem cinematográfica; encontra um equivalente cinematográfico para uma afirmação literária.

Nisso está a raiz da questão.

E não na transmissão em uma cadeia de imagens, uma cadeia anedótica de eventos do roteiro.

Foi assim que formulamos os requisitos para o roteiro.

E isso deu um duro golpe à forma usual “Дребух”³⁴⁰ [“roteiro”] com números.

Escrito, no pior dos casos, por um simples conhecedor do próprio trabalho, ele apresenta a descrição visual tradicional do que será visto.

³³⁸ Эйзенштейн, С.М. О форме сценария. In. *Избранные Произведения в Шести Томах* [Obras Seleccionadas em Seis Volumes]. Москва: Искусство, 1964. p. 297-299. Segundo os editores da obra russa, o artigo foi publicado como prefácio do roteiro de *A linha geral* em 1929.

³³⁹ Essa afirmação aparece com uma pequena variação no texto *Cinema e Literatura*.

³⁴⁰ Termo original em alemão: *drehbuch*.

O segredo não está nisso. O centro de gravidade está no fato de que o roteiro expressa o propósito daquilo que o espectador vivenciará.

E em busca de um método de tal representação, chegamos à forma de um filme romance, em que tentamos apresentá-lo na tela com centenas de pessoas, rebanhos de vaca, pôr-do-sol, cachoeiras e campos sem fim.

O romance cinematográfico, como o entendemos, é, em essência, a história antecipada do futuro espectador sobre a imagem que o capturou.

É a apresentação do material naqueles níveis e ritmos de captura e excitação, justamente do jeito que ele deve “envolver” o espectador.

Não reconhecemos nenhuma algema de apresentação visual dos fatos.

Às vezes, para nós, a disposição puramente literária das palavras em um roteiro significa mais do que o registro meticuloso de expressões faciais por um descritor.

“Um silêncio mortal pairou no ar”.

O que há de comum com a tangibilidade concreta de um fenômeno visual nessa expressão?

Onde está o gancho no ar em que o silêncio deve ser pendurado?

No entanto, é uma frase, ou melhor, os esforços para incorporar essa frase na tela.

Essa frase das memórias de um dos participantes do levante no *Potiômkin* determinou todo o conceito de uma pausa opressiva, quando os fuzis trêmulos daqueles que deveriam atirar em seus irmãos apontavam para a lona, que balançava da respiração dos condenados à morte que foram cobertos com ela.

O roteiro estabelece exigências emocionais. Sua resolução visual é dada pelo diretor.

E o roteirista tem o direito de executá-la em sua própria linguagem.

Pois, quanto mais plenamente sua intenção for expressa, mais perfeita será a designação verbal.

E, portanto, mais específica será a expressão literária.

E será material para a solução genuína de um diretor. “Captura” para ele também. E um incentivo para a elevação criativa ao mesmo nível de expressão por meio de sua área, esfera, especialidade.

Pois é importante concordar com o grau de opressão ou impulso que deve ser abordado.

E a questão toda está nesse impulso.

E que o roteirista e o diretor expressem isso em suas próprias linguagens.

Para o roteirista: “Silêncio mortal”.

Para o diretor: *close-ups* estáticos. O balanço sombrio e silencioso do nariz do encouraçado. O tremor da bandeira de Santo André. Até mesmo um salto de golfinho. E o voo baixo das gaivotas.

Para o espectador: há o mesmo espasmo emocional na garganta, a mesma excitação, um nó na garganta, que o autor das memórias e o autor do filme sentiram na escrivaninha e na mesa de montagem, respectivamente, ou sob o sol escaldante durante a filmagem.

É por isso que somos contra a forma usual de um roteiro de protocolo enumerado (“Дребых” [“roteiro”]), e porque somos a favor da forma de um romance cinematográfico.

Um exemplo da primeira tentativa nesse sentido, datada de 1926, é o roteiro de *A linha Geral* aqui apresentado.

Tradução: Erivoneide Barros

О ФОРМЕ СЦЕНАРИЯ

“Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга”.

Так я писал в разгар споров о том, каковы должны быть формы изложения сценария.

Этот вопрос не может быть спорным.

Ибо сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением.

Сценарий не драма. Драма — самостоятельная ценность и вне ее действенного театрального оформления.

Сценарий же — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов.

Сценарий — это колодка, удерживающая форму ботинка на время, пока в него не вступит живая нога.

Сценарий — это бутылка, нужная только для того, чтобы взорваться пробке и пеной хлынуть темпераменту вина в жадные глотки воспринимающих.

Сценарий — это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом — другому.

Соавтор своими средствами запечатлевает в сценарии ритм своей концепции.

Приходит режиссер и переводит ритм этой концепции на свой язык, на киноязык; находит кинематографический эквивалент литературному высказыванию.

В этом корень дела.

А вовсе не в переложении в цепь картин, анекдотической цепи событий сценария.

Так формулировали мы требования к сценарию.

И обычной форме “Дребух” с номерами этим нанесен серьезный удар.

Написанный в худшем случае простым ремесленником своего дела, он дает традиционное оптическое описание того, что предстоит увидеть.

Секрет не в этом. Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить.

А в поисках методики подобного изложения мы пришли к той форме киноновеллы, в какой форме мы и стараемся излагать на экране сотнями людей, стадами коров, закатами солнц, водопадами и безграничностью полей.

Киноновелла, как мы ее понимаем, это, по существу, предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине.

Это представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен «забирать» зрителя.

Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем.

Иногда нам чисто литературная расстановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протоколистом.

“В воздухе повисла мертвая тишина”.

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления?

Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?

А между тем это — фраза, вернее, старания экранно воплотить эту фразу.

Эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на “Потемкине” определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев.

Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер.

И сценарист вправе ставить его своим языком.

Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение.

И, стало быть, тем специфичнее литературно.

И это будет материал для подлинного режиссерского разрешения. “Захват” и для него. И стимул к творческому подъему на ту же высоту экспрессии средствами своей области, сферы, специальности.

Ибо важно договориться о той степени гнета или порыва, которую должны охватить.

И в этом порыве все дело.

И пусть сценарист и режиссер на своих языках излагают его.

У сценариста: “Мертвая тишина”.

У режиссера: Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек.

А у зрителя та же эмоциональная спазма в горле, то же волнение, подкатывающее к горлу, которые охватывали автора воспоминаний за письменным и автора фильма за монтажным столом или под палящим солнцем на съемке.

Вот почему мы против обычной формы номерного протокольного сценария (“Дребуха”), и почему за форму киноновеллы.

Примером первой попытки в этом плане, относящейся еще к 1926 году, служит приводимый здесь сценарий «Генеральная линия».

1929

*Cinema e literatura (sobre imagicidade)*³⁴¹
(1933)

Ao conversar com alguém sobre o tema cinema e literatura, especialmente das meninas³⁴², de modo inevitável, você ouve a pergunta:

"Ah, por que ninguém filma Dos Passos?³⁴³ - ele é tão cinematográfico..."

É exatamente por isso, querida jovem, que ninguém o filma!

Sua cinematograficidade vem do cinema. Suas técnicas são técnicas de filmes, são de segunda mão.

Durante meus anos de estudante militar, havia um colega de classe chamado Salnikóv. Centenas Negras³⁴⁴ e defensor.

Convencido e eloquente.

"Seus discursos deveriam ser publicados na revista *Novo Tempo*³⁴⁵ [*Новое Время*]" - diziam os estudantes.

Ao que outros respondiam imparcialmente: "Não há razão. Afinal, eles foram tirados de lá..."

Tal é o papel fecundo das técnicas de cinema por parte de escritores "ultracinematográficos".

É como tentar reproduzir o movimento do seu próprio reflexo visto no espelho...

Enquanto isso, o cinematografismo, no bom sentido dessa palavra e sem aspas, pode ser encontrado entre as obras literárias mais inesperadas...

Aqui, por exemplo, está uma página não elaborada e inacabada - um rascunho:

"Como retratar uma batalha corretamente.

³⁴¹ Эйзенштейн, С.М. Кино и литература. (Об образности). In: *Неравнодушная природа* [A natureza não-indiferente]. T. 1. Москва: Искусство, 2004. p. 467-476. O texto foi publicado pela primeira vez em forma de notas na revista *Questões de Literatura* [Вопросы Литературы], 1968, nº1, p. 93-98 (nota dos editores russos).

³⁴² De acordo com o crítico Vladímir Zabrodin (1942-2018), a expressão remeteria à Esfir Schub com quem, na época, Eisenstein teve um desentendimento quanto ao tratamento dado à relação cinema-literatura.

³⁴³ John Dos Passos (1896-1970) – escritor americano, cujos romances experimentais – sobretudo *Manhattan* (1925), *The 42nd Parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932) – refletem a influência da “montagem poética” do cinema. Dos Passos ficou fascinado pelos filmes e teorias do “cine-olho” de Dziga Viértov. O escritor usava a “montagem paralela”, introduzindo diversas camadas verbais na narrativa, tais como anúncios publicitários, reportagens etc (nota dos editores russos).

³⁴⁴ Historicamente, se refere a um coletivo de representantes da extrema direita russa, cujas atividades foram exercidas entre 1905 e 1917. Debaixo de uma perspectiva patriótica, os integrantes atacavam os grupos revolucionários e se opunham à visão marxista da história.

³⁴⁵ Jornal de grande circulação sediado em São Petersburgo. Os volumes circularam entre 1868 e 1917. Historicamente, o perfil editorial foi duramente criticado por seus contemporâneos por sua relação estreita com o governo tsarista.

Em primeiro lugar, retrate a fumaça da artilharia que se mistura no ar com a poeira levantada pelo movimento da cavalaria. Imagine essa mistura da seguinte maneira. A poeira como uma coisa terrestre que tem peso, embora, por sua finura, suba facilmente e se dissipe no ar; no entanto, revela uma tendência de retornar à terra, e apenas suas partículas mais finas atingem a maior elevação. Por isso é pouco visível e parece ter a mesma cor do ar. A fumaça, que se mistura com o ar empoeirado, subindo a uma certa altura, assumirá a forma de nuvens escuras e será mais perceptível que a poeira... Do lado de onde vem a iluminação, essa mistura de ar com a poeira parecerá mais clara do que na direção oposta. Lá onde a batalha mais quente está em pleno andamento, as figuras dos que lutam são menos visíveis e as diferenças entre seus contornos de luz e de sombra estão quase perdidas... As figuras que estão longe, entre você e o fogo, aparecerão escuras em um campo claro, e as pernas, quanto mais próximas do solo, menos visíveis ficam, porque aqui está a poeira mais pesada e densa de tudo... O ar está cheio de muitas flechas voando em direções diferentes, algumas são arremessadas para cima, outras para baixo, outras são lançadas em uma linha horizontal. As balas de atiradores são acompanhadas em seu voo pela neblina. As figuras que ficam em primeiro plano: a poeira cobre seus cabelos, sobrancelhas e todos os outros lugares nos quais a poeira pode assentar... Se você representar alguém caído, deixe claro que ele escorregou na poeira que se transformou em uma poça de sangue e, onde a terra não é tão molhada, mostre as pegadas de pessoas e cavalos que passaram por aqui. Mostre alguns cavalos que arrastam o corpo morto de seu cavaleiro e atrás - em pó e sujeira - uma trilha do corpo arrastado. Os derrotados e os espancados devem ser pálidos, com as sobrancelhas levantadas e deslocadas. Um lábio levantado revela os dentes superiores. Os dentes estão abertos, como se estivessem mostrando um grito e um berro. Uma mão com a palma voltada para o inimigo esconde os olhos assustados dele, enquanto a outra, apoiada no chão, sustenta o corpo ferido. Alguns gritam abrindo muito a boca e fogem... Mostre os cadáveres - alguns cobertos de poeira pela metade, outros completamente. A poeira que se mistura com o sangue escorrido se transforma em sujeira vermelha e deixa exposto o jeito com que o sangue, de sua verdadeira cor, flui no fluxo errado do corpo para o chão empoeirado. Alguns morrendo, com as pernas juntas espasmódicas, rangem os dentes, reviram os olhos, pressionam os punhos contra o corpo. Poderia retratar uma pessoa, desarmada e machucada, que, virada para o inimigo, agarrou-se a ele com os dentes e com as unhas para cometer uma cruel e maldosa vingança. Você pode retratar um cavalo, leve, sem cavaleiro, correndo entre os inimigos, com uma juba tremulando ao vento e causando muitos danos com os cascos. Um mutilado cai no chão, escondendo-se atrás de um escudo, e o inimigo, curvando-se sobre ele,

faz um esforço para matá-lo. Você pode retratar as pessoas que caíram em uma pilha e estão deitadas embaixo de um cavalo morto. Alguns dos vencedores deixam a batalha e saem da multidão, limpando com as mãos as bochechas e os olhos empoeirados. Você pode ver quadros da tropa de reserva, que está pronta, cheia de esperança e medo, com as sobrancelhas deslocadas, cobertas do sol com a mão. Ela espia dentro da névoa espessa e vaga e aguarda o comando do capitão. "Não deve haver um único lugar no quadro sem as manchas de sangue".

Um exemplo brilhante de alta cultura cinematográfica visual e de montagem. O roteirista parece ser um profissional com boa experiência prática.

Você está procurando a partir de qual original é esse relato. Acontece que ele está escrito em uma "carta secreta". Na ordem inversa, da direita para a esquerda. Com marcas estranhas. Em italiano. Com uma data vinda do *Cinquecento*. Reeditada pelo Ravesson-Moliène, T. VI. 2038, folha 31, frente. E com a assinatura do autor.

Leonardo Da Vinci.

Tais páginas sem fim. Para tempestades. Para inundações. Desastres naturais. Batalhas. Às vezes, elas vão diretamente do evento coberto para a folha de montagem³⁴⁶.

Então, acima delas, há até o título. "Divisões". É o ancestral daquilo que, em nossa prática, chamamos de "divisão" em pontos e planos de filmagem.

"As divisões"

Escuridão, vento, tempestade no mar, diferenças de água, florestas em chamas, chuva, flechas celestes, terremotos e erupções nas montanhas, destruição das cidades.

Redemoinhos que giram as águas, galhos de árvores e pessoas no ar.

Os galhos arrancados pelos ventos junto com pessoas sentadas neles.

As árvores arrancadas, derrubadas por pessoas.

Os navios esmagados em pedaços ao bater nas rochas.

Multidões, granizos, flechas, redemoinhos.

Pessoas nas árvores, as quais não conseguem ficar embaixo delas. Árvores e montanhas, torres, colinas cobertas de pessoas, barcos, mesas, gamelas e outros equipamentos para natação. Colinas cobertas de homens, mulheres e animais, e flechas que caem das nuvens e iluminam objetos" ("Obras literárias de Leonardo Da Vinci", Ed. Richter (1916) T.I, p. 309-310).

Se isso, talvez, não seja bem literatura, então é o aprimoramento máximo de uma das tendências literárias da narração.

³⁴⁶ A folha de montagem apresentava informações sobre os planos e sua duração, o tipo de plano, entrada de diálogo, música, subtítulos etc, Era um guia de trabalho para o montador.

Há escritores que escrevem, eu diria, exclusivamente de um jeito cinematográfico.

Eles veem por "quadros". Mais do que isso, por pedaços de fotogramas. E escrevem como uma folha de montagem.

Alguns veem a folha de montagem.

Outros relatam os fatos.

Outros compõem as imagens de maneira cinematográfica.

Há alguns em que encontramos todos esses traços juntos.

Por exemplo, Zola.

Zola vê em detalhes. Ele escreve com pessoas, janelas, sombras, temperaturas...

A página de Zola pode simplesmente ser enumerada como uma folha de montagem e ser distribuída em partes para seções auxiliares. É uma imagem do fotograma para o operador. É um esboço para um decorador e um figurinista. É uma tela de luz para o iluminador. É *mise-en-scène* para o diretor. É uma partitura de montagem para um montador. E uma partitura sonora para o compositor de trilha sonora. E ainda mais: ainda não há sousafones suficientes para executar uma sinfonia de queijos em decomposição ou um oratório de roupas para lavar.

"Zolaísmo"³⁴⁷ malicioso?

No entanto, não importa o quanto vão mostrar os dentes para mim pelo "zolaísmo", eu não paro de recomendar e... eu mesmo continuo aprendendo a arte de ver com todos os cinco sentidos. Afinal juízes severos sofrem do mesmo defeito - onde Zola tem visão sintética, eles têm... visão complexa. Mas se a primeira ocorre como resultado da habilidade mais aguda de diferenciação, a segunda representa o método... de "não distinção". O típico para esse método é caracterizado pela incapacidade de distinguir o útil do necessário, ainda que a coexistência seja prejudicial. Nada é perfeito sob a lua...

E aqui, como pecado, Engels elogia Balzac e se expressa menos amigavelmente em relação a Zola³⁴⁸.

Mas a questão é: sob qual ponto de vista?

A *comédia humana* apresenta a história mais realista e mais notável da sociedade francesa de 1816 a 1848. Mesmo no sentido de detalhes econômicos fornece mais do que todos

³⁴⁷ Eisenstein refere-se a um dos primeiros trabalhos monográficos na Rússia sobre Émile Zola, o panfleto de S. Temlínski, *Zolaísmo. Estudo crítico*, que apareceu pela primeira vez em 1880 e reflete a decepção da crítica russa na teoria e na prática do "romance científico (naturalista)" proclamado pelo escritor (nota dos editores russos).

³⁴⁸ A citação original não é fornecida. Refere-se à seguinte passagem de uma carta de Friedrich Engels a Margaret Harkness: "Balzac, a quem considero um mestre do realismo muito maior do que todos os Zolas do passado, presente e futuro..." (K. Marx e F. Engels. *Escritos*. T. 37. p. 36) (nota dos editores russos).

os livros de historiadores profissionais. Por fim, Balzac historicamente marcou, de maneira brilhante, o sistema social que estava indo embora e conseguiu enxergar e retratar com veracidade as pessoas que iriam o suceder, apesar do fato de que ele estava, em sua alma, com os primeiros.

Tente falar sobre Zola e citadores³⁴⁹ zelosos imediatamente se voltam para você com a citação mencionada, como uma funda³⁵⁰ ou uma catapulta...

Além disso, eles estão sempre prontos para uma cruzada contra o "zolaismo", revivendo em seus estandartes, o termo desajeitado de Temlínski³⁵¹ da capa de seu estudo crítico, cuja segunda edição foi publicada em 1881.

É óbvio que para uma cobertura completa do meio social através dos atos de imagens artísticas de pessoas vivas, voltar-nos-emos para Balzac em primeiro lugar e não para Zola.

E também está claro que a cobertura social nas imagens artísticas vivas é o primeiro, o principal e o mais importante.

Mas isso não é tudo. Resta ainda o método de incorporação. E este já é um "terreno" tão criterioso que todos os sucessos da resolução do primeiro podem ser completamente destruídos pelo não sucesso do segundo.

E aqui, em termos de demanda puramente cinematográfica e estudo dos clássicos, surge algo imprevisto e inesperado.

A fisionomia social da época e a fisionomia da época social (imagens artísticas de pessoas) são retratadas e criadas por Balzac de um jeito que não há precedentes.

Mas os procedimentos de narração, os procedimentos de descrição, os procedimentos de incorporação de Balzac dão lugar ao... filme, e ainda mais anterior, à filmagem do fotograma, ou seja, antes do limite da duração de uma película.

E não é sobre os muitos volumes e os muitos pesos desses volumes em si (*"na und für sich"*³⁵²).

A meticulosidade dos detalhes das descrições e a teia de pequenos traços, descritos em pequenos episódios, o contorno dos episódios de passagem ("passageiros"), o tecido da própria escrita, que se funde até o final obtendo relevo completo da época e das pessoas, como tecidos de animais em um organismo completo - o método de exposição de Balzac não tolera o último teste de cinema - teste de metragem.

³⁴⁹ Indivíduos que usualmente se valem de citações sem grandes fundamentos para causar impacto nos ouvintes.

³⁵⁰ Ou estilingue.

³⁵¹ Pseudônimo usado pelo escritor Vladímir Andreévitch.

³⁵² Expressão em alemão: *por si só*.

Referindo-me a Flaubert (*Madame Bovary*), que ainda o supera com seu acabamento de filigrana e costura de nuance realista, falhará, acredito eu, em delinear definitivamente a reivindicação que o cinema tem contra Balzac.

O cinema é mais grosseiro. Mais como cartaz, se não for, necessariamente, mais popular. É mais como um microscópio, em que qualquer “nuance” parece ser uma erupção e a vibração mais sutil pode ser levada à morte pelo desgaste de uma cópia da pintura, que de acordo com os livros de contabilidade, possui 40% de adequação.

E, de repente, ao contrário das qualidades de Balzac, os defeitos de Zola, no sentido de cobertura das imagens artísticas das pessoas ou da esquematização e racionalização social, que, às vezes, beira a simplificação, na área de incorporação de seus detalhes ou em uma apresentação organizada do ponto de vista cinematográfico, se apresentam como virtudes.

Sobre o “naturalismo”, Zola não quer dizer mais do que o próprio pai do naturalismo.

“Eles me perguntam por que não estou satisfeito com a palavra “realismo” que era usada há 30 anos? Fiz isso apenas porque o realismo da época estreitava horizontes artísticos e literários; parecia-me que a palavra ‘naturalismo’ ampliava o campo de observação” (*Naturalismo no teatro*)³⁵³.

No entanto é impossível não falar sobre o impressionismo aqui.

Afinal, há uma curiosa junção precursora daquilo que a literatura está fazendo no estágio atual com o cinema, anteriormente marcado pelo contato da mais curiosa junção entre literatura e pintura.

Quando Gógol, por meio da amizade que os unia, entrou no combate criativo com Aleksandr Ivánov³⁵⁴, o cinema ainda não havia nascido. E ainda não havia cinematografia quando essa junção mais curiosa não era menos significativa em pares como Zola-Cézanne, Zola-Manet, Zola-impressionistas.

O impressionismo como método de conhecimento da realidade concreta está sujeito à condenação incondicional.

Mas o método do impressionismo, na lacônica transmissão de particularidade, em termos de obtenção pelo espectador de um sentido visual do todo (ou ao menos seu sentido filosófico), para os espectadores da cultura do cinema, acaba sendo uma escola brilhante.

³⁵³ *Naturalismo no teatro* (1881) é uma coletânea de artigos de Émile Zola sobre dramaturgia e teatralidade, em que ficou provado que o romantismo, que outrora venceu a luta contra o classicismo, foi naturalmente substituído por um “teatro naturalista” mais próximo da vida, revelando a conexão entre o homem e o meio social (nota dos editores russos).

³⁵⁴ Pintor russo, amigo de Gógol, que fez os retratos mais famosos do escritor. Ambos discutiam sobre pintura e técnicas de construção de imagem.

Para a cinematografia não está disponível o luxo de representação de múltiplos volumes. O cinema vive com uma pincelada lacônica. Como um método narrativo daquilo que combinado traço a traço é montado no final do quadro em plenitude de cobertura.

O laconismo, como meio de incorporação na cinematografia, ainda que forçadamente, decide tudo.

Apontemos não os impressionistas, mas seus professores, os japoneses.

Temos costume de dizer que "uma andorinha não faz primavera"³⁵⁵.

Subestimar esse fato afetaria tragicamente a prática das estações meteorológicas.

Enquanto isso, Harunobu³⁵⁶ ou Hokusai têm um ramo de cerejeiras florescendo e um traço indistinto de uma linha do horizonte com um toque do Monte Fuji que te mergulha na plenitude da fragrância da primavera japonesa.

Isso seria insuficiente para revelar a aparência interna do Japão.

Sob as cerejeiras, seria preciso uma metralhadora Té-hé [Tə-Xə³⁵⁷]...

Mas o traço lacônico, no entanto, é capaz de muito.

E se a andorinha solitária mencionada não faz uma primavera meteorológica, então nós mesmos, uma vez, conseguimos dar a trágica primavera camponesa faminta em três pedaços - (quadros) de uma mulher grávida, os lados caídos de uma vaca e um miserável galho esticado (*O Velho e o Novo*).

Aqui também podemos incluir um pince-nez com um cordão, pendurado na torre de armas de *Potiómkin*.

O laconismo da imagem expressiva de um detalhe, de uma coisa, de uma pessoa.

O laconismo do ângulo visto, a arte de *pars pro toto* - é sobre isso que o "vilão" Zola é capaz de discutir até com os japoneses.

E é isso que o diretor de fotografia pode aprender com o romancista sem cessar.

Laconismo não é esquematismo.

Geralmente. E, em particular, no trabalho criativo de Zola.

Que (em Zola) aquilo que, em termos de incorporação, brilha com a arte de *pars pro toto*, se estende à caracterização específica dos personagens e simplesmente delinea a relação das forças sociais que se desenvolve em esquematismo.

³⁵⁵ Variação do seguinte provérbio em português: "uma andorinha não faz verão".

³⁵⁶ Suzuki Harunobu (1717/1725-1770) – artista gráfico japonês, um dos clássicos da xilogravura colorida (nota dos editores russos).

³⁵⁷ Essas frases refletiam a reação do mundo à militarização e política agressiva do Japão, que ocupou a Manchúria em 1931 (nota dos editores russos).

No entanto, Balzac está no outro extremo - o relevo insuperável das imagens e a imagem de uma época em que se desenvolve um escrito desse tipo, que não pode ser decomposto em quadros e não acaba no rolo do quadro.

E por que não aprendemos com Balzac uma coisa e com Zola, a outra?

Laranjas e pinhas de pinheiros crescem em árvores diferentes.

E se você precisa de cenoura, não a procura em uma árvore de tangerina ou magnólia...

Além disso, do ponto de vista da utilidade para a especificidade da incorporação cinematográfica, Zola nunca foi discutido por Engels...

O laconismo é lacônico. Mas ele também conhece sua forma mais elevada de manifestação.

É quando está co-presente na imagem e em todo o registro de formas literárias.

Aqui você não pode cortar a página com uma tesoura em planos de filmagem e mudança de quadros.

Aqui o assunto é "tecnicamente" mais complicado, mas saturado pode ser ainda mais rico.

Aqui estamos falando de equivalente criativo.

Sobre uma imagem visual equivalente a uma (imagem) não visual escrita pelo autor.

Sou categoricamente contra pedir a um escritor uma imagem visual.

Discursiva, sonora, plástica, auditiva.

Para mim ainda que seja gustativa e olfativa.

Desde que seja uma imagem. E quanto mais acessível a esfera for ao escritor, tanto mais intensa e melhor é a imagem como resultado.

Às vezes, a disposição das palavras, ao longo do romance, é mais valiosa para nós do que uma pilha de figuras retóricas.

Ao filmar, por exemplo, Babel³⁵⁸ ou adaptá-lo ao palco, é necessário, antes de tudo, reproduzir com a *mise-èn-scene* a separação de suas palavras. E inteiramente a sua textura.

Para o cinema, essas seriam as chaves para a montagem e a composição de quadros.

O que é importante para nós não é o registro visual da imagem do escritor.

A maneira de pensar do autor e as imagens de seu pensamento é que são importantes para nós.

³⁵⁸ Referência ao escritor Isaac Emmanuilóvitch Bábel (1894-1940). tanto como escritor quanto como pessoa. A amizade pessoal deles várias vezes se aproximou da comunidade criativa, mas a cada vez seus planos conjuntos foram fatalmente destruídos. Tendo lido em 1924, na revista da LEF, histórias do ciclo *Cavalaria*. Eisenstein anunciou sua intenção de filmá-los, mas conseguiu fazer apenas esboços preliminares.

Este é o essencial.

E, no final, se você não souber ver imagens por meio de ferramentas da sua área e de suas capacidades, então não há necessidade de ir ao cinema como diretor.

Já faz um bom tempo que eu escrevi, em algum lugar, que o conceito de todo o "drama sob a lona" em *Potiômkín* foi determinado por uma linha de memórias de alguém: "... houve um silêncio sepulcral no ar".

Não havia prego para pendurá-lo. O próprio silêncio não morria. No entanto essa linha muito modestamente expressa em termos figurativos também conseguiu se transferir em um equivalente bastante convincente de um conjunto de detalhes e ações da prática militar-naval.

O inesquecível Dnieper do *Ivan* (1932) de Dovjênko³⁵⁹. Acho que o Dnieper dele é bastante compatível com a apresentação por Gógol³⁶⁰. E não se trata de "tradução" discursiva aqui.

No entanto seria um tema fascinante observar como as expressões da estrutura e da melodia da escrita de Gógol se transformam na sofisticação das imagens da cena de Dovjênko, intercalando com a sonolência da câmera que desliza pelas águas ou curvando a margem com uma panorâmica rápida de uma virada. "Não vacilará, não trovejará", "você olha e não sabe se vai ou não vai a sua largura majestosa ...".

Tudo foi previsto e capturado de forma genial pela câmera para se fundir com a conclusão do prólogo de Gógol: "O Dniepr é maravilhoso quando suas águas correm livre e suavemente por florestas e montanhas ...".

Dniepr de Dovjênko não são fotografias.

O Dniepr de Dovjênko é uma maravilhosa "digressão lírica", que os livros de literatura conhecem. Também um hino emocionante, como o vemos, admiradores tanto do rio quanto do poeta que o descreveu e, a partir de agora, do diretor que o filmou.

Imagicidade.

E as leis, a prática, a relevância, a sorte e o azar parecem ser sinais igualmente identificáveis ao longo da linha de imagicidade tanto no cinema, quanto na literatura.

Foi descoberta pelo leão de pedra de *Potiômkín* que pulou aonde até agora não se foi além dos paralelismos da montagem de ações, às vezes, atingindo a unidade imagética.

O matadouro e o "massacre" em *A Greve*. Talvez o exemplo mais nítido e brutal, no entanto, fixado pela tradição do nosso cinema não menos do que os Leões.

³⁵⁹ Trata-se da sequência de paisagens apresentadas no prólogo do filme dirigido por Aleksandr Dovjênko (1894-1956).

³⁶⁰ O escritor Nikolai Gógol apresenta a beleza das águas do rio Dnieper no conto *A terrível vingança*.

Os Leões de *Potiômkin*. Se as mães de sangue de menor linhagem pariram para o cinema muitos bastardos epígonos, então a culpa não é de seus pais de cabelos longos.

De uma maneira ou de outra, os colapsos da capacidade da representação imagética no cinema, eu repito, são ditados pelos mesmos que na literatura. Do protocolo das palavras passar ao discurso poético e metafórico sem a devida emoção e inquietação é o mesmo absurdo sonoro tanto para o escritor quanto para nós.

Seja na forma de discurso. Ou na forma de enredo.

Sem as escadarias de Odessa, os leões que pularam são um absurdo.

No topo do romance *Nana*³⁶¹, há uma incrível cena de corrida em que a vitória e o triunfo da égua “Nana”, sem resistir, você generaliza como sendo o triunfo da Nana-mulher sobre Paris. A cena só é possível como o ponto mais alto do clímax do real acúmulo de tensão das emoções durante os capítulos do romance até essa página.

Quão lamentável e plano é mergulhar no paralelismo simples, puxado pelas orelhas do final de *Eugène Rougon*³⁶², no primeiro volume, onde, de longe, não está no topo do *pathos*, o desenrolar, [e] “friamente” inventaram equações sem um único desconhecido: uma matilha de cães, com tochas, tentando, após a caça canina da corte de Napoleão III, rasgar um cervo... E uma matilha dos mesmos aventureiros gananciosos e famintos da camarilha da corte, tentando arrebatrar um pedaço...

Às vezes aparece "no colapso" de uma monografia de desenhos de grandes artistas, ao longo dos contornos remarcados com tinta por uma mão infantil. O exemplo dado é tão puro quanto a vitalidade de um golpe estúpido.

E o cinema conhece exatamente a mesma coisa.

A batalha, a frente e a luta na bolsa de valores, no *Fim de São Petersburgo*, de Pudóvkin se fundem em uma generalização poética a partir de uma simples presença temporária.

A simultaneidade espacial da manifestação em andamento e o degelo em *Mãe* não sobem ao marco pela subestimação da composição, desequilíbrio emocional e falta de necessidade expressiva.

"Estava chovendo e dois estudantes", lembrei-me, involuntariamente, neste lugar.

Inkijinov³⁶³, com um grupo de cavaleiros do *Herdeiro de Genghis Khan*³⁶⁴, com dificuldade, consegue pular a barreira que separa o rebanho e nos colocar num monte de cascos

³⁶¹ Romance de Émile Zola.

³⁶² Referência a outro romance de Zola, *Sua excelência Eugène Rougon* (1876).

³⁶³ Valéri Ivanovitch Inkizhinov (1895-1973) – ator e diretor. Estreou no Teatro Meierhold; depois estudou na oficina de Kuleshov.

³⁶⁴ Em português, o filme recebeu o título de *Tempestade sobre a Ásia*.

do redemoinho, varrendo tudo pelo caminho. Em *Arsenal* (1929), os cavalos de Dovjênko pegam facilmente a divisão das águas do cavalo para a generalização.

No entanto uma mulher nua em *Terra* (1930) não conseguiu tal pirueta semelhante nas alturas do "panteísmo" (onde gostam de colocar Dovjênko), ela permaneceu inserida em uma cena funerária séria de um jeito cotidiano e protocolar, logo, tornou-se um elemento obsceno.

Assim, em *Outubro* (1928), nosso menchevique ficou pendurado em um quadro e as harpas em outro. Com dificuldade, com dificuldade e de modo especulativo, na imagem reduzida à força de "canções do paraíso dos mencheviques no Segundo Congresso dos Soviotes".

Em algum lugar em outra imagem, "o caso no chapéu" foi filmado na forma da imagem de um cilindro com um "caso" embutido nele.

Acho que a gama de exemplos das conquistas às derrotas, descreve de modo bastante claro o que se quer dizer aqui.

O som no cinema, capaz de abrir perspectivas que não foram filmadas pelo cinema mudo até hoje, por algum motivo, foi quase que exclusivamente entregue ao diálogo ou ao cantor de romances retratado ao longo da linha das imagicidades sobre as quais estou escrevendo.

É maravilhosa em Zola a imagem gigantesca do flamejante Palácio das Tulherias. Como uma festa em apliques flamejantes e plumas de fumaça.

Seria desajeitado como os traços de um lubók³⁶⁵ filmar, no cinema mudo, um fogo "influxo" de um casal dançando. Seria um truque de gosto duvidoso.

Mas o incêndio no ritmo da mazurka. E o barulho do incêndio nos ritmos de baile... Há algo para se pensar. Mas... peço aos colegas, "não interrompam!". Os incêndios estão à minha disposição. No filme que estamos preparando, *Moscou*, os incêndios de Moscou de 1812 e os incêndios da *Krasnáia Présnia*, no heroísmo de 1905, estão ardendo.

De uma maneira ou de outra, ao encontrar o aspecto sonoro dos detalhes reais, do ângulo de filmagem, para a partitura de montagem não sobrou, eu acho, nenhuma construção metafórica ou imagem completa que não possa estar sob o poder do cinema, para que eles possam explodir no clímax onde a explosão do *pathos* leva a ação para além dos limites da narrativa em um escopo diferente de entusiasmo...

O casamento entre literatura e cinema parece para muitos uma novidade.

Enquanto isso o relacionamento é muito mais antigo do que parece.

³⁶⁵ Impressão popular russa criada com técnicas semelhantes às da gravura. Caracteriza-se pela presença de traços simples, às vezes desproporcionais.

A declaração de Anatole France *No roupão* nos aproxima até pelo principal instrumento de produção – a tesoura.

“Ah, tesoura! Quem pode exaltar dignamente seu benefício para a literatura! O escritor perfeito é sempre retratado com uma pena de ganso na mão. Esta é a sua arma, seu brasão. Eu gostaria de ser retratado com uma tesoura como uma costureira.”

Tanto no filme quanto no livro, as mesmas tesouras do montador servem como o último árbitro tanto da aparência quanto do "espírito".

O papel da pena de ganso em nosso trabalho está por trás da câmera de filme.

Como se estivesse colocando jogo de paciência, o pai de Thais pega cada frase separadamente, conecta-a com outra, tirada aleatoriamente, separa-as, procurando outra combinação. Reconstrói um parágrafo trinta vezes e finalmente exclama:

- “Vitória! As últimas frases estão agora de pé” (J. J. Brusson, Anatole France em roupão).

É assim que os mestres do estilo trabalham na literatura.

E muito de seu conhecimento sutil poderia ser pendurado nas salas de montagem dos diretores como mandamentos. Por exemplo:

“Não se preocupe com as transições. A melhor maneira de ocultar o local da transição do leitor é um salto rápido, sem hesitação” (Ibidem).

Ou uma cláusula: *“Empurre os epítetos com as testas”.*

Na verdade, agora a virada não é essencialmente para a literatura, mas para um de seus detalhes – para o enredo.

E ainda mais - para o enredo dramático.

As chamadas coisas do “enredo enfraquecido” não eram de modo algum as coisas sem enredo, mas apenas coisas de um enredo diferente.

Um dia eu mesmo solicitei em um artigo:

“Quem disse que a natureza do cinema é necessariamente o drama? Por que não uma cantata, oratório, romance ou elegia?”

E o enredo "enfraquecido" foi apenas considerado em relação aos princípios canônicos do drama.

De fato, a estrutura das coisas no cinema foi orientada para uma composição épica do enredo.

Deparam-se com o humor do tipo lírico!

O cinema "intelectual" até sonhava com uma "composição de enredo" de tratados!

Seria interessante acompanhar histórica e comparativamente com quais indicadores sociais são marcadas as épocas de uma virada para o enredo “intensivo”.

Mas a relação de sangue entre cinema e literatura, nem naquela época, limitou-se ao enredo.

A conexão era muito mais profunda.

Se estamos agora no auge de um renascimento do recém-entendido "enredo intenso", então o sangue da relação entre cinema e literatura começou com a posição de criação de uma linguagem de cinema à "imagem e semelhança" da linguagem da literatura (não um transplante (do segundo ao primeiro)!)

Mais precisamente.

Assim como a linguagem é um elemento necessário, indissociável da concretização do pensamento, do mesmo modo, em relação ao mesmo fenômeno, pode haver outro material: elementos da construção cinematográfica.

Na ordem da “noite de memórias”, posso me lembrar de que os nossos trabalhos do quinquênio, de 1924-[19]29, nos introduziram nessa área.

Em seguida proclamamos os conceitos e a estrutura da linguagem cinematográfica. Eles introduziram, junto com a imagem do artista, uma imagem cinematográfica. Com a construção de enredo exibíamos um romance. Eles delinearam formas de adaptação visual de conceitos.

Isto é, tendo se libertado de uma semelhança com a literatura – a fábula tradicional – eles estabeleceram uma semelhança fundamental equivalente em todos os outros setores.

Agora, mais uma vez voltando para o "dramático", já o abordamos totalmente armados com todo o arsenal da cultura cinematográfica, com as mesmas qualificações da experiência literária.

Os esforços conjuntos de ambas as áreas precisam agora resolver o problema de uma nova qualidade do drama.

Tradução de Erivoneide Barros e Natalya Barbosa

Кино и литература (об образности)

Разговаривая с кем-нибудь особенно из девушек на тему о кино и литературе, неизбежно слышишь вопрос:

“Ах, зачем никто не снимает Дос Пассоса, - он так кинематографичен...”

Вот именно потому милая барышня, его никто и не снимает!

Его кинематографичность идёт из кинематографа. Его приемы - киноприёмы, обратно из вторых рук.

В военные студенческие годы был у меня некий однокурсник Сальников.

Черносотенец и оборонец.

Убежденный и красноречивый.

“Его бы речи в “Новом времени” печатать” - говорили студенты.

На что резонно ответствовали другие: “Незачем. Они оттуда ведь и взяты...”

Такова же оплодотворяющая роль для киноприемов со стороны “ультракинематографических” писателей.

Это все равно, как пытаться воспроизвести движение собственного отражения, увиденного в зеркале...

Между тем кинематографизм в хорошем смысле слова и без кавычек можно найти среди самых неожиданных литератур...

Вот, например, какая недописанная не дошлифованная страница – заготовка:

“Как должно изображать битву.

Изобрази прежде всего дым артиллерии, который смешивается в воздухе с пылью, поднятой движением конницы. Смешение это представь следующим образом. Пыль как вещь земная имеющая вес, хотя по тонкости своей легко поднимается и рассеивается в воздухе, однако обнаруживает склонность возвращаться к земле, и наивысшего подъема достигают только её тончайшие частицы. Вот почему она едва видна и будет казаться одного цвета с воздухом. Дым, который смешивается с пыльным воздухом поднявшись на известную высоту, примет вид темных облаков и будет более заметен чем пыль... С той стороны, откуда идёт освещение, это смешение воздуха и пыли будет казаться светлее, чем в противоположной стороне. Там где кипит наиболее горячая схватка, менее всего видны фигуры сражающихся и различия между их световыми и теневыми очертаниями почти утериваются... Фигуры, стоящие в отдалении между тобою и огнем, будут казаться темными на светлом поле, а ноги, чем ближе к земле, тем менее видны,

потому что здесь всего тяжелее и гуще пыль... Воздух полон множеством стрел, летящих в разных направлениях: одни несутся вверх другие опускаются некоторые пущены по горизонтальной линии. Пули стрелков сопровождаются в своем полете дымком. Фигуры стоящие на первом плане: пылью покрыты их волосы, брови и все другие места на какие может осесть пыль... Если ты представишь кого-нибудь упавшим, дай понять, что он поскользнулся в пыли, превратившейся в кровавую лужу, а там, где земля не столь мокра, покажи следы людей и лошадей, прошедших здесь. Изобрази некоторых лошадей влекущими мертвое тело своего всадника, а позади - на пыли и грязи - след волочащегося тела. Побежденные и побитые должны быть бледными, с поднятыми и сдвинутыми бровями... Приподнятая губа открывает верхние зубы. Зубы разжаты, как бы показывая крик и вопль. Одна рука обращенная ладонью к врагу заслоняет от него испуганные глаза, другая же, опираясь о землю, поддерживает раненное тело. Некоторые кричат, широко раскрыв рот, и убегают... Изобрази мертвые тела - одни покрытые пылью наполовину, другие - сплошь. Пыль, которая смешивается с истекающей кровью, превращается в красную грязь, и пусть будет видно, как кровь своего настоящего цвета стекает неправильную струю с тела на пыльную землю. Некоторые, умирая, с судорожно сведенными ногами, скрежещут зубами, выкатывают глаза, прижимают к телу кулаки. Можно было бы изобразить одного, обезоруженного и поверженного который, обернувшись к врагу, вцепился в него зубами и ногтями, чтобы совершить жестокую злобную месть. Можно изобразить лошадь, налегке, без всадника, бегущую между врагами, с развевающейся по ветру гривой, и причиняющую копытами много вреда. На землю падает один изуродованный, прикрываясь щитом, а враг, склонившись над ним, делает усилие, чтобы его прикончить. Можно изобразить людей, свалившихся в одну кучу и лежащих под мертвою лошадию. Некоторые из победителей оставляют сражение и выходят из толпы, вытирая руками щёки и глаза, слезящиеся от пыли. Виднеются кадры запасного войска, которое стоит наготове, полное надежд и опасений с сдвинутыми бровями прикрытыми от солнца рукою. Оно всматривается в густой и смутный туман ожидая команды капитана. На картине не должно быть ни одного ровного места без кровавых следов”.

Блестящий образец высокой зрительной и монтажной кинокультуры. По-видимому, сценарист - профессионал хорошего практического опыта.

Ищешь, с какого оригинала это выписка. Она оказывается написанной “секретным письмом”. В обратном порядке, справа налево. Странными знаками. По-

итальянски. С датой, идущей из Чинквеченто. Переизданной Равессоном- Мольеном, т. VI. 2038, фолио 31 ректо. И с авторской подписью.

Леонардо да Винчи.

Таких страниц без конца. Для бурь. Для потоков. Стихийных бедствий. Сражений.

Иногда они целиком переходят в монтажный лист монтажно охваченного события.

Тогда над ними даже значит заголовок. “Разделения” - предок того, что мы в нашей практике именуем “разбивка” на точки и планы съемки.

«Разделения

Мрак, ветер, буря на море, различие вод, горящие леса, дождь, небесные стрелы, землетрясения, и извержения гор, разрушение городов.

Вихри, которые крутят воды, ветви деревьев и людей в воздухе.

Сучья, сорванные ветрами вместе с сидящими на них людьми.

Вырванные деревья, отягощённые людьми.

Разбитые в щепки корабли, бьющиеся о скалы.

Стада, град, стрелы, вихри.

Люди на деревьях, которые не могут устоять под ними. Деревья и скалы, башни, холмы, покрытые людьми, лодки, столы, корыта и другие приспособления для плавания. Холмы, покрытые мужчинами, женщинами и животными, и стрелы, сыплющиеся из туч и освещающие предметы” (“Литературные произведения Леонардо да Винчи”, изд. Рихтера [1916] т.I С. 309-310).

Если это, может быть, и не совсем литература, то это предельное заострение одной из литературных тенденции письма изложение.

Есть писатели, которые пишут, я сказал бы, непосредственно кинематографически.

Они видят “кадрами”. Больше того, обрезами кадров. И пишут монтажным листом.

Одни видят монтажным листом.

Другие излагают события.

Третьи komponуют и образы по-кинематографически.

У некоторых находим все эти черты вместе.

Таков, например, Золя.

Золя видит предметно.

Он пишет людьми, окнами, тенями, температурами...

Страницу Золя можно просто разнумеровать в монтажный лист и по частям раздать в подсобные цеха. Это - образ кадра для оператора. Это - эскиз для декоратора и костюмера. Это - световая выгородка для осветителя. Это - мизансцена для режиссера. Это - монтажная партитура для монтажера. И партитура звуков композитора-шумовика. И даже больше: нет еще достаточных сузофонов для исполнения симфонии разлагающихся сыров или оратории преющего в прачечной белья.

Злостный “золяизм”?

Однако как за “золяизм” на меня не точат зубы, я не перестану рекомендовать и... продолжать самому учиться искусству видеть всеми пятью чувствами. Ведь суровые осудители страдают одним дефектом – там, где у Золя синтетическое виденье, у них... комплексное. Но если первое дается в результате острейшей способности к дифференциации, второе представляет методу... “огульности”³⁶⁶. А этот метод характерен неумением отличать полезное и нужное, пусть уживающееся рядом с хотя бы даже вредным. Ничто не совершенно под луною....

А тут, как на грех, Энгельс хвалит Бальзака и менее дружелюбно выразился о Золя.

Но спрашивается, под углом зрения чего?

“Человеческая комедия” дает самую замечательную реалистическую историю французского общества с 1816 по 1848 год. Даже в смысле экономических деталей она дает больше, чем все книги профессиональных историков. Наконец, Бальзак гениально исторически заклеил уходящий социальный строй и сумел разглядеть и правдиво изобразить людей, идущих на смену ему, несмотря на то, что душой он был с первыми.

Попробуйте заговорить о Золя, и ретивые цитатчики немедленно на вас замахиваются упомянутой цитатой, как пращой или катапульты...

Мало того, они всегда готовы на крестовый поход против «золяизма», возродив на своих стягах неуклюжий термин Темлинского с обложки его критического этюда, вторым изданием вышедшего в 1881 году.

Совершенно очевидно, что для полнокровного охвата социального этапа через деяния образов живых людей мы будем обращаться к Бальзаку в первую очередь, а не к Золя.

И так же ясно, что социальный охват в живых образах первейшее, основное и важнейшее.

Но это - еще не все. Остается еще метод воплощения. И это уже настолько ответственный “участок”, что все благополучия разрешения первого могут быть вчистую смыты неблагополучием второго.

И тут-то уже в плане чисто кинематографического потребления и учебы на классиках встает нечто непредусмотренное и неожиданное.

Социальная физиономия эпохи и физиономия социальной эпохи (образы людей) Бальзаком очерчены и созданы непревзойденно.

Но приемы изложения, приемы описания, приемы воплощения Бальзака пасуют перед... пленкой и еще больше перед метражом картины, то есть перед лимитом протяжённости кинокартины.

И дело не в многотомности и многовесомости томов в себе (“an und für sich”)

Бисер деталей описаний и паутина мелких черт, расписанных по мелким эпизодам, канва проходной (“пассажной”) эпизодики, ткань самого письма, свивающиеся к концу в полнокровный рельеф эпохи и людей, как животные ткани в полнокровный организм, - метод изложения Бальзака не выносит последнего киноиспытания - испытания метражом.

Сославшись на Флобера (“Мадам Бовари”), ещё превосходящего его филигранностью отделки и шитьем реалистического нюанса, не удастся, я полагаю окончательно обрисовать претензию, которую кино имеет против Бальзака.

Кино - грубее. Плакатнее, если не обязательно лубочнее. Оно - скорее как микроскоп, где всякая «нюанса» кажется извержением и тончайшее трепетанье может быть загнано насмерть потертостью экземпляра картины, значащейся по прокатным гроссбухам пригодностью в сорок процентов.

И вот внезапно наоборот по отношению к достоинствам Бальзака дефекты Золя по линии охвата образов людей или социальной схематизации и рационализации подчас граничащей с упрощенчеством, на участке воплощения деталей их или оформленного изложения по линии кинематографической, оказываются добродетелями.

О “натурализме” Золя хочется сказать не более самого отца натурализма.

“Меня спрашивают почему я не удовлетворяюсь словом ‘реализм’ которое было в ходу 30 лет тому назад? Я поступил так единственно потому что тогдашний реализм

суживал художественно литературный кругозор, мне казалось что слово “натурализм” расширяет область наблюдения» (“натурализм в театре”).

Зато об импрессионизме нельзя здесь не сказать.

Ведь любопытная связь предшественник тому, что делает литература на нынешнем этапе с кинематографом запечатлелась когда-то контактом любопытнейшей связи литературы с живописью.

Когда Гоголь вступал сквозь дружбу в творческое единоборство с Александром Ивановым, кино еще не родилось. И не было ещё кинематографии когда эта любопытнейшая связь не менее значительно проходила по парам Золя- Сезанн, Золя-Мане, Золя-импрессионисты.

Импрессионизм как метод познания конкретной действительности подлежит безоговорочному осуждению.

Но метод импрессионизма в лаконике передачи частности, в плане получения зрителем ощущения целостного (если не его философского осмысления) - для зрительной кинокультуры оказывается блистательной школой.

Кинематографу недоступна многотомная роскошь изложения. Кино живёт лаконикой штриха. Как методом изложение того, что, сочетая штрих со штрихом, собирается к концу картины в полнокровность охвата.

Лаконика как средство воплощения в кинематографе пусть вынужденно но решает все.

Укажем не импрессионистов, а их учителей- японцев.

У нас принято говорить что “одна ласточка не делает весны”.

Недооценка этого положения трагически сказалось бы на практике метеорологических станций.

А между тем у Харунобу или Хокуся одна ветка цветущей вишни и неотчетливый росчерк линии горизонта с намеком на склон Фудзи ввергает вас в полноту благоухания японской весны.

Для вскрытия внутреннего облика Японии этого было бы недостаточно.

Под вишнями надо бы дать пулеметы Тэ-Хэ...

Но штрих лаконики способен тем не менее на многое.

И если упомянутая одинокая ласточка не делает метеорологическую весну, то нам самим же однажды удалось былую трагическую голодную мужицкую весну дать в трех

кусках – [кадрах] одной беременной бабы, впалых боков коровы и жалкой торчащей ветки (“Старое и новое”).

Сюда же зачислить пенсне со шнурком, повисшее с орудийной башни “Потёмкина”.

Лаконика выразительного образа детали, вещи, человека.

Лаконика увиденного ракурса, искусство *pars pro toto* - вот в чём способен спорить даже с японцами “злодей” Золя.

И вот чему, не переставая, способен учиться кинематографист у романиста.

Лаконика - не схематизм.

Вообще. И на этом участке в творчестве Золя.

Пусть (у Золя) то, что в плане воплощения сверкает искусством *pars pro toto*, распространенное на характеристику характеров действующих лиц и сугубо на обрисовку соотношения социальных сил - перерастает в схематизм.

Ведь на другом полюсе стоит Бальзак - непревзойденная рельефность образов и образа эпохи у которого перерастают в письмо такого типа, что оно неразложимо в кадры и не сматывается в ролик кадра.

И почему бы нам не обучаться у Бальзака одному а у Золя - другому?

Апельсины и еловые шишки растут на разных деревьях.

И если нужна морковь, не ходишь же ее искать на мандариновом дереве или магнолии...

К тому же с точки зрения полезности для специфики кинозрительного воплощения - Золя ведь никогда не обсуждался Энгельсом...

Лаконика лаконикой. Но она знает еще и высшую свою форму проявления.

Это когда она соприсутствует в образе и во всем регистре литературных форм.

Тут страницу не расстрижешь непосредственно ножницами в съемочные планы и смену кадров.

Тут дело «технически» сложнее, но насыщающее, может быть, еще более богато.

Тут дело идет о творческом эквиваленте.

О зрительном образе, эквивалентном (образу), не зрительно записанному автором.

Я категорически против того, чтобы с писателя спрашивать зрительный образ.

Речевой, звуковой, пластический, слуховой.

По мне хотя бы вкусовой да обонятельный.

Лишь бы образ. И чем доступнее сфера писателю, чем вследствие этого интенсивнее образ, тем лучше.

Иногда расстановка слов по строке новеллы нам дороже чем том изобразительных нагромождений.

Снимая например Бабеля или ставя его на сцене, надо в первую очередь воспроизводить мизансценой расстав его слов. И целиком - их фактуру.

Для кино это были бы ключи к монтажу и композиции кадра.

Нам важна именно не зрительная запротоколированность писательского образа.

Важен нам образ мышления автора и образность его мысли.

Это - нужнейшее.

И в конце концов если не уметь увидеть образность средствами своей области и её возможностей то незачем и в кино идти режиссером.

Я давно где-то писал что концепция всей “драмы на Тендре” в “Потемкине” определилась строчкой из чьих-то воспоминаний: “... в воздухе повисла мертвая тишина” после команды о брезенте.

Гвоздя, чтобы её вешать, не было. Ни сама тишина не помирала. Однако и эта очень скромно образно выражаемая строчка сумела переложиться в достаточно убедительный эквивалент набора деталей и действий из военно-морской практики.

Незабываем Днепр из «Ивана» Довженко. Я думаю что вполне конгениален Днепру в изложении его Гоголем. И не о «переводе» здесь речь.

И тем не менее было бы увлекательнейшей темой проследить как обороты структуры и мелодики гоголевского письма переливаются в изощренность образов кадра Довженко, перемежаясь с дремотностью скользкой по водам камеры или завивая берег быстрой панорамой поворота. “Не зашелхнет, не прогремит», «глядишь и не знаешь идёт или не идёт его величавая ширина...”

Все усмотрено и конгениально схвачено камерой, чтобы слиться выводом в Гоголевское вступление: “Чуден Днепр, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои...”

Днепр Довженко - не фотоснимки.

Днепр Довженко - замечательнейшее «лирическое отступление», какое знают учебники литературы, и захватывающий гимн как видим мы его, восторгающиеся и рекой, и воспевающим её поэтом и отныне заснявшим её режиссером.

Образность.

Да и законы, практика, уместность, удача и неудача кажутся признаками в равной мере определяемыми по линии образности в кино как и в литературе.

Её открыл “потемкинский” вскочивший каменный лев там где до сих пор не шло дальше монтажных параллелизмов действий, иногда доходивших до образного единства.

Бойня и “бойня” в “Стачке”. Может быть, наиболее резкий и невожатанный пример, закрепившийся, однако, традицией нашего кино не меньше Львов.

Львы “Потёмкина”. Если менее породистые матери и нанесли от них в кино немало эпигонных ублюдков, то не вина в том их долгогривых родителей.

Так или иначе и срывы убедительности образного представления в кино, я повторяю, диктуются тем самым, что и в литературе. С протоколизма слов без должного волнения и захвата перейти на поэтическую и образную речь - совсем такая же нелепость по звучанию как у писателя так и у нас.

В обороте ли речи. Или в обороте сюжета.

Без Одесской лестницы - вскочившие львы нелепость.

На гребне Романа "Нана" потрясающая сцена скачек где победу и триумф кобылы "Нана" не противляясь, обобщаешь в триумф над Парижем Нана-женщины. Сцена, возможная лишь как высшая точка кульминации реального нагромождения и напряжения эмоций, на протяжении разгона глав романа к этой странице.

Как жалко и плоско ныряет в притянутый за уши простой параллелизм финал “Эжена Ругона” в первом томе, где не на гребне раскатывающегося издаека пафоса, [а] «хладнокровно» надуманно выписываются уравнения без единого неизвестного: собачья свора, при факелах стремящаяся после придворной псовой охоты Наполеона третьего разорвать оленя... И свора таких же алчных и голодных авантюристов придворной камарильи, пытающихся урвать кусок...

Иногда попадаютс «на развале» монографии рисунков великих художников, по контурам коих прошлась чернилами чья-то незадачливвя детская рука. Столь полнокровен жизненностью тупой обводки и приводимый пример.

И ровно то же знает кино.

Бой, фронт и борьба на бирже в «Конце Санкт-петербурга» Пудовкина сливаются в поэтическое обобщение из простого временного соприсутствия.

Пространственное соприсутствие идущей демонстрации и ледохода в [его] “Матери” на эти высоты не восходит недоучетом композиции, эмоциональной неразмещенностью и отсутствием выразительной необходимости.

“Шли дождь и два студента” мне невольно вспомнилась в этом месте.

Инкижинову с группой всадников из «Потомка Чингис-хана» с трудом удается перескочить барьер, отделяющий табун и нам нагромождение копыт от вихря, всё на своём пути сметающего. В “Арсенале” кони Довженко с легкостью берут водораздел от лошади до обобщения.

Однако голой бабы в “Земле” не удался подобный пируэт в высоты “пантеизма” (куда любят локализовать Довженко), она осталась бытово и протокольно врезанной в серьезную сцену похорон, а потому стала фигурировать элементом непристойным.

Так в “Октябре” повис наш меньшевик в одном кадре и арфы - в другом. С трудом, с трудом и умозрительно, насильно сводясь в образ «райских песен меньшевиков на втором съезде Советов».

Перекликаясь с где-то в другой картине снятым “делом в шляпе” в образе цилиндра с вложенным в нём “делом”.

Диапазон примеров от достижений к поражениям, я думаю достаточно рельефно обрисовывает что здесь имеется в виду.

Звук на кино, по сей день почему-то исключительно почти отданный на поругание диалогу или изображаемому певцу романсов по линии той образности о которой я пишу, способен открыть перспективы, не снимавшиеся кино немому.

Прекрасен у Золя гигантский образ пылающего Тюильрийского дворца. Как бал в пылающих шиньонах и шлейфах дыма.

Аляповато-лубочно было бы в немом наснять в огонь «наплывом»- танцующей пары. Был бы трюк сомнительного вкуса.

Но пожар под ритм мазурки. И шум пожара в ритмах бала... Тут есть над чем задуматься. Но... прошу коллег “не перебивать!” Пожары у меня на откупку. В готовимой картине “Москва” - Москва пылает пожарами двенадцатого года и пожарам Красной Пресни в героике Пятого.

Так или иначе, путем находки звукоакурса фактической детали, угла съемки, монтажной партитуры не осталось, я думаю, ни одного метафорического построения или полноценного образа, который не был бы под силу кино, чтоб им взорваться в кульминации там, где взрыв пафоса выносит действие за пределы повествовательного сказа в иной охват энтузиазма...

Марьяж литературы и кино многим кажется новостью.

Между тем связь это значительно более давняя, чем кажется. Утверждение Анатоля Франса «в халате» роднит нас даже по линии ведущего орудия производства – ножниц:

“Ах, ножницы! Кто может воспеть достойно вашу пользу для литературы! Совершенного писателя всегда изображают с гусиным пером в руке. Это его оружие, его герб. Я же хотел бы быть изображённым с ножницами, как портниха”.

Как в фильме, так и в книге последним вершителем и облика, и «духа» служат те же ножницы монтажёра.

Роль гусяного пера в нашем ремесле - за кинокамерой.

“Словно раскладывая пасьянс, отец ‘Таис’ берёт каждую фразу порознь, соединяет её с другою, взятой наудачу, разлучает их, ищет другого сочетания. Тридцать раз перестраивает абзац Наконец восклицает:

- Победа! Последние фразы стоят теперь на ногах» (Ж. Ж. Бруссон, “Анатоль Франс в халате”).

Так работают мастера стиля в литературе.

И многое из тонкого их знания могло бы заповедями висеть в монтажных кабинетах режиссеров. Например:

“Не беспокойтесь о переходах. Лучший способ скрыть от читателя место перехода - быстрый скачок, без колебаний”. (Там же).

Или завет: “Сталкивайте лбами эпитеты”.

Собственно говоря сейчас поворот по существу ни к литературе, а к одной её частности - к сюжету.

И даже еще уже - к сюжету драматическому.

Так называемые вещи «ослабленного сюжета» были вещами отнюдь не бессюжетными, а только вещами инакосюжетными.

Я сам когда-то статьей запрашивал:

“Кто сказал, что природа кино - обязательно драма? Почему не кантата, оратория, роман или элегия?”

И “ослабленный” сюжет был только в рассмотрении по отношению к каноническим принципам драмы.

Действительно, строение киновещей ориентировалось в сторону эпического сюжетосложения.

Попадались настроение лирического типа!

“Интеллектуальное” кино мечтало даже а “сюжетосложение” трактатов!

Интересно было бы исторически-сравнительно проследить какими социальными показателями отмечены эпохи поворота в сторону “интенсивного” сюжета.

Но одной сюжетикой кровная связь кино и литературы и в тот период не исчерпывалось.

Связь была еще гораздо глубже.

Если мы сейчас на гребне возрождения обновленно понятого “интенсивного сюжета”, то кровность связи кино и литературы начиналась с позиций создания языка кино по “образу и подобию» языка литературы (не пересадки (второго в первый)!)

Точнее.

Как речь есть необходимый элемент, неразрывный с конкретизацией мышления, так в отношении того же явления может быть иной материал: элементы кинопостроения.

В порядке “вечера воспоминаний” могу припомнить, что ведущим сводником в этой области были наши работы пятилетия 1924-[19]29.

Тогда мы прокламировали понятия и строй киноязыка. Вводили - наравне с обликом исполнителя - кинообраз. Сюжетным строем выставляли новеллу. Намечали пути зрительной экранизации понятий.

То есть высвободившись из-под одной общности с литературой- традиционной фабулы, устанавливали принципиальную эквивалентную общность по всем другим отраслям.

Теперь, вновь возойдя к “драматике”, мы с ней подходим уже во всеоружии полного арсенала кинокультуры, с той же квалифицированной как литературный опыт.

Совместными усилиями обеих областей сейчас надо решить проблему драматики нового качества.

Púchkin e o cinema

Prefácio

(1939)

Lênin nos deixou como legado uma brilhante indicação de herança.

É nosso dever colocá-la em prática.

É necessário saber fazer isso. Nem todos sabem fazer. É especialmente difícil em nosso trabalho, porque não há ancestrais *diretos* do cinema, todos os ancestrais são *indiretos*.

É fácil (relativamente) escrever “sob Tolstói”, “sob Hemingway” etc.

Não é tão estúpido, porque começa com imitação. Conhecemos casos em que os escritores reescreveram obras inteiras. Essa não é uma ideia ingênua. Isso é encontrar *o movimento* de outro escritor clássico, o movimento original de seus pensamentos e sentimentos, que foram depositados em um ou outro sistema de imagens visuais e sonoras, frases etc.

Na ascensão a esse movimento inicial - o gesto primordial - do escritor, por um lado, a complexidade (é simplesmente mais fácil "arrancar" do que estudar!); por outro, a possibilidade de usar a literatura e *não apenas* pelo interesse direto dos herdeiros literários, mas pelo interesse dos herdeiros *indiretos*, como, por exemplo, a cinematografia (veja mais sobre isso abaixo).

Mas aqui ajuda outra peculiaridade para a qual relativamente se presta pouca atenção.

A Era do socialismo vitorioso é a única época que permite a criação de uma perfeição exaustiva e abrangente das obras.

De acordo com esse padrão, verificamos e verificaremos nossos clássicos. A imagem refletida na literatura é e será um ser social tão perfeito em todos os aspectos que nas obras se alcança uma harmonia completa de todos os elementos, o que não existiu e não poderia existir na época anterior.

Conseguir isso em uma época passada é uma grande raridade e estava disponível apenas para criadores excepcionalmente brilhantes (a presença desse traço neles é uma das condições que os definem como gênios). Mas, mesmo nessas condições, cada um, mesmo o maior escritor, possuía elementos que estavam no primeiro plano da perfeição e elementos que não atingiam o mesmo nível.

Acusaram Balzac de desleixo na linguagem literária, Shakespeare de negligência e inferioridade na composição de *Hamlet*, *Hermann e Dorothea* de Goethe de "positivamente impossível de ler" e sua *Ifigênia em Táuride* - dificilmente possível de ser encenada. Os escritos

de Kleist³⁶⁷, ao lado da genialidade, revelam uma inutilidade digna de Klopstock³⁶⁸ (Stefan Zweig escreve sobre isso de forma muito expressiva e inteligível). Etc, etc.

Cabe à crítica histórico-literária analisar e avaliar esses fenômenos. Como Beckmesser de Wagner, em *The Meistersingers*³⁶⁹, é seu dever avaliar esses fenômenos, se quiser, e estabelecer classificações e recomendações críticas para este ou aquele autor.

Aqui a desproporção de traços de perfeição é estigmatizada. São analisados os pré-requisitos e condições para a ocorrência de tais fenômenos. Aqui, a incompletude da reflexão social de sua época, decorrente da excessiva escravização da consciência do escritor pelas limitações sociais de seu tempo, a impossibilidade de superar esses vínculos etc., são especialmente acentuadas. (*a crítica de Lênin a Tolstói, a crítica de Engels a Zola*).

Mas a situação é diferente com o estudo aplicado dos clássicos. Aqui a hiperbolização de algumas características nem sempre é um fenômeno negativo. Às vezes é até o contrário, porque permite, como através de uma lupa, reconhecer características que, em condições de harmonia ideal, estão tão “soldadas” em um todo harmonioso que é difícil isolá-las para o propósito do estudo.

Em suma, é preciso saber o que estudar de cada escritor. Especialmente não só das condições dos estudos literários, mas também dos estudos... cinematográficos.

As discussões sobre quem é melhor ou em quem se espelhar, neste caso, desaparecerão.

A questão não será sobre esta ou aquela figura do escritor como um todo, mas sobre certas características de sua obra, que são especialmente apresentadas de modo frutífero para iluminar este ou aquele problema particular de composição ou criatividade artística. É óbvio que os escritores menores contribuirão menos, e os gênios contribuirão em quase todas as áreas.

Certa vez, conduzi um seminário sobre Émile Zola na VGIK (1928/29). Muito trabalho foi feito sobre alguns elementos puramente cinematográficos do lado da plasticidade de sua obra e sobre uma série de recursos composicionais que são característicos quase exclusivamente deste escritor na literatura e são de natureza semelhante à cinematografia. Ao mesmo tempo, sem compreender a essência do que estamos desenvolvendo a partir do trabalho de Zola, alguns camaradas, munidos da famosa citação de Engels sobre a superioridade de Balzac sobre Zola³⁷⁰,

³⁶⁷ Heinrich von Kleist (1777-1811) romancista, dramaturgo e contista alemão.

³⁶⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), poeta alemão.

³⁶⁹ “Os mestres cantores de Nürnberg”, ópera cômica em três atos e de autoria do compositor Richard Wagner.

³⁷⁰ Trata-se das palavras de Engels em uma carta a M. Harkness: “Balzac, a quem considero um artista realista muito maior do que todos os Zolas do passado, presente e futuro” (K. Marx e F. Engels, vol. XXVIII, p. 28) (nota dos editores russos).

tentaram declarar uma campanha contra o nosso trabalho, proclamando que devemos aprender com Balzac, e a "orientação" para Zola é "viciosa"³⁷¹.

Em primeiro lugar, não se trata de "orientação", ou seja, não da aceitação canônica de Zola inteiramente como um ideal, mas do estudo de algumas características específicas de Zola, que são instrutivamente apresentadas de modo especial em sua obra. Em segundo lugar, a superioridade de Balzac citada por Engels também é marcada por indicadores bem definidos. A documentação socioeconômica que tanto cativa Engels não se encontra, é claro, em Zola, assim como também não se encontram muitas outras coisas.

Mas, por outro lado, no mesmo Zola, encontraremos um grande número de elementos extremamente importantes para os cineastas, que estão completamente ausentes na escrita de Balzac.

Abra qualquer página de Zola. É tão plasticamente, visualmente escrita que se pode literalmente fazer “anotações” dela, começando com os comentários do diretor (característica emocional da cena), instruções precisas para o decorador, iluminador, aderecista, artistas e assim por diante.

E compare com qualquer uma das páginas mais brilhantes de Balzac: verifica-se que, para sua incorporação visual, é necessário um trabalho grandioso e “congenial” sobre plasticidade, porque tudo é descrito à maneira de expressões puramente literárias, que não podem ser traduzidas diretamente em um sistema de imagens visuais (compare as cenas no cartório de *A terra*³⁷² com uma página do início de *A pele de Onagro!*³⁷³).

Tudo isso é lindo, eles me dirão, não se trata apenas de plasticidade, o principal são as imagens e a natureza das pessoas, e aqui Balzac supera Zola.

Isso mesmo: para os personagens, recorreremos a Balzac; e para a plasticidade da escrita cinematográfica, em primeiro lugar, a Zola.

E para mais um elemento, intimamente relacionado à caracterização, ainda vamos olhar para Zola - pela capacidade de combinar plasticamente o homem com o ambiente.

A "incompletude" do homem na representação de Zola, em comparação com o "relevo" de Balzac, também requer sua correção.

³⁷¹ Artigos contra Eisenstein foram publicadas na revista *Советский Экран* [*Tela Soviética*], 1928, nº 48 (nota dos editores russos).

³⁷² Romance de Zola publicado em 1887.

³⁷³ *Le peau de chagrin* (1831), romance escrito por Honoré de Balzac.

O personagem de Balzac, graças à sua forma de apresentação, sempre me lembra o gordo senhor Velázquez³⁷⁴ (talvez pela semelhança de seu original com o próprio Balzac?!). E o velho Goriot, e Vautrin, e o padre Grandet, e a prima Bette, e o primo Pons, e César Biroto parecem, como o personagem de Velázquez, tridimensionais, de corpo inteiro sobre pedestais, com sapatos e espadas moldados até o último cacho ou bigode, *mitenes*³⁷⁵ ou luvas.

Agora lembrando os personagens de Zola, você os vê inseparavelmente à maneira dos queridos para ele, Degas ou Manet, especialmente Manet. E talvez mais à maneira de seu bar no *Moulin Rouge*.

Sua incompletude parece ser a mesma da imagem da garota atrás do bar. Ela foi cortada por um balcão. Sua amiga garçonete de outro quadro parece igualmente incompleta, onde suas pernas são cortadas pela moldura do quadro, e seu seio esquerdo está fechado seguindo exatamente o mesmo contorno com a cabeça redonda de um visitante bebendo.

Ninguém pensaria que essas garotas são semi-írmãs³⁷⁶ anatômicas. Da mesma forma que as partes sombreadas do rosto dos personagens de Rembrandt não são consideradas como ausência de mandíbulas, têmporas, testas ou olhos correspondentes nas cavidades oculares (especialmente em gravuras).

Obviamente, aqui você pode ver os coágulos dos detalhes mais definidores das personagens – “primeiros planos” (não é à toa que a pintura da época de Zola está associada à influência dos mestres do *close-up* - os japoneses). Mas isto não é suficiente. A imagem está incompleta, mas de modo algum não está descrita completamente. E o balcão do bar, e o reflexo no espelho atrás dele, e uma caneca de cerveja, e a cabeça do visitante, que tão astutamente escondeu os seios da garota, completam a imagem. A imagem do protagonista é descrita por todo o complexo de elementos do cotidiano que são inseparáveis do personagem.

Balzac não é menos preciso em relação aos elementos associados à vida cotidiana e à atividade humana. Mas Balzac os dá em forma de nomenclatura: enumerações descritivas (na maioria das vezes com a descrição das empresas que os fabricam, geralmente com preços e quase com números de catálogo).

E acontece que, tendo recebido de Balzac um homem e todos os utensílios domésticos e móveis que o acompanham, ele mesmo tem de agrupá-los em um quadro, cobrindo a perna do personagem com a borda da mesa, cobrindo o estofamento da parede pintado em detalhe com

³⁷⁴ Diego Velázquez (1599-1660) foi um pintor espanhol. Eisenstein aqui, aparentemente, tem em mente o autorretrato do pintor (nota dos editores russos).

³⁷⁵ Acessório usado para aquecer os braços.

³⁷⁶ Aqui, Eisenstein retoma o romance de Marcel Prévost, *Les Demi-Vierges* (1894).

o personagem, colocando os objetos na frente e atrás uns dos outros. Balzac não te ajuda nessa arte. Pelo contrário, Zola constantemente a conduz através da imagem, por exemplo, Nana³⁷⁷, nas corridas de cavalo, é tão saltitante quanto Nana³⁷⁸. Ele esculpe na sua memória um “fotograma” inesquecível (precisamente um quadro) quando a figura negra de Eugène Rougon³⁷⁹ corta com sua sombra as figuras brancas das estátuas da Câmara ou como a tonalidade vermelha carnívora absorve consigo o interior de Notre Dame na cena do batizado do filho de Napoleão III³⁸⁰.

É verdade que, por isso, cabe a você comentar *Rougon-Macquart* com mais de um comentário histórico, a fim de obter um quadro socioeconômico completo da era de Napoleão III, e você deve fazer seu próprio trabalho criativo para completar um Saccard³⁸¹ até plena vitalidade de Nucingen³⁸².

E voltamos novamente à nossa tese original: recorrer a cada escritor para aquilo em que ele é mestre. E, deixando para a parte da crítica literária o cálculo dos pontos de acertos qualitativos, que determinam sua posição na “tabela de classificação” da literatura, aprender modestamente com uma parte a modelagem de personagem, e com outra a incorporação plástica do caráter na superfície da tela, etc.

E o mais importante: não confundir os endereços. Não exigir de Flaubert os méritos de Gógol e não aprender com Dostoiévski aquilo em que Tolstói é único, e vice-versa! Do mesmo jeito não é razoável procurar maçãs na primavera, exigir neve no verão e amores-perfeitos no inverno.

Precisamos positivamente de um "guia do cineasta" para os clássicos da literatura. Aliás, também como na pintura. E no teatro. E na música. E na dramaturgia.

Você precisa aprender o que Busygin³⁸³ escreve com maravilhosa modéstia em sua autobiografia: “Na Academia Industrial, aprendi o principal - estudar”. É preciso aprender a ler. É preciso aprender isso para escrever: para um escritor - as páginas de um roteiro literário; para o diretor - folhas do roteiro do diretor, ou os quadros de seus esboços preliminares, ou as

³⁷⁷ A égua tem o mesmo nome da protagonista.

³⁷⁸ Protagonista do romance.

³⁷⁹ Personagem de Zola da série *Rougon-Macquart*.

³⁸⁰ Imperador francês, que proclamou o Segundo Império em 1852; seu filho, o príncipe Napoleão, nascido em 1856, foi assassinado na África em 1879. O batizado do príncipe Napoleão é descrito no romance de Zola, *Sua excelência Eugénio Rougon* (1876) (nota dos editores russos).

³⁸¹ É o sobrenome de toda uma família de personagens da série de romances de Zola. (N. dos editores russos)

³⁸² Protagonista do romance de *A casa Nucingen* [*La Maison Nucingen*, 1837], de Honoré de Balzac. Aqui, aparentemente, refere-se a Aristide Saccard, personagem do romance *O dinheiro*. (N. dos editores russos)

³⁸³ Aleksandr Busygin, um dos fundadores do Stakhanovismo, um movimento de massa que almejava o aumento da produtividade industrial com base no desenvolvimento de novas técnicas.

imagens prontas na tela do écran. (Górki sobre Tolstói: que o reflexo do fogão à lenha não pode aparecer na toalha da mesa com tal posição do fogão e da mesa³⁸⁴).

Quem dentre os escritores pode se gabar da mesma responsabilidade de visão (e audição) dentro de sua obra puramente literária, sem falar no enteado da grande literatura - o roteiro de cinema?

Mas apenas as linhas de tal responsabilidade da escrita podem resultar em um sistema igualmente completo de imagens sonoro-visuais na tela.

A literatura como tal tem muitos meios e uma exposição indireta, que pode ser entendida fortemente ou não. Mas sem essa premissa, todas essas formas substitutivas são igualmente vazias.

No cinema, a responsabilidade cresce de forma indescritível.

A grandeza de Púchkin. Não é para cinema. Mas como é cinematográfica!

Por isso, vamos começar com Púchkin.

Tradução de Erivoneide Barros e Natalya Barbosa

³⁸⁴ A. M. Górki, no artigo “Sobre como aprendi a escrever” (1928), relembra essa conversa que teve com Tolstói (nota dos editores russos). O trecho é sobre uma inconsistência descritiva no texto de Górki.

ПУШКИН И КИНО

Предисловие

Ленин завещал нам гениальное указание о наследстве.

Наше дело проводить его на практике.

Это надо уметь. Далеко не все умеют. Особенно сложно в нашем деле, ибо нет *прямых* предков кино, а предки все косвенные.

Легко (сравнительно) писать “под Толстого”, “под Хемингуэя” и т. д.

Не так глупо, ибо с подражания начинается. Знаем случаи, что писатели переписывали целые произведения. Это — не наивная затея. Это — нахождение *движения* другого писателя-классика, исходного движения его мысли и чувства, которые отлагались в ту или иную систему зрительных и звуковых образов, словосочетаний и проч.

В восхождении к этому исходному движению — первичному жесту — писателя, с одной стороны, сложность (просто “сдирать” легче, чем изучать!), с другой стороны — возможность пользоваться литературой и *не только* в интересах прямых — литературных наследников, но в интересах *косвенных* наследников, например кинематографа (см. об этом ниже).

Но здесь помогает еще одна особенность, на которую сравнительно мало обращают внимания.

Эпоха победившего социализма — единственная эпоха, дающая возможность создания всесторонне исчерпывающего совершенства произведений.

По этому стандарту мы проверяем и проверять будем нашу классику. Отражением в литературе есть и будет столь всесторонне совершенное социальное бытие, что в произведениях достигается полная гармония всех элементов, чего не было и не могло быть в предыдущей эпохе.

Достижение этого в прошлой эпохе — великая редкость и доступно было только исключительно гениальным творцам (наличие в них этой черты и есть одно из условий, определяющих их как гениальных). Но даже и в этих условиях в каждом, даже наиболее великом писателе были элементы, стоявшие у него на первом плане совершенства, и элементы, не достигавшие того же уровня. Обвиняли же Бальзака в неряшливости литературного языка, Шекспира — в композиционной небрежности и неполноценности “Гамлета”, “Германа и Доротею” Гете — «положительно невозможно читать» и его же

“Ифигению в Тавриде” — вряд ли можно играть. Сочинения Клейста рядом с гениальностью обнаруживают ничтожество, достойное Клопштока (об этом очень выразительно и вразумительно пишет Стефан Цвейг). И т. д. и т. д.

В задачу критики историко-литературной входят разбор и оценка этих явлений. Подобно вагнеровскому Бекмессеру из “Мейстерзингеров”, в ее обязанность входит оценка этих явлений, если угодно, и установление разрядов и критических рекомендаций по тем или иным авторам. Здесь клеймится диспропорция черт совершенства. Анализируются предпосылки и условия возникновения подобных явлений. Здесь особенно сурово подчеркивается неполнота социального отражения своей эпохи, вытекающая из чрезмерного порабощения сознания писателя социальной ограниченностью своего времени, невозможность преодолеть эти узы etc. (*критика Лениным Толстого, Энгельсом — Золя*).

Но иначе обстоит дело с прикладным изучением классиков. Здесь — гиперболизация отдельных черт отнюдь не всегда отрицательное явление. Иногда даже наоборот, ибо дает возможность как бы в увеличительное стекло распознать черты, которые в условиях идеальной гармонии настолько “впаяны” в стройное целое, что их изоляция в целях изучения удается с трудом.

Коротко говоря, у каждого писателя надо знать, что изучать. Особенно в условиях даже не литературной учебы, а учебы... кинематографической.

Споры о том, кто лучше или на кого ориентироваться, в таком случае отпадут.

Дело будет идти не о той или иной фигуре писателя в целом, а о тех или иных чертах в его творчестве, особенно плодотворно представленных для освещения той или иной частной проблемы композиции или творчества. Очевидно, что “малые” писатели внесут меньше, а гении сделают вклады по всем почти статьям.

Когда-то я вел во ВГИК семинар по Эмилю Золя (1928/29 год). Прodelывалась очень большая работа по некоторым чисто кинематографическим элементам пластической стороны его творчества и по ряду композиционных особенностей, характерных в литературе почти исключительно для этого писателя и близких по своей природе к кинематографу. Тогда же, не вникнув в существо того, что из творчества Золя нами разрабатывается, ряд товарищей, вооруженных известной цитатой Энгельса о превосходстве Бальзака над Золя, пытались объявить поход против нашей работы, прокламируя, что учиться следует у Бальзака, а «ориентация» на Золя «порочна».

Во-первых, дело не в “ориентации”, то есть не в каноническом приятии Золя целиком за идеал, а в изучении на Золя ряда специфических черт, особенно поучительно представленных в его творчестве. Во-вторых, и указанное Энгельсом превосходство Бальзака отмечено по совершенно определенным показателям. Социально-экономической документации, которая так пленяет Энгельса, у Золя, конечно, не обнаружится, как не обнаружится и многого другого.

Но, с другой стороны, у того же Золя мы найдем громадное количество элементов, чрезвычайно важных для кинематографистов, которые вовсе отсутствуют в письме Бальзака.

Раскройте любую страницу Золя. Она настолько пластически, *зрительно* написана, что по ней буквально можно делать “выписки”, начиная с ремарок режиссера (эмоциональная характеристика сцены), точных указаний декоратору, осветителю, реквизитору, артистам и проч. И сличите с любой самой блестящей страницей Бальзака: окажется, что для зрительного ее воплощения понадобится грандиозная, “конгениальная” работа над пластикой, ибо все описано в манере чисто литературных оборотов, *непосредственно* не переводимых в систему зрительных образов (сличить сцены у нотариуса из “Земли” со страницей из начала “Шагреневой кожи”!)

Все это прекрасно, скажут мне, не в одной пластике дело, основное — образы и характеры людей, а здесь Бальзак превосходит Золя.

Вот именно: за характерами мы будем обращаться к Бальзаку, а за пластикой кинематографического письма — в первую очередь к Золя.

Но и еще за одним элементом, тесно связанным с характером, мы все же тоже будем заглядывать к Золя — за умением пластически сочетать человека со средой.

“Неполнота” человека в обрисовке Золя сравнительно с “рельефностью” Бальзака тоже требует своей поправки.

Персонаж Бальзака благодаря его манере изложения мне всегда напоминает толстого сеньора Веласкеза (может быть, по сходству его оригинала с самим Бальзаком?!). И старик Горио, и Вотрен, и отец Гранде, и кузина Бетта, и кузен Понс, и Цезарь Бирото кажутся, подобно персонажу Веласкеза, трехмерными, во весь рост на пьедесталах, при башмаках и шпагах, вылепленными до последнего локона или уса, митенки или перчатки.

Вспоминая же персонажи Золя, неразрывно видишь их в манере дорогих ему Дега или Мане, особенно Мане. И, пожалуй, больше всего в манере его бара в Мулен-Руже.

Неполнота их кажется такой же, как неполнота изображения девушки за баром. Она срезана стойкой. Такой же неполной выглядит ее подруга-кельнерша с другой картины, где обрублены рамкой картины ноги, а левая грудь закрыта точно по тому же контуру круглой головой пьющего посетителя.

Никому в голову не придет считать этих девушек анатомическими полудевами. Совершенно так же, как залитые тенью части лица у персонажей Рембрандта не считаются отсутствием соответствующих челюстей, висков, лбов или глаз в ямах глазных впадин (особенно на офортах).

Очевидно, здесь даны сгустки наиболее определяющих деталей персонажей — “крупные планы” (недаром живопись времен Золя связана с влиянием мастеров крупного плана — японцев). Но мало этого. Образ недорисован, но отнюдь не недосказан. И досказывают его и стойка бара, и отражение в зеркале за спиной, и кружка пива, и голова посетителя, так лукаво утаившего грудь девушки. Образ действующего лица выписан всем комплексом элементов обихода, неразрывных с персонажем.

Бальзак не менее аккуратен в отношении *элементов*, связанных с обиходом и деятельностью человека. Но Бальзак дает их номенклатурно: описательными перечислениями (чаще всего с описанием фирм, их изготавливающих, обычно с ценами и почти с номерами каталогов). И выходит, что, получив у Бальзака человека и все сопутствующие ему предметы обихода и обстановки, самому приходится группировать их в картину, прикрывая ногу персонажа краем стола, прикрывая персонажем в подробностях выписанную обивку стены, ставя предметы друг перед другом и позади друг друга. В этом искусстве Бальзак вам не помогает. И, наоборот, Золя вас непрестанно проводит сквозь образ, например, Нана на скачках, который столько же скачки, сколько и Нана. Он врезает вам в память незабываемый “кадр” (именно кадр), когда черная фигура Эжена Ругона перерезает своей тенью белые фигуры статуй Палаты или как плотоядная красная тональность поглощает собой внутренность Нотр Дам в сцене крестин сына Наполеона III. Правда, за это на вашу долю выпадает прокомментировать не одним историческим комментарием “Ругон-Маккаров”, чтобы получить полную социально-экономическую картину эпохи Наполеона III, и приходится проделать собственную творческую работу для того, чтобы до полной жизненности Нюсинжена дописать какого-нибудь Саккара.

И мы снова приходим к исходному нашему тезису: обращаться к каждому писателю за тем, в чем он мастер. И, оставляя на долю литературной критики подсчет очков

качественных попаданий, определяющих его положение в “табели о рангах” литературы, скромно учиться у одного лепке характера, а у другого — пластическому воплощению характера на плоскости холста и т. д.

А главное: не путать адреса. Не требуя у Флобера достоинств Гоголя и не учась у Достоевского тому, в чем неповторим Толстой, и *vice versa*! Так же неразумно весной искать яблоки, летом требовать снега, а зимой — анютиных глазок.

Положительно нужен “путеводитель кинематографиста” по классикам литературы. Впрочем, и по живописи. И по театру. И по музыке. И по драматургии.

Нужно научиться тому, о чем с такой прекрасной скромностью пишет в своей автобиографии Бусыгин: “В Промакадемии я научился главному — учиться”. Нужно учиться читать. Научиться надо этому, чтобы писать: писателю — страницы литературного сценария; режиссеру — листы режиссерского сценария, или кадры своих предварительных набросков, или готовые образы на холсте экрана. (Горький о Толстом: что отсвет печки при таком соразмещении печки и стола на скатерти быть не может).

Кто из писателей способен похвастаться такой же ответственностью видения (и слышания) внутри своего чисто литературного произведения, не говоря уже о пасынке большой литературы — о киносценарии?

А ведь только строки такой ответственности письма способны вылиться в столь же полноценную систему звукозрительных образов на экране.

Литература как таковая имеет много средств и обходного изложения, как угодно остро воспринятого. Но без этой предпосылки все эти замещающие формы столь же пусты.

В кинописи ответственность растет несказанно.

Величие Пушкина. Не для кино. Но как кинематографично!

Поэтому начнем с Пушкина.