

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

EISENSTEIN: DIÁLOGOS ORIENTAIS

Campinas – 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MULTIMEIOS

EISENSTEIN: DIÁLOGOS ORIENTAIS

SORAIA CONCEIÇÃO VIANA

*Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Soraia
Conceição Vianna e aprovada pela
Comissão Julgadora em 29/06/2001*

Lúcia Nagib

Profa. Dra. Lúcia Nagib
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da Unicamp como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação da Prof.
Dr.^a Lúcia Nagib.

Campinas – 2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
 N.º CHAMADA: T/UNICAMP
V654e
 V. Ex.
 TOMBO BC/ 96584
 PROC. 16-892/01
 C ☐ D ☒
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA 12/10/01
 N.º CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00160231-2

Viana, Soraia Conceição.

V654e

Eisenstein : diálogos orientais / Soraia Conceição Viana. --
 Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Lúcia Nagib.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
 Campinas, Instituto de Artes.

1. Eisenstein, Sergei, 1898-1948. 2. Cinema - História.
3. Cinema - Montagem. 4. Kabuki. 5. Hieroglifos.
6. Xilogravura chinesa. I. Nagib, Lúcia. II. Universidade
 Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

RESUMO

Elementos da cultura japonesa e chinesa contribuíram para as formulações da proposta de cinema de Sergei Eisenstein. O percurso da análise focaliza: o teatro japonês Kabuki, destacando sua proximidade com a proposta de cinema sonoro de Eisenstein; as gravuras *ukiyo-e* de Sharaku, associadas ao modo como Eisenstein explora os fragmentos de imagens para obter determinados efeitos; o teatro chinês de Mei Lan-fang, com sua proposta de um espetáculo que unifica os elementos cênicos, estimulando os diversos sentidos do espectador; e, finalmente, a analogia que Eisenstein faz da sua proposta de montagem no cinema com a milenar linguagem ideogramática chinesa. Há evidências dos diálogos de Eisenstein com esses elementos da cultura oriental em várias seqüências de seus filmes. A localização deles no filme *Outubro* (1928) facilita a compreensão do modo como Eisenstein estruturou sua proposta singular e revolucionária no campo das elaborações cinematográficas.

*Dedico este trabalho aos meus pais,
Pedro e Aparecida, pelo apoio
incondicional, e à minha filha Ana,
que soube me esperar.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Nagib, pela orientação e pelo apoio na realização desta pesquisa.

À CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento Pessoal em Nível Superior) pelo suporte financeiro durante um ano.

Aos funcionários e professores do Instituto de Artes, que muito colaboraram para a realização desta pesquisa.

À professora Tae Suzuki, pela atenção e presteza, que me possibilitou um melhor entendimento do kanji.

À Escola Modelo de Língua Japonesa de Goiás, pela receptividade e, em especial à professora Marley Lima.

Ao professor Tai Hsuan-an por ter me proporcionado um contato mais estreito com a linguagem ideogramática chinesa, e gentilmente, cedido os ideogramas utilizados neste trabalho.

A Ester, que sempre acreditou no meu trabalho, e também a Maura, Vó Cidinha, Leonor, Ricardo, Juliana e Marcelo pelo carinho.

A Florentino, pelo apoio na formação inicial desta pesquisa.

Aos amigos de Campinas, pelo companheirismo amoroso de sempre: Jô, Denise, Fernando Tacca, Larissa, Suzana, Marco Scarassati, Ermelinda e Sérgio.

Aos amigos de Goiânia, que de uma forma bem particular me ajudaram: Célia, Verbena, Eliane, Giovani, Zezé, Anselmo, Maria José e Danilo.

Aos meus irmãos, pela força, especialmente Sintia e Sibebe, que me acompanharam nos momentos decisivos da realização deste trabalho.

A Roselaine pela companhia e pelo carinho de sempre.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
CAPÍTULO I — TEATRO	29
Kabuki, um parceiro antigo	29
Gravuras de Sharaku	43
A Peculiaridade de Mey Lan-fang	54
CAPÍTULO II — IDEOGRAMAS	57
Ideogramas, “pinturas miniaturizadas”	57
Criar conceitos abstratos	71
CAPÍTULO III — CINEMA	81
Uma revolução ímpar	81
A singularidade do cinema de Eisenstein	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	139
ANEXO A	147

APRESENTAÇÃO

Refletir sobre o diálogo estabelecido por Sergei Eisenstein com alguns elementos da cultura japonesa e chinesa pressupõe analisar elementos não muito comuns no cinema — elementos bastante diversos e também complexos, como os ideogramas, o teatro Kabuki, as gravuras *ukiyo-e* e ainda o teatro chinês. Mas essa dificuldade é bastante compreensível, considerando a complexidade da obra de Eisenstein e a singularidade de seu cinema.

O contexto do cinema de Eisenstein é a Rússia dos anos 20. Situá-lo supõe abordar a Revolução Bolchevique de 1917 e mapear os movimentos que tiveram influência na sua formação, bem como os grupos políticos voltados para as artes nos quais ele e outros artistas estiveram engajados. A Revolução Comunista produziu forte impacto nos meios culturais de todo o mundo, influenciando nomes expressivos como Máximo Gorki, na literatura, Bertolt Brecht e Meyerhold, no teatro. O nome de Eisenstein despontou num momento em que era possível imaginar que tudo seria reedificado: surgiria *um novo homem* e com ele, *uma nova cultura, uma cultura proletária*.

Sob o mesmo foco, surgem, concomitantemente, o Movimento Construtivista e a Escola Formalista. Essa escola era formada por vários lingüistas que dedicaram estudos ao cinema. Irene Machado (1989) assim a

caracteriza: “muitos de seus princípios são formas de insubordinação a qualquer fazer artístico cristalizado pela ideologia dominante”. Em sua opinião, os formalistas inovaram no sentido de que passaram a considerar uma *outra busca* do significado:

O significado deveria advir da própria forma de elaboração do material, ou seja, do procedimento, concepção que aponta para as atividades que tomam o procedimento como a instância onde se processa a dimensão ideológica da linguagem, caso do cinema eisensteiniano, do teatro de Meyerhold, da poesia de Maiakóvski, da fotografia de Ródtchenko, enfim de todo o Construtivismo Russo contemporâneo ao Formalismo. (I. Machado, 1989, p. 23)

Criou-se um vínculo, de acordo com a autora, uma rede de relacionamentos e de cumplicidade cultural entre os formalistas e alguns dos maiores cineastas soviéticos da época: V. Chklóvski voltou-se para a pesquisa das relações existentes entre cinema e literatura e colaborou com Lev Kulechov (1899 — 1970); Osip Brik levantou questionamentos acerca da linguagem poética do cinema e I. Tinianov, além de se preocupar com questões semânticas da imagem, colaborou com o grupo FEKS.¹

¹ *Fábrica Eksentritcheskovo Aktiora* (Fábrica do Ator Excêntrico), grupo da vanguarda teatral e cinematográfica surgido em Petersburgo no final de 1921. Funcionava como um laboratório de estudo da representação do ator cinematográfico. Além de Maiakovski e Meyerhold, também o cinema de Eisenstein também esteve ligado ao grupo.

Eisenstein encontrou fundamentos para suas formulações num dos principais expoentes dessa escola, o crítico literário e lingüista Roman Jakobson. Um dos momentos dessa aproximação, quando o cineasta se reporta ao lingüista, pode ser identificado, por exemplo, na introdução, no universo do cinema, de expressões como *atração dominante*. Refere-se à noção de que todo plano tem uma atração dominante e muitas subsidiárias no contexto do filme. Assim explica Roman Jakobson (1983, p. 485): “Pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho”. Esta noção do *dominante* prevaleceu na Rússia nos anos 20.

Apesar do vínculo estreito entre alguns formalistas e o cinema, e da influência de Roman Jakobson no seu cinema, a relação de Eisenstein com os formalistas não foi tão estreita:

Diferentemente de Kuleshov e dos diretores do grupo FEKS, Eisenstein nunca colaborou com os formalistas em projetos cinematográficos e em seus escritos esquece propositadamente de mencioná-los. Além disso, está em franco desacordo com alguns princípios formalistas.² (Bordwell, 1999, p. 163)

² A diferencia de Kuleshov y de los directores del FEKS, Eisenstein nunca colaboró con los formalistas en proyectos cinematográficos y en sus escritos olvida voluntariamente mencionarlos. Además está en franco desacuerdo con algunos principios formalistas.

Naqueles anos, a Rússia vivia sob o clima de euforia e esperança que sucedeu à derrubada da monarquia czarista, repressiva e antiquada, em 1917. Havia, então, grande efervescência cultural e engajamento político de artistas de diferentes áreas. O construtivismo russo defendia o compromisso social da arte: “O artista, seria, antes de tudo, um engenheiro: sua arte deveria estar apoiada em conceitos científicos solidamente assimilados; cada ato seria resultado de um processo consciente e racional de manipulação de seu meio de expressão” (A. Machado, 1982, p. 30). Era um grupo que, como explica Bordwell (1999), concebia a arte como um ramo da produção que estava a serviço da Revolução:

De um modo geral, o construtivismo no teatro e nas artes visuais buscava criar, a partir do futurismo e da abstração pictórica, uma arte política baseada nos princípios da engenharia e nas propriedades do material. A arte construtivista era, de certo modo, a arte abstrata reconstruída com base no desenho industrial e reorientada para fins de agitação e propaganda. (Bordwell, 1999, p. 25) ³

³ En sentido amplio, el construtivismo en el teatro y en las artes visuales ententaba crear, a partir do futurismo y de la abstracción pictórica, un arte político baseada en los principios de la ingeniería y en las propiedades del material. El arte construtivista era, en cierto sentido, el arte abstrato remodelado en términos de diseño industrial y reorientado hacia fines de agitación y propaganda.

Foi nesse ambiente de ebulição político-social que Sergei Eisenstein iniciou sua militância política. No início de sua juventude, Eisenstein não estava engajado no mundo político da Rússia, como estavam muitos dos jovens da época. Era estudante da Escola de Engenharia, não tinha nada de revolucionário, mas sua grande admiração por Leonardo da Vinci levou-o a participar das manifestações populares:

Outubro passou a interessá-lo mais de perto devido à paixão artística e intelectual que seria uma das mais duradouras de sua existência, a admiração por Leonardo da Vinci. Ele sabia que o florentino observava atentamente os distúrbios posteriores ao assassinato de Giuliano de Medici, exemplo a ser seguido, e saiu às ruas para testemunhar os conflitos e o levantar das pontes sobre o Neva. (Gomes, 1981, p. 228)

Quando se iniciou a guerra civil insuflada pelas grandes nações imperialistas, Eisenstein apresentou-se como voluntário ao Exército Vermelho, seguindo os amigos mais engajados na política. Mas essa iniciativa, de acordo com o próprio cineasta, teve um motivo que diz respeito mais à sua relação com sua família e especialmente com seu pai:

As sementes do protesto social não foram plantadas em mim pelos infortúnios da injustiça social, da privação material, nada tiveram a ver com a luta árdua pela existência, mas, de modo direto ou indireto, tiveram tudo a ver com o símbolo máximo da tirania social, isto é, a

tiranía do pai de família, a sobrevivência da tiranía do chefe do clã, na sociedade primitiva. (Eisenstein, 1987, p. 66.)

Após a tomada do poder pelos Bolcheviques houve um florescimento das artes em geral na Rússia, e Eisenstein, logo que ingressou para o Exército Vermelho, trabalhou na decoração de trens. Juntamente com grupos de camaradas, percorria todo o país, fazendo a divulgação da causa operária e da Revolução. Segundo Taylor (1985), foi num momento de recursos extremamente escassos, necessitando, por isso, encontrar alternativas mais econômicas e ágeis, que surgiram os trens de agitação e propaganda. Decorados com pinturas e *slogans* de artistas como Maiakovsky, Malievich e Eisenstein, eram trens que, de acordo com Taylor (1985), levavam uma pequena livraria, uma gráfica para produzir panfletos, jornais e *posters* e uma sala de exibição de filmes. Nessa época, fervilhavam as idéias do futurismo e do construtivismo e o cinema ocupou um lugar de destaque nos trens:

O cinema atraía o público para os trens, embora os produtores de filmes encontrassem problemas parecidos com aqueles que foram encontrados pelos pintores da decoração dos trens. Muitos camponeses nunca tinham visto antes uma pintura em movimento e o efeito era sempre muito poderoso. (Taylor, 1985, p. 195)

Tão persuasivo eram os trens que, de acordo com esse autor, no primeiro ano de atuação, foram executadas 430 projeções em um dos trens, para um público de mais de 620.000 pessoas.

Segundo Leyda (1985), em outubro de 1920 Eisenstein foi nomeado diretor da seção de cenários do Teatro Central dos Trabalhadores do Proletkult.⁴ Durante a atuação no teatro, sua primeira preocupação—como dos demais jovens do teatro revolucionário—era lutar contra o naturalismo, visto, na época, como característica da arte burguesa. Imbuído desse objetivo, estabeleceu contato inicialmente com o teatro revolucionário de Meyerhold.

Em voga desde o período monárquico até a revolução, estava o teatro que seguia o método naturalista burguês de Konstantin Stanislavsky. Por um lado, esse teatro representava um papel importante na preservação de elementos ricos da tradição cultural russa, por outro, propunha uma encenação naturalista, com uma separação rígida entre palco e platéia e carregava traços muito místicos:

Um ator-aprendiz descreveu como “nos entregávamos ao *prana*, esticando as mãos e emitindo raios das pontas dos dedos. A idéia era fazer que a pessoa para a qual os dedos apontavam sentisse a radiação”.

⁴ “O *Proletkult* era um organismo independente, que passou a tratar dos negócios da educação e da cultura após a tomada do poder pelos bolcheviques, e seu objetivo primordial era fazer nascer uma cultura proletária inteiramente desvinculada da tradição burguesa [...] em 1920 este já contava com meio milhão de membros, enquanto o partido tinha 620 mil!” (A. Machado, 1982, p. 10).

Estas bizarrias não estavam em sintonia com a época da máquina, das massas, do urbanismo e do americanismo. (Wollen, 1984, p. 29)

Assim, os artistas foram orientados para se afastar desse método, que não comungava com os princípios da Revolução. Em contrapartida, ganhava força o novo teatro revolucionário, liderado pela principal figura da esquerda teatral da época, Vsevolod Meyerhold, nome que influenciou toda a carreira de Eisenstein no cinema. Para Meyerhold a principal função do teatro era pedagógica: educar as massas para o socialismo. E foi nesse contexto que Eisenstein aprendeu como combinar estilização com improvisação. Formulou a concepção de um teatro que correspondesse às exigências da Revolução Bolchevique, pensou o teatro como um todo e chamou de *atrações* os elementos que integram o espetáculo teatral.

Eisenstein, por intermédio de Meyerhold, entrou para o círculo artístico de Moscou, e logo juntou-se ao Movimento Construtivista. Esse movimento representava a tendência cultural majoritária, que planejava varrer todos os resquícios da afetação romântica, remanescente da produção intelectual do czarismo. Os cineastas soviéticos, assim como quase toda a vanguarda artística russa da época, engajados no Construtivismo, foi assumindo os ideais revolucionários de Karl Marx e Vladimir Lênin.

No período imediato após a Revolução Bolchevique, foram produzidos, com o mínimo de recursos, filmes de curta metragem, com o objetivo de educar as massas para o socialismo, abordando temáticas educativas e melodramáticas. Nesse ambiente de produção, Eisenstein iniciou sua carreira no cinema, apesar de ter concluído apenas sete⁵ filmes: *O diário de Glumov* (1923); *A Greve* (1925); *O encouraçado Potemkin* (1925); *Outubro* (1928); *O velho e o novo* ou *A linha geral* (1929); *Alexandre Nevsky* (1938); *Ivan o terrível* (1ª parte, 1944, e 2ª parte, 1946). Também escreveu inúmeros ensaios teóricos, livros e artigos, em vários idiomas, nem todos publicados, mesmo os textos em russos, nem todos foram traduzidos. Hoje Eisenstein é considerado um dos maiores cineastas da história e um dos maiores teóricos da *sétima arte*.

Eisenstein sempre pautou-se, em suas elaborações, por fugir da estética realista. Nunca se preocupou com a integridade dos fatos e, assim, manipulou as imagens não de acordo com a realidade, mas com seu intento de provocar uma emoção específica no espectador. Buscava um cinema que fosse instrumento de libertação, de conscientização das massas. Procurava não entregar as respostas prontas ao público, mas induzi-lo, por meio da montagem,

⁵ Não estão incluídos *Que Viva México!* por não ter sido montado pelo próprio Eisenstein, nem *Prado de Bejin*, que teve parte de seus negativos destruídos durante a Segunda Guerra e remontados à revelia de Eisenstein com os poucos que sobraram. (Ver anexo B)

a refletir e até a elaborar conceitos. De acordo com Aumont (1979), no cinema proposto por Eisenstein as significações não são explícitas no filme:

O trabalho de associação é ‘mastigado’ pelo espectador. Supõe-se que este era o esforço de Eisenstein: encontrar um modo de representação tal que o espectador refaça por si mesmo, ao contrário, todo o trabalho associativo.⁶ (Aumont, 1979. p. 175)

Durante a elaboração da sua proposta de cinema, Eisenstein teve, em 1920, contato com a língua japonesa, que lhe chamou atenção. O caráter pictórico dos ideogramas pareceu a Eisenstein muito próximo de sua proposta de montagem no cinema. Mais tarde, na década de 1930, ele entra em contato com a cultura chinesa e passa a se ocupar mais com o processo de formação dos ideogramas e similaridade deste com sua idéia de justaposição na montagem.

Em seu intento de *trabalhar a emoção do espectador*, os ideogramas chineses foram-lhe de grande valia. A forma utilizada por Eisenstein na manipulação das imagens é um processo análogo ao que ocorre nessa linguagem:

⁶ On peut du moins supposer que c'est à cela que tendait l'effort d'Eisenstein: trouver un mode de représentation tel que le spectateur soit mis en état de refaire pour son propre compte, à l'envers, tout le travail associatif

Duas *árvores* dispostas lado a lado referem-se a um “bosque”, dois *fogos* sobrepostos formam uma “labareda”. A imagem visual se estabelece de pronto nesses casos mas a significação de ideogramas complexos não reside, em sua maioria, na simples soma dos conteúdos expressos pelos caracteres individualmente, mas numa montagem que implica um exercício de associação desses conteúdos ou de um radical semântico a um fonético. (Suzuki, 1993, p. 63)

Eisenstein propunha o uso de artifícios manipuláveis, a fim de trabalhar a emoção. Seu interesse era a criação de um cinema que possibilitasse uma fruição diferenciada por parte do espectador. Para alcançar esse objetivo, criou vários efeitos, como o choque entre planos e o choque entre elementos dentro de um mesmo plano, para produzir um novo sentido ou até mesmo elaborar conceitos abstratos. Assim como ocorre na linguagem ideogramática, por meio da justaposição de imagens (ideogramas), Eisenstein pretendia criar conceitos abstratos.

Em uma das seqüência de *Outubro* (1928), Kerensky (o Governo Provisório) tampa uma licoreira, formada por três partes, com uma coroa culminada por uma cruz—réplica de sua coroa imperial—o espectador percebe, por meio das imagens justapostas, a pretensão política de Kerensky: unificar as diferentes forças políticas para se manter no poder.

Eisenstein, em diversos momentos de seus escritos, reconheceu a relevante contribuição que recebeu da cultura oriental e manifestou seu respeito e admiração por ela:

Estou profundamente grato à sorte de aprender uma língua oriental (no serviço militar), abrindo-me aquele estranho poder de pensar e ensinando-me a pictografia da palavra. Foi precisamente este “invulgar” modo de pensamento que posteriormente me ajudou a dominar a natureza da montagem; e depois disso, quando consegui aceitar este modo de pensar “invulgar”, emocional, diferente do nosso habitual modo “lógico”, ajudou-me a compreender os métodos mais recônditos da arte. (Eisenstein *apud* Wollen, 1984 p. 53)

Este é um dos diálogos que Eisenstein estabeleceu com a cultura oriental que esta pesquisa se propõe a analisar no segundo capítulo. A complexidade e a dificuldade de analisar e precisar exatamente onde ocorreram esses diálogos que Eisenstein estabeleceu com a cultura japonesa e chinesa, está justamente no fato de que quase toda a sua produção está permeada por elementos dessa cultura. Segundo Irene Machado (1989), o cinema de Eisenstein está marcado por traços inconfundíveis da escritura ideográfica, do teatro Kabuki, da pintura chinesa, dos ícones medievais.

Todas as seqüências citadas neste trabalho são extraídas do filme Outubro. Esta investigação se limitou à análise apenas dessa obra por entender

que nela, é possível identificar seqüências que evidenciam—através dos inúmeros elementos metafóricos, nem sempre diegéticos, e elementos simbólicos—a influência da cultura oriental na proposta de cinema preconizada por Eisenstein. O filme foi realizado em 1928 a pedido do Governo Bolchevique, em comemoração aos dez anos da Revolução. Além de uma reconstituição dos acontecimentos de 1917, segundo Arlindo Machado (1982, p. 66), o filme foi “quase um ensaio teórico sobre essa revolução”. O filme sintetiza versões extraídas de várias fontes, como por exemplo na obra *Os dez dias que abalaram o mundo* (1919), do jornalista americano John Reed, que participou dos acontecimentos revolucionários de 1917; e, de acordo com Bordwell (1999), *Outubro* também sofreu a influência da poesia de Mayakovsky.

Na tentativa entender como ocorreu esse processo, esta pesquisa, no primeiro capítulo, procurou-se abordar um dos elementos da cultura japonesa que mais influenciaram a obra de Eisenstein, as técnicas do teatro Kabuki, que lhe foram úteis na proposta de quebra do ilusionismo e de formação de um espectador participativo.

A partir do primeiro contato com esse teatro—que ocorreu em 1928, durante as apresentações de algumas trupes do Kabuki, a convite do governo soviético, nas cidades de Moscou e Leningrado—o cineasta estabeleceu um vínculo entre esse teatro e o seu cinema:

Sob a influência do teatro *Kabuki* Eisenstein começou a ver a montagem como uma atividade de fusão ou síntese mental, através da qual pormenores particulares eram unificados a um nível de pensamento superior, e não como uma série de explosões no interior de um motor de combustão, opinião que antes tivera. (Wollen, 1984, p. 53)

De acordo com Eisenstein, o japonês *Kabuki*, assim como o teatro chinês de *Mey Lan-fang*, utiliza elementos convencionais da vida cotidiana nos seus textos e técnicas de atuação que, ao mesmo tempo que o afastam do realismo, aumentam o seu efeito realista.

Eisenstein, assim como os demais jovens da época, passou a abominar o método teatral de Stanislavsky, que propunha uma encenação naturalista, com uma separação rígida entre palco e platéia. Sua proposta de um teatro — e também de um cinema — que não se limitasse a uma mera representação do real convergiam para as técnicas do teatro *Kabuki*. Nesse teatro, conforme Kusano (1993), existe uma intimidade original entre palco e platéia—o que provavelmente encantou Eisenstein—: os espetáculos são marcados por uma participação do público que, enquanto assiste à uma peça manifesta-se animadamente:

E aplaude ou grita espontaneamente os nomes dos atores, exatamente nos momentos que mais lhe agradam e muito pouco no final do espetáculo. Por isso, o público aficionado freqüentemente dá um pulo até

o Kabuki-za de Tokyo, especialmente para ver uma cena ou um ato famoso de uma peça *kabuki*. E até hoje, participa dinamicamente da apresentação de uma peça, criando a atmosfera de uma festa informal, comendo e bebendo durante o espetáculo, indo e vindo, gritando os *kakegoe* (gritos de encorajamento) e tagarelando. (Kusano, 1993, p. 114)

No primeiro capítulo, também será analisada a proximidade estabelecida por Eisenstein entre sua proposta de cinema sonoro e esse teatro, graças ao fato de os japoneses, com seu teatro, conseguirem uma unidade no espetáculo capaz de provocar todos os sentidos, numa fusão de som e movimento. Também será abordado o contato de Eisenstein com o ator da ópera de Pequim, Mey Lan-fang, assim como a influência das gravuras *ukiyo-e*, de Sharaku, analisando a forma como Eisenstein aproximou seu cinema das desproporções e exageros dos retratos de atores do Kabuki feitos por esse artista.

Finalmente, o terceiro capítulo, trata do modo como Eisenstein articulou à sua proposta de cinema os elementos da cultura oriental, abordados nesta pesquisa. Com ênfase em como a sua técnica de montagem se aproximou do processo de formação dos ideogramas e das técnicas do teatro Kabuki e também das gravuras de Sharaku, contextualizando o momento em que ocorreu esse diálogo na carreira de Eisenstein. Serão destacadas algumas seqüências do filme *Outubro* que exemplificam a similaridade com o processo de composição

dos ideogramas e com as técnicas do Kabuki, explicitando, assim, os diálogos entre a *arte* de Eisenstein e elementos da cultura japonesa e chinesa.

O propósito desta pesquisa não é analisar exaustivamente todos os métodos desenvolvidos por Eisenstein, tampouco ensaiar uma análise da escrita chinesa, dos elementos cênicos que compõem o teatro Kabuki, ou das técnicas das gravuras *ukiyo-e*. O que se propõe é tão-somente pontuar o quanto a visão de Eisenstein era ampla, não só no que mostram suas produções, mas também no que revela sua ânsia de conhecimentos, além dos limites, de sua cultura e de seu tempo, não só no campo do cinema mas em todas as artes. Essa “busca incessante” de Eisenstein aparece no comentário de Kleiman (*apud* Ramsey, 1998, p. D4): “Eisenstein tornou possível a descoberta de muita gente que na época não era conhecida na Rússia, como Jean Renoir, John Ford, Orson Welles, Satyajit Ray [...] Ele estava dialogando com essas pessoas e também chamou nossa atenção para a Ópera de Pequim, o teatro kabuki, Melville, Freud, James Joyce e a arte grega: foi por meio dele que descobrimos o mundo”.

TEATRO

*Sentimento humano de satisfação
suscitado pelo aparecimento do
inesperado no seio do esperado.*

ROMAN JAKOBSON

KABUKI, UM PARCEIRO ANTIGO

Após ser sacudido por inúmeras guerras entre os clãs, um tempo em que os cidadãos viviam num clima de insegurança e medo, o Japão passou a viver um período de tranquilidade e prosperidade, quando se implantou a 'sakoku' ou política de segregação nacional. Essa política, embora tenha devolvido a paz aos japoneses, isolou o Japão do resto do mundo, privando-o de receber influências de novas idéias, de conhecer a cultura e a tecnologia de outros países. Foi, no entanto, essa política que possibilitou ao Japão, preservar a arte antiga e desenvolver a cultura nacional valorizando as características peculiares de cada região.

Esse período, chamado Edo ou Tokugawa (1603 – 1868) – Época da Paz Tokugawa, como é também conhecido – corresponde a uma época em que o Japão assiste ao florescimento de diversas artes. As gravuras *ukiyo-e* eram a forma artística em mais evidência. Retratavam sobretudo cenas do cotidiano, atores e belas mulheres. Tinham grande popularidade no país e no exterior, principalmente pela transparência e suavidade das cores que encantavam os ocidentais.

Também ressurgiram outras artes como:

—*Chanoyu* ou Cerimônia do Chá: consiste num ritual altamente estruturado para o preparo do chá na companhia de um hóspede querido. Embora sua origem venha do ritual de templos zen budistas na China, em sua forma final, a cerimônia do chá é uma expressão japonesa. É baseado em quatro princípios fundamentais: harmonia (*wa*), respeito (*kei*), pureza (*sei*) e tranquilidade (*jaku*).

A Cerimônia, ou *Chanoyu* (água quente para o chá), apesar de consistir no simples preparo de uma tigela de chá verde em pó para o convidado, pela atmosfera de paz e relaxamento, pelo ambiente de requintada simplicidade, pelo exercício constante das artes tradicionais do Japão que nela se encontram, pela filosofia e significado profundo, subjacentes a cada gesto do rígido ritual, é na realidade muito mais que isso: ela é a “expressão simbólica de toda uma arte de viver em harmonia perfeita”. (Cavalli, 1981, p. 18)

—*Ikebana*: arte de arranjar flores criando uma harmonia de construção linear, ritmo e cor. “A estrutura do arranjo de flores japonês num vaso baseia-se em três linhas principais, que simbolizam o céu a terra e a humanidade. As origens da *ikebana* remontam ao ritual da oferta de flores nos templos budistas desde o século VI” (Peralva, 1990). Originalmente, elas deviam desenhar o Monte Sumeru, a montanha mítica budista e símbolo do universo; hoje, numa forma mais simplificada e com maior liberdade no arranjo, as flores devem assemelhar-se a uma paisagem ou um jardim.

Houve também nesse período um florescimento das danças e das artes cênicas tradicionais que se agruparam em quatro grandes modalidades: o Bugaku, os teatros Nôgaku, Bunraku e Kabuki.

De acordo com Kusano (1993), o Bugaku era um tipo de dança da corte imperial, do período Nara e Heian (do século VII ao XII) associada, no Ocidente, a atuações sagradas da Europa Medieval. Mais tarde, no Período Muromachi (1335 – 1573) surge o Nôgaku, que compreende os teatros Nô e Kyôguen. Estes eram teatros mais refinados, apresentados apenas para militares e nobres, que se desenvolveram por isso, sob a proteção do shogunato⁷. Em contrapartida, os teatros Kabuki e o Bunraku (teatro de bonecos) surgidos conforme já foi dito, no Período Tokugawa (1603 – 1868), tinham características mais populares e festivas.

⁷ Shogunato — governo militar dos samurais.

Bunraku e Kabuki por outro lado eram parte integrante da vida das pessoas comuns durante o período “pré-moderno” Edo. Eles dependiam do público popular, e eram, por isso, freqüentemente forçados a curvar-se ao gosto desse público para manter sua independência econômica. Como resultado, tinham elementos de inegável banalidade e vulgaridade. Era, entretanto, notável a resistência oferecida pelos responsáveis pela criação do teatro Kabuki contra sua degeneração numa forma puramente popular que apelasse para o mais baixo denominador comum do gosto do público. Ao contrário, usavam técnicas altamente desenvolvidas para criar um alto nível de beleza formal.⁸ (Gunji, 1969, p. 15)

O Kabuki reúne o canto, a dança e a representação. Foi criado por Okuni, uma sacerdotisa de um santuário xintoísta, que perambulava por todo o país, liderando um grupo de atraentes dançarinas com trajes vistosos e exóticos que, apresentava danças ao mesmo tempo religiosas e sensuais — um misto de sensualidade e prostituição. As mulheres do Kabuki eram vistas como vanguarda por fugirem dos padrões convencionais da época. Apesar da sua grande popularidade, o caráter erótico de algumas peças e a prostituição de algumas atrizes tornaram o Kabuki, de acordo com Kusano (1993), uma ameaça à moral e aos costumes japoneses, o que levou à proibição definitiva da participação das mulheres nos palcos. As atrizes foram substituídas,

⁸ Bunraku e Kabuki, on the other hand, were an integral part of lives of the ordinary people during the “premodern” Edo period. They were dependent on the patronage of the masses, and were often forced to pander to their likes and dislikes in order to maintain their own economic independence — with the result that they contain undeniable elements of banality and vulgarity. What is remarkable however, is the degree to which those who were responsible for creating the kabuki drama refused to let it degenerate into a purely popular form appealing to the lowest common denominator in public taste, but used finely developed techniques to create a high degree of formal beauty.

inicialmente, por belos garotos adolescentes de até quinze anos, que terminaram, pelos mesmos motivos, também sendo mais tarde, proibidos de atuar.

No entendimento de Johnson (1996), a proibição da presença de mulheres nos palcos do Kabuki é vista freqüentemente como um movimento positivo porque passou a exigir dos atores uma habilidade maior acima da beleza e a concentrar maior tensão no drama do que na dança, contribuindo para que o Kabuki se tornasse um tipo de arte dramática.

Nesse período de isolamento, o Kabuki desenvolveu-se como um teatro um tanto peculiar com os estilos *aragoto* para os papéis masculinos mais rudes e *wagoto* para os mais suaves e ainda o *onnagata* para atores que se especializavam na interpretação de papéis femininos. Esse estilo foi instituído porque, conforme já foi explicado antes, apesar de o Kabuki ter sido criado por uma mulher, após as restrições do governo, a regra nos palcos passou a ser a atuação exclusiva de homens adultos e esta passou a ser, ainda hoje, a principal característica do teatro Kabuki. Ernst (1974) afirma que uma trupe de Kabuki com *mulheres* é uma verdadeira contradição.

Na fase da restauração Meiji, em 1868, quando o Japão saiu do isolamento e voltou a se relacionar como outros países e receber influências de outras culturas, os japoneses, no entendimento de Kusano (1993), passaram a denegrir tudo o que era antigo e a buscar uma ocidentalização em todas as

áreas. O Kabuki passou então por um período de “modernização” e sofreu várias mudanças, desenvolvendo-se como um teatro bastante peculiar. Embora tivesse se livrado de numerosas restrições do império, o Kabuki enfrentou o grande desafio de adaptar-se a essas mudanças. Uma das consequências foi o afastamento dos estilos *aragoto* e *wagoto* de atuação do canto e da dança. Contudo, a arte do *onnagata* permanece até hoje.

Embora tenham ocorrido inúmeras transformações na cultura japonesa sob a influência do processo de “abertura” para o Ocidente, os japoneses também “exportaram” muito da sua civilização:

A relação não foi unilateral, posto que a gravura *ukiyo-e* vai influenciar a pintura impressionista européia e o teatro kabuki, através de suas técnicas de atuação, palco giratório e *hanamichi* — passarela —, repercutirá nos teatros de Meyerhold, Reinhardt e na montagem cinematográfica de Eisenstein. (Kusano, 1993, p. 84)

Foi nesse período de abertura que as trupes do Kabuki iniciaram suas apresentações pelo mundo ocidental. Em agosto de 1928, de acordo com Leyda (1985), a convite do governo soviético, a trupe de Ichikawa Sadanji, do teatro Kabuki, visitou Moscou e Leningrado, proporcionando a Eisenstein sua primeira experiência estimulante com o teatro japonês, o que ampliou seu progresso experimental e teórico. “Ele [Eisenstein] convidou o ator Ichikawa

Sadanji para suas aulas no GTK – Faculdade Estatal de Técnica Cinematográfica⁹ – para demonstrar a importância do Kabuki no cinema”¹⁰ (Leyda, 1985, p. 37).

Segundo Ernst (1974, p. XX), as técnicas desse teatro se aproximavam muito do que Vsevolod Meyerhold vinha realizando no teatro soviético. Assim, para os russos o Kabuki não trazia nada de tão novo ou surpreendente:

Eles [os russos] sentiram que não havia nada [no teatro Kabuki] que não tivesse sido visto nas produções de Vsevolod Meyerhold. Meyerhold, naquela época um eminente diretor, havia começado sua carreira no Teatro de Arte de Moscou que, no tempo de Stanislavsky, era dedicado à escola realista de atuação. Porém, Meyerhold rompeu com o teatro realista e formulou uma maneira de produção altamente estilizada e não-representacional.¹¹

No entanto, Eisenstein não se deu o mesmo. Seu contato com a cultura oriental, mais especificamente com o teatro Kabuki, no que se refere à sua estrutura e organização, influenciou a linguagem cinematográfica

⁹ Em maio de 1928, Eisenstein foi nomeado diretor desta faculdade, que mais tarde, se transformou em Instituto Estatal do Cinema de Toda a União (GIK).

¹⁰ He invited actor Ichikawa Sadanji to his GTK to demonstrate Kabuki's relevance to film.

¹¹ There was nothing in it, they felt, which had not been seen in the productions of Vsevolod Meyerhold. Meyerhold, at that time a leading *régisseeur*, had began his career in the Moscow Art Theatre, which, under Stanislavsky, was devoted to the realistic school of acting. However, Meyerhold broke with the realistic theatre and formulated a highly stylized, nonrepresentational manner of production. (Ernst 1974, p. XX)

preconizada por ele. A partir do primeiro contato com o teatro japonês Kabuki, Eisenstein passou a acompanhar os espetáculos com muito interesse. Um dos aspectos que lhe chamou a atenção foi o fato de que a música no teatro Kabuki não tem a função de mero suporte aos efeitos dramáticos dos atores:

As peças de Okamoto estão cheias de efeitos sonoros fora de cena, projetados para dar a impressão de que a peça se desenvolve numa dimensão além dos limites observáveis do palco. Fora de cena, há cantos, conversações, sons de instrumentos musicais, sons de cigarras, a maioria dos quais são destinados a soar o mais literal possível.¹² (Ernst, 1974, p. 256)

No palco do Kabuki, um mesmo instrumento pode criar efeitos diversos, como afirma Toita (1979, p. 122): “O mesmo tambor gigante acompanha cada cena com ritmo especial e textura sonora para montanhas, rios, mar, chuva, neve, trovão, e para aparecimento de fantasmas e seres sobrenaturais”.¹³ Ainda conforme esse autor, música tem um papel importante até mesmo no embelezamento de cenas desagradáveis como a crueldade de um assassinato. O Kabuki trabalha, nesse sentido, com uma *simbologia auditiva*:

¹² Okamoto's plays are full of offstage sound effects which are designed to create a feeling that the play moves in a realm beyond the observable limits of the stage. There is offstage singing, conversation, play of musical instruments, chirping of cicadas, most of which are made to sound as literal as possible.

¹³ The same giant drum also accompanies each scene with special rhythm patterns and sound textures for mountains, rivers, the sea, rain, snow, thunder, and for the appearance of ghosts and supernatural beings.

Ao nos familiarizarmos com essas várias expressões sonoras de uma paisagem natural, descobrimos que o som, por si só, é suficiente para fazer com que a cena adequada apareça em nossa imaginação antes mesmo da cortina se abrir e revelar o cenário.¹⁴ (Toita, 1979, p. 122)

Arlindo Machado (1982, p. 86) sintetiza assim o modo como Eisenstein compreendeu o emprego do recurso sonoro no teatro japonês: “Entre outras coisas, observou Eisenstein que o som no teatro oriental não era redundante em relação aos movimentos cênicos, nem tinha uma mera função naturalista; ele formava com os elementos visuais uma unidade indecomponível”.

Por causa da maneira como o Kabuki utiliza a combinação de imagens visuais e auditivas Eisenstein (1990a) refere-se a esse teatro como uma arte que apresenta um conjunto monístico, no qual som, movimento, espaço e voz não *acompanham* (nem são paralelos) um ao outro, mas têm igual importância. O som estimula tanto o sentido auditivo quanto o visual e as imagens de uma cena, por sua vez, estimulam também ambos os sentidos. Ou seja, de acordo com Bordwell (1999, p. 152), “o Kabuki oferece aos diversos canais sensoriais uma posição idêntica para desencadear a resposta do

¹⁴ When one becomes familiar with these various expressions of natural scenery in sound, one finds that the sound alone is sufficient to make the appropriate scene appear in one's imagination even before the curtain opens to reveal the set.

espectador”.¹⁵ Por exemplo, sons mostram graficamente o movimento de uma faca, e movimentos indicam sons, ou seja, *ouvimos movimento e vemos som*. Na opinião de Eisenstein, os japoneses, com seu teatro, conseguem provocar todos os sentidos: “Dirigindo-se a vários órgãos dos sentidos, eles constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação total do cérebro humano, sem prestar atenção em qual desses vários caminhos estão seguindo” (Eisenstein, 1990a, p. 29). Ele dá o exemplo de uma passagem da peça do Kabuki, *Os quarenta e sete samurais* em que a idéia de separação se transmite por meio de uma série de procedimentos cênicos:

Yarunosuke abandona o castelo rendido. E se desloca do fundo do palco em direção ao proscênio. De repente o telão em segundo plano, com seu portão pintado tem dimensões naturais (primeiro plano), é retirado. Em seu lugar se vê um segundo telão com um pequeno portão pintado (plano geral). Isso significa que ele se deslocou para ainda mais longe. Yarunosuke continua. No fundo é colocada uma cortina marrom-verde-preta indicando: o castelo agora está fora de visão. Mais passos. Yarunosuke então se desloca para o “campo florido”. Esta última mudança é enfatizada pelo *sumisen*, isto é, pelo som!!! (Eisenstein, 1990a, p. 29)

Bordwell (1999) explica que, para Eisenstein, o universo das respostas fisiológicas é uniforme, todos os estímulos são equivalentes. Desse

¹⁵ El Kabuki ofrece a los diversos canales sensoriales un estatus idéntico para desencadenar la respuesta del espectador.

modo um estímulo pode servir a outro ou seja fortalecer outro por repetição. Quando todos os outro canais atuam de uma vez o efeito é muito maior, produzindo uma reação calculada e bem específica no espectador. O artista é um calculador de estímulos, organizando-os para o máximo de impacto fisiológico.

Essas provocações sensoriais indiferenciadas aproximam do Kabuki o cinema sonoro proposto por Eisenstein. De acordo com o manifesto *Declaração — sobre o futuro do cinema sonoro* — publicado em 1928 por ele, juntamente com Vsevolod Pudovkin e Gregori Alexandrov, dois cineastas contemporâneos seus, o cinema sonoro seria composto pelo mesmo conjunto monístico, sendo capaz de, assim como o Kabuki, levar o espectador a reduzir a um *denominador comum* as percepções visuais e auditivas. Assim, a iluminação, a interpretação, a história e até as legendas deveriam estar inter-relacionadas para que o filme pudesse fugir do realismo de apenas contar a história acompanhada de elementos de apoio.

Traços dessa modalidade do teatro japonês podem ser observados em diversos aspectos da obra de Eisenstein, tanto com relação às técnicas de utilização de simbologias e representações, como no seu princípio da encenação desintegrada, que corresponde à opção por uma encenação não realista. Com base nesse princípio, a técnica utilizada consiste em que o ator desempenhe seu papel em fragmentos totalmente separados uns dos outros. Ocorre, desse modo,

uma ruptura nos planos que faz com que o espectador tenha uma compreensão do todo e não só ‘aceite’ como também se envolva com a cena. Com esse método, o ator do teatro Kabuki, ‘prende’ o espectador através de ritmos.

Tal como o cinema de Eisenstein, esse teatro não se preocupa em alcançar a verossimilhança e integridade dos fatos, mas em criar uma realidade própria, conseguindo, assim, conduzir a emoção do espectador na direção desejada:

O *kabuki* usa uma estilização exagerada, muito além do que normalmente permitimos no teatro ocidental. Não apenas intensifica a realidade do fato ou evento; nem apenas faz alusão ou dá uma interpretação particular aos fatos e eventos através da estilização, como Arnheim achava que toda arte deveria fazer; em vez disso, deforma e altera todos os acontecimentos e fatos até que estes retenham apenas uma base física. (Andrew, 1989, p. 56)

Não é outra a forma como Eisenstein desenvolve seu cinema. Por exemplo numa seqüência de *Outubro* em que o cineasta monta uma cena de Kerensky subindo as escadas do Palácio de Inverno numa indicação de sua ascensão ao poder após o levante de 1917. Depois de cada lance, ele recomeça novamente, como numa escada sem fim:

Um efeito cômico foi obtido pelos letreiros indicando os sucessivos postos ascendentes (“Ditador” – “Generalíssimo” – “Ministro da Marinha

e do Exército” etc.) cada vez mais elevados — cortados em cinco ou seis planos de Kerensky subindo as escadas do Palácio de Inverno, exatamente com a *mesma* velocidade. Aqui, um conflito entre a idiotice dos postos ascendentes e o “herói” subindo o mesmo imutável lance de escadas, cria um resultado intelectual: a essencial insignificância de Kerensky é mostrada satiricamente. (Eisenstein, 1990a, p, 67)

Outro aspecto importante do teatro japonês Kabuki, que Eisenstein chama de cinematográfico, é o método de interpretação sem transição. Trata-se do recurso pelo qual o ator, durante o espetáculo, muda de personagem, de figurino — e conseqüentemente de estado emocional — por meio somente de um corte mecânico, sem nenhuma transição.

Para Eisenstein (1990a), no cinema, ‘cortar’ a encenação em vez de inserir fragmentos de transição possibilita a construção de métodos inteiramente novos. Ele desenvolveu esse método montando planos com uma alternância que viola a continuidade proposta pelo cinema tradicional. Em *Outubro* existem várias seqüências desenvolvidas desta forma: fragmentos de imagens, aparentemente desconexas, são justapostas para elaborar conceitos abstratos; movimentos são acelerados ou ‘congelados’, para ressaltar o estado emocional da personagem ou do momento da trama, e às vezes aumentar a tensão.

A forma de trabalhar o tempo é outro ponto que aproxima as técnicas do cinema de Eisenstein das do teatro Kabuki. Segundo Eisenstein (1990a), o Kabuki utiliza propositadamente uma desaceleração dos movimentos,

num tempo vagaroso, de uma forma desconhecida pelos palcos ocidentais. Em seu cinema, Eisenstein também cria um espaço-tempo próprio, sem compromisso de fidelidade ao tempo real.

Eisenstein (1990a) afirma que, assim como no cinema se fazem cortes nas cenas, no teatro japonês são feitas ‘paradas’, ‘pausas’ num determinado momento dramático, para acentuar a tensão. A essa técnica os japoneses chamam *ma*:

Uma vez que o Kabuki faz um uso relativamente pequeno de oposição dramática e conflito, os enredos tendem a consistir na relação de uma sucessão de eventos e a ação pode ser uma sequência de diferentes *kata* organizados de forma a mostrar todas as diferentes facetas da habilidade do ator. É por razões como essa que as técnicas de atuação do Kabuki têm grande ênfase no *ma* – uma pequena pausa dramática entre um momento específico da narrativa expresso na música ou no diálogo, e os movimentos corporais e expressões faciais que correspondem a este momento da atuação.¹⁶ (Gunji, 1969, p. 17)

Cada cena, além disso, tem suas situações extremamente bem definidas e freqüentemente constitui uma unidade que pode existir

¹⁶ Since the kabuki makes comparatively little use of dramatic opposition and conflict, the plots tend to consist of the relation of a succession of events, and the acting to be a string of different *kata* arranged so as to show all the different facets of the actors' ability. It is for reason such as these that kabuki acting techniques place great emphasis on *ma* – the slight dramatic pause left between a particular moment in the narrative as expressed in the music or dialogue, and the bodily movements and facial expressions that correspond to that moment in the acting.

independentemente do resto. Assim também Eisenstein desenvolveu *O Encouraçado Potemkin* (1925), dividindo-o em cinco blocos, com uma variação entre cada um deles e unidade no que se refere ao tema e à emoção. Também em *Outubro*, percebem-se vários momentos organizados de forma coesa, como se seguindo um determinado tema. Por exemplo as seqüências em que Eisenstein se refere à mulher. Várias seqüências levam a uma descaracterização da figura da mulher. “As mulheres a tropa de choque do governo provisório estão ridicularizadas por seu modo grotescamente masculino e seu lesbianismo” ¹⁷ (Bordwell, 1999, p. 114). Outras ainda comparam a mulher a imobilidade e frieza das estátuas do Palácio de Inverno.

GRAVURAS DE SHARAKU

Ainda dentre as inúmeras artes que floresceram durante o Período Edo, Eisenstein pôde aproximar sua proposta de cinema também ao trabalho de Tôshusai Sharaku, grande artista de gravuras *ukiyo-e*, que se destacou, notadamente, pelos retratos de atores e temas relativos a peças do teatro Kabuki,

¹⁷ Las mujeres de la tropa de choque del gobierno provisional están ridiculizadas por su talante grotescamente “masculino” y su lesbianismo.

uma vez que, conforme já foi mencionado, esse teatro fazia parte da vida das pessoas comuns do Período Edo (1603 – 1868).

De acordo com Kusano (1993), as gravuras *ukiyo-e*, além de retratar os atores do teatro, procuravam captar também a vida contemporânea dos plebeus da época, com suas lutas de sumô e seus festivais. Desse modo, utilizavam haikais, faziam cartazes de propaganda, pinturas e retratos de mulheres bonitas que tinham sido populares nesse período.

As gravuras *ukiyo-e*, surgiram na década de 1670, mas, a partir da metade do século XVIII, passaram a ter um lugar de destaque no mundo das artes (Kami-ikedai e Otaku, 1997). O termo "*ukiyo*" significa 'mundo flutuante' e o termo "*e*" designa 'imagem'. Na verdade, essa arte desenvolveu-se inicialmente no Período Heian (século VIII – XII). Porém, no princípio limitava-se ao contraste entre o preto e o branco e só aos poucos foram sendo acrescentadas outras cores: primeiro, uma tonalidade alaranjada e por fim o vermelho e o verde. "Os retratos eram geralmente de santos, sábios, imperadores, altos ministros, regentes e grandes poetas – a elite da terra"¹⁸ (Narazaki, 1994, p. 73). Eram imagens que buscavam transcender a mera representação externa e revelar a natureza íntima da pessoa desenhada.

¹⁸ These portraits were chiefly of saints, sages, emperors, high ministers, regents and great poets – the elite of the land.

Na metade do século XVII, um novo tipo de gravura de retratos foi introduzido no Japão, com a chegada da seita de Ôbaku do Zen Budismo. A arte desenvolvida por essa seita, cuja característica é o uso do sombreado e a fidelidade ao representar a aparência externa, deu início a uma nova fase de representação realista.

Os japoneses, que eram bastante receptivos a novas técnicas, começaram, no final do século XVIII, a produzir gravuras sob a influência da arte ocidental. Segundo Narazaki (1994), artistas como Utagawa Toyoharu (1793 – 1841) incorporaram o realismo ocidental, particularmente no que se refere ao tema e à paisagem; outros, como Katsukawa Shunshô (1726 – 1793), enfatizaram a representação realista na produção dos retratos de atores do teatro Kabuki. É notável nesse período o crescimento do estilo realista, mais especificamente na representação da figura humana.

Foi nesse contexto, em que a criação realista estava no seu auge, que surgiu o nome de Tôshusai Sharaku, também conhecido como Sharaku. Vários estudos indicam que nada se sabe sobre a data exata do seu nascimento ou morte, seu lugar de origem, ou mesmo sobre sua formação e suas influências. Sua história é um verdadeiro mistério; conhece-se apenas seu brilhante trabalho. Suas gravuras apresentam características bastante peculiares, diferentes das dos artistas de sua época:

Os 28 primeiros *yakusha-e* (retratos de atores) que Sharaku produziu eram *close-ups* de rostos sobre um fundo de cores escuras borrifadas com mica preta. Nesses retratos, Sharaku captura com soberba sensibilidade as qualidades individuais dos atores. Suas faces não são simplesmente exemplos de beleza idealizada como nos *yakusha-e* anteriores, e por isso, ele parece ter sido criticado pelo público.¹⁹ (Virtual ... , 2000)

Sharaku não tinha a mesma popularidade que os outros artistas da sua época, pois sua arte era bastante distinta. Enquanto seus contemporâneos procuravam atender à demanda, esforçando-se para adequar suas obras ao gosto popular — chegavam até a incorporar técnicas de embelezamento, para que seus temas ficassem de acordo com o gosto do público —, Sharaku que nunca recorreu a essa técnica, não poupava esforços em desenhar as coisas e o homem exatamente como ele os via, de acordo com sua intenção. Parece que não lhe interessava criar uma imagem simplesmente divertida ou agradável.

Sharaku procurou sempre destacar em suas gravuras a psiquê do ator e as suas características na peça. Para tanto, segundo afirma Narasaki (1994), ele, antes de desenhar o ator, estudava profundamente o caráter individual de cada um, pintando o que encontrasse, não escondendo nada, sem se preocupar com o desconforto da visão de algum aspecto feio ou pouco

¹⁹The first 28, *yakusha-e* (actor portraits) which he produced were facial close-ups whose backgrounds used dark-colored inks sprinkled with black mica. In these portraits, Sharaku captures with superb sensitivity the individual qualities of the actors. Their faces are not simply examples of idealized beauty as in previous *yakusha-e*, and for this he seems to have been criticized by the public.

atraente, enquanto outros artistas, quando retratavam uma atriz, procuravam reunir e destacar apenas sua beleza.

A arte de Sharaku, na sua época, não atraía pela beleza ou encanto, pois era marcada por exageros, desproporções e contrastes. No entendimento de Narazaki (1994), esse “excessivo realismo” tornou a obra de Sharaku inaceitável para os padrões vigentes da época, levando sua carreira a um declínio. Sua arte certamente chocava o gosto popular e inquietava os produtores de arte contemporâneos, que produziam gravuras bem distintas.

A indiscutível singularidade da arte de Sharaku pode ser vista pela comparação, por exemplo, com o grande artista clássico de gravuras *ukiyo-e*, Kitagawa Utamaro (1753 – 1806). Contemporâneo de Sharaku, destacou-se no gênero de *bijinga* – retratos da beleza feminina. Ambos traziam um novo senso de realismo em seus trabalhos, porém, bem distinto de Sharaku, Utamaro primou por descrever o que considerava o ideal de beleza feminina, com contornos e texturas suaves e uma harmonização soberba de cores. Torna-se muito evidente o quanto Sharaku fugia aos padrões da época, se se comparam, por exemplo, suas gravuras de pares de atores aos retratos femininos de Kitagawa Utamaro.

As peculiaridades e a originalidade dos dois artistas, são ressaltadas ao se contrapor a análise que Narazaki (1994) faz de uma gravura de Utamaro, *Três belezas contemporâneas* (fig. 1), em que fica evidente a opção por

um estilo uniforme e equilibrado, marcado pela semelhança dos rostos, a uma gravura, bem distinta, de um retrato de pares de atores do Kabuki, feita por Sharaku (fig. 2):



Figura 1-
Kitagawa Utamaro
Três belezas contemporâneas,
Período Edo, séc. XVIII
Museu Nacional de Tóquio

Utamaro foi especialmente conhecido por seus retratos de mulheres belas, e seu modo bastante uniforme de as representar é uma característica do seu estilo. Olhando atentamente esta gravura das três belidades, vê-se que ela é marcada pela semelhança de seus rostos longos e classicamente ovais, embora com uma sutil diferenciação das linhas do

nariz e área dos olhos que produzem algo parecido com um retrato.²⁰ (Narazaki, 1994, p. 74)

Sharaku, ao contrário, criou suas gravuras de pares de atores, no entendimento de Narazaki (1994), cuidadosamente de forma a contrastar personalidades e características corporais. Na análise de sua gravura sobre a peça Hana-ayame Bunroku Soga (fig. 2), esse autor ressalta que a face longa e fina, com o maxilar saliente, da personagem Oguishi (à direita), faz com que as bochechas rechonchudas de Maid (personagem à esquerda) pareçam ainda mais arredondadas e maiores. Da mesma forma, o nariz suave e feminino de Oguishi torna-a mais elegante, quando comparado ao grande e redondo nariz de Maid.

²⁰ Utamaro was especially well known for his painting of beautiful women, and his rather uniform way of representing them is a characteristic feature of his style. Looking closely at his print of three beauties, one is struck by the similarity of their long, classically oval faces, albeit with subtle differentiations in the lines of the nose and area around the eyes that produce something of a portrait-like resemblance.



Figura 2-
Toshusai Sharaku
Retrato dos atores Segawa Tomisaburo II,
como Ogishi Kurando, e Nakamura Manyo,
como Maid Wakakusa.
Museu Nacional de Tokyo

Dessa forma, na opinião de Narazaki (1994), Sharaku procura ressaltar a dignidade e a posição de Oguishi, como esposa de um líder militar, por meio da postura e dos detalhes do cabelo aparado cuidadosamente na nuca e da roupa de cores elegantes. Ao mesmo tempo, Sharaku evidencia a posição inferior da outra personagem, Maid — uma criada de confiança da família —,

mostrando sua subordinação, além da roupa simples, nos detalhes da postura do corpo e nas mãos com os dedos voltados para baixo.

Sharaku é hoje reconhecido mundialmente como um dos maiores nomes da história da gravura *ukiyo-e*. Um fato interessante na história desse grande artista é que, de acordo Narazaki (1994), toda a sua produção concentrou-se em apenas dez meses, entre o final de 1794 e o início de 1795. Durante esse breve período, Sharaku produziu mais de 140 gravuras e foi considerado pelo crítico e historiador alemão Julius Kurth, nos anos 20, como um dos três maiores retratistas do mundo da arte, juntamente com Rembrandt e Velazquez.

Apesar de sua brilhante produção, Sharaku foi descoberto pelos ocidentais somente no Período Meiji (1868 – 1912). Contudo, em meados do século XIX, as gravuras *ukiyo-e* eram a forma artística mais em evidência no Japão. De acordo com Peralva (1990), é possível notar forte influência dessas gravuras em obras de pintores impressionistas e pós-impressionistas como Manet, Van Gogh e Degas.

Deve-se ressaltar, no entanto, que, na época de sua produção, a arte de Sharaku não era unanimemente reconhecida pelos demais artistas:

Há um exagero quanto à influência de Sharaku sobre seus contemporâneos. Eles podem ter encontrado licença no trabalho de Sharaku para seus próprios exageros em pose e expressão, mas esses artistas não foram muito afetados pela sua visão ou estilo de “retratista”. A maior influência de Sharaku não foi sobre os artistas contemporâneos, mas sobre os colecionadores e escritores do seu próprio período e posteriores que foram profundamente movidos pela força e a dignidade do seu trabalho.²¹ (Kato, Reischauer, 1994, p. 135)

Eisenstein pode ser incluído no grupo dos artistas que “foram profundamente movidos pela força e dignidade do seu trabalho”. Observando como ele explora a simultaneidade no seu cinema, mais especificamente no que se refere ao enquadramento, podem-se notar muitos traços em comum entre esses dois criadores.

O Eisenstein (1990a) aproxima seu cinema da arte de Sharaku, quando propõe uma montagem não linear, descontínua, com um enquadramento longe do realismo, fragmentando os planos para combiná-los novamente a fim de criar uma emoção ou reação específica no espectador. Sharaku também reorganiza planos fragmentados para criar uma atmosfera, procurando, com cada detalhe, induzir a uma emoção desejada. Assim, em detalhes do olhar do personagem, o artista passa a intensidade do clímax do

²¹ Sharaku's influence on his contemporaries has been exaggerated. They may have found license in Sharaku's work for their own exaggerations in pose and expression, but these artists were not much affected by his vision or style of portraiture. Sharaku's greatest influence was not on contemporary artists, but on collectors and writers of his own and later periods who have been deeply moved by the power and dignity of his work.

momento. O tratamento dado à face do ator ou aos detalhes das mãos leva o público a perceber seja a agressividade que um ator quer mostrar no papel de um vilão ou a delicadeza e sutileza de um *onnagata* numa atmosfera de sedução feminina.

O próprio Eisenstein recorda o crítico alemão Kurth, que compara uma gravura de Sharaku com uma antiga máscara do teatro Nô:

Enquanto a máscara foi esculpida de acordo com as proporções anatômicas razoavelmente acuradas, as proporções da gravura são simplesmente impossíveis. O espaço entre os olhos compreende uma largura que ultrapassa todo bom senso. O nariz é quase duas vezes maior, em relação aos olhos, do que qualquer nariz normal ousaria ser e o eixo não tem nenhum tipo de relação com a boca: as sobrancelhas, a boca, e cada traço — é desesperadamente não relacionado. Esta observação pode ser feita sobre todos os grandes rostos de Sharaku. (Kurth *apud* Eisenstein, 1990a, p. 39)

Eisenstein considera essa comparação em sua proposta de cinema, quando provoca uma desproporção monstruosa das partes de um evento que fluiria normalmente, montado-o de forma a desintegrá-lo em vários planos. Ele cria estabelece uma desproporção dos primeiríssimos planos de rostos e olhos esbugalhados, combinando-os novamente em um todo, segundo o seu ponto de vista .

A PECULIARIDADE DE MEI LAN-FANG

Além do teatro japonês Kabuki e das gravuras de Sharaku, Eisenstein também manteve um diálogo com o teatro chinês. Na década de 1930, por intermédio de seu amigo Charles Chaplin, Eisenstein conheceu Mei Lan-fang (1894-1961), ator, cantor e dançarino do teatro clássico chinês estilizado e conhecedor da cultura chinesa, muito respeitado e reconhecido pelo seu trabalho na ópera de Pequim. Nessa ocasião, o ator visitava a União Soviética pela primeira vez.

Mei Lan-fang nasceu em Tai Zhao, província de Jiangsu no norte da China. Adquiriu reputação nacional com sua arte de representar papéis femininos, denominados na China *qing yi*. Recebeu o título de líder da escola “Jardim das Pereiras”.²² O mundo ocidental passou a conhecer a Ópera de Pequim mediante a brilhante atuação de Mei Lan-fang.

De acordo com Leyda (1985), a partir de 1935 o interesse de Eisenstein volta-se acentuadamente para a cultura chinesa. Em 1936, tentou gravar, no Estúdio de Jornal Cinematográfico, a cena “Duelo na passagem do arco-íris”, uma atuação de Mei Lang-fang e sua trupe.

Eisenstein ficou muito impressionado com as técnicas que Mei Lan-fang utilizava e com o alto nível de compromisso de sua arte. A partir desse

²² Nome pelo qual tornou-se conhecida a concepção estética característica da Ópera de Pequim.

contato, o cineasta pôde aproximar-se da história do teatro chinês. Segundo Eisenstein (1980), houve um tempo no teatro chinês em que, através da perfeição locutória dos comediantes, era possível julgar a qualidade da interpretação dos textos. Nessa época, segundo o cineasta, “ouviam-se” mais do que “se viam” as peças, embora essa característica variasse conforme a região geográfica da China:

O princípio vocal se fixa no norte, em detrimento do princípio plástico. A cultura da face visual do espectador tem uma luxuriante floração no Sul. Na língua, passa a haver até uma distinção nos termos: o habitante no Norte diz que vai ‘escutar’ um drama e o do Sul, que vai ‘ver’.
(Eisenstein, 1980, p. 141)

Mei Lan-fang restabelece a mais antiga das tradições do teatro chinês. Ao estudar as artes cênicas do passado, ele, com seu teatro, ressuscita a predominância visual do espetáculo, combinando o som, o movimento, a cor e o luxo das antigas vestimentas cênicas, assim como ocorria no teatro Kabuki. Sempre ampliando a temática contemporânea, Mei Lan-fang abordava em suas peças aspectos polêmicos da sociedade, como a situação da mulher, a exploração dos pobres e miseráveis e até mesmo as superstições religiosas.

Eisenstein procurou desenvolver alguns dos aspectos artísticos desse teatro desenvolvido por Mei Lan-fang no seu cinema (o que já vinha

fazendo antes com o teatro japonês) tais como a idéia de combinar, num mesmo nível, imagens visuais e auditivas e, ainda, a utilização do tempo de uma forma não realista, algo que também acontecia no teatro Kabuki.

De acordo com Eisenstein (1980), nos espetáculos de Mei Lan-fang, a representação de um tempo real, é abstraída às vezes. O ritmo temporal das ações não representa o movimento real, é sempre mais lento e sincronizado. Para o cineasta, o efeito obtido é surpreendente do ponto de vista psicológico, criando no espectador uma emoção específica.

Eisenstein, em seus escritos, sempre evidenciou seu respeito e interesse pela cultura oriental, inicialmente pelo Japão e depois também pela China. É o próprio cineasta que afirma:

A experiência da cultura chinesa e da arte da China deve nos fornecer, nesse plano notável, materiais abundantes para o estudo e enriquecimento de nossos métodos artísticos que receberam e recebem soluções de uma outra natureza e de formas totalmente diversas.²³ (Eisenstein, 1980, p. 155)

²³ L'expérience de la culture chinoise et de l'art de la China doit nous fournir, sur ce plan remarquable, d'abondants matériaux pour l'étude et l'enrichissement de nos méthodes artistiques qui ont reçu et reçoivent des solutions d'une tout autre nature et de formes tout autres.

IDEOGRAMAS

*Sinto-me cativado pela metáfora da
paisagem chinesa, na qual uma flor, não é
apenas uma flor, mas, ao mesmo tempo,
uma alegoria da criatura amada.*

EISENSTEIN

IDEOGRAMAS: “PINTURAS MINIATURIZADAS”

A língua chinesa é milenar e bastante complexa. Diferente de como ocorre nas línguas ocidentais, sua escrita não representa a imagem fônica de uma palavra, mas sim o seu significado, o conceito, a idéia. Isto é, é uma escrita tipicamente ideográfica, formada, na sua maior parte, por ideogramas²⁴ e símbolos pictográficos. Registram-se atualmente inúmeros dialetos da língua chinesa, dos quais o principal é o *mandarim*.²⁵ Adotado como língua oficial após a implantação da República da China, o *mandarim* é ensinado nas escolas e

²⁴ A palavra ‘ideograma’ refere-se a um símbolo gráfico que representa uma idéia. Diferente de um pictograma, que é uma representação pictórica da realidade, o ideograma contém um conceito abstrato.

²⁵ *Mandarim* é uma palavra originária do sânscrito, sua denominação em chinês é *guanhua*.

falado no dia a dia por quase toda a população chinesa, além de ser o dialeto usado na radiodifusão e no cinema. Além dele, existem outros grupos dialetais importantes que merecem destaque, como o *hakka*, o *min* (ou *fukien*) e o grupo *yue*.

Cada um desses dialetos apresenta características bem distintas, sendo que a principal diferença verifica-se na pronúncia. Störig (1993), referindo-se à existência de inúmeros grupos dialetais na China, explica que, embora os chineses falassem uma multiplicidade de dialetos — às vezes, tão diferentes uns dos outros que os falantes quase não podiam se entender — foi possível fazer da China um império unitário, com uma só cultura, graças à *escrita*. Por ser independente e acima dos diferentes dialetos, a escrita chinesa podia ser lida e entendida pelos falantes de norte a sul. Sua escrita foi, então, o elo que uniu os diferentes grupos dialetais, pairando acima de suas diferenças.

A expressão escrita da língua chinesa desenvolveu-se como uma escrita pictográfica por volta do ano 2500 a.C. Originalmente eram representações simbólicas de elementos da natureza ou das relações entre os objetos presentes no universo. Entre os séculos III a.C. e III d.C., começaram a surgir os contornos estilizados, resultantes do processo de padronização cujo objetivo era simplificar a forma dos caracteres a fim de aumentar a praticidade e rapidez no manuscrito, até chegar às formas gráficas de hoje, com seus valores simbólicos modificados.

O caráter eminentemente simbólico dessa linguagem amplia sua capacidade visual e incita o leitor a criar imagens a partir de palavras, possibilitando o que Suzuki (1993, p. 64) chama de “rico jogo imagístico, uma variada brincadeira de montagem”. Daí a necessidade de apreensão global da forma e do sentido veiculado pelos ideogramas chineses.

Não é a pretensão deste estudo analisar nem a escrita nem a pronúncia dos ideogramas. Pretende-se apenas abordar certos aspectos de sua dimensão pictórica, identificando o que levou Eisenstein, em determinado momento, a extrair da língua chinesa elementos para sua proposta de cinema. Dentre outros aspectos, ressalta-se o fato de que essa escrita “a princípio, não representa o som da língua falada, mas, antes, o conteúdo das palavras: os conceitos” (Störig, 1993, p. 188).

Na história da maioria das línguas atuais, há momentos sem nenhum documento escrito conhecido. Não é, porém, o caso da língua chinesa, cuja existência de mais de três milênios está devidamente documentada:

Os documentos mais antigos, principalmente inscrições em bronze, remontam à época anterior ao início do primeiro milênio antes de Cristo. Distinguem-se um período “pré-clássico” e um “clássico”, cujo florescimento máximo ocorreu na era antes de Cristo (entre os séculos IV e II a. C.); a partir de então a língua literária e a língua cotidiana começaram a desenvolver-se separadamente. (Störig, 1993, p. 188)

Na dinastia Shang (1122 a.C.), desenhos inscritos de forma regular registravam datas, orações e relatavam circunstâncias. Segundo Forrest (s.d.), com o passar do tempo os desenhos de formas foram se mostrando insuficientes para comunicar noções abstratas e até mesmo uma idéia concreta:

Um sistema de escrita, para ser algo mais do que meramente mnemônica não poderia permanecer apenas ao nível do desenho da escrita; para a comunicação de noções abstratas e até mesmo muitas idéias concretas o desenho de formas externas é claramente inadequado. Os chineses encontraram esta dificuldade em vários momentos. Idéias que não podiam ser mostradas em desenho eram sugeridas, mais ou menos claramente, através do que nós chamamos de “composições lógicas”; desse modo, ‘brilho’ era indicado colocando ‘sol’ e ‘lua’ lado a lado, formando a palavra 明 *ming*; e podemos colocar na mesma categoria, embora eles não sejam compostos, símbolos como:

二 ‘dois’; 上 ‘acima’; 下 ‘abaixo’, que também buscam sugerir uma noção diretamente.²⁶ (Forrest, s.d., p. 36)

²⁶ A written system to be anything more than a mere mnemonic could not remain at the level of picture-writing; for the conveyance of abstract notions and even many concrete ideas the drawing of external forms is plainly inadequate. The Chinese met this difficulty in several ways. Ideas which could not well be show in drawing were suggest, more or less clearly, by means of what we call 'logical compounds; thus 'brightness' was indicate by placing the sun and moon side by side, giving the wordming; and we may place in the same category, although they are not compounds, symbols as, two;, up;, down, which also contrive to suggest a notion directly.

De acordo com Suzuki (1985), não há uma data precisa de quando os japoneses tiveram os primeiros contatos com a escrita ideográfica chinesa, mas presume-se que tenha sido durante o império Han (no ano de 57 a. C. aproximadamente). Nos séculos IV-V d. C., o Japão passou a estabelecer relações com a cultura chinesa e surgiram as primeiras produções de textos japoneses — na verdade, textos em escrita chinesa (*kanbun*) de japoneses que assimilaram a nova língua.

Ao longo do tempo, várias adaptações foram feitas dos ideogramas chineses à língua japonesa: muitos ideogramas sofreram modificações e outros novos foram criados, por associação aos já existentes ou adaptação a eles. Hoje, a língua japonesa dispõe de três modalidades de grafia originárias da escrita chinesa: uma ideográfica, *kanji* — *kan* significa ‘han’ (da etnia *han*) e *ji*, ‘caracteres’ — e duas com símbolos silábicos, *katakana* e *hiragana*. Em princípio, a grafia *kanji* é usada para grafar termos conceituais; a *katakana*, de formas mais retilíneas e duras, é usada para escrever nomes estrangeiros e a *hiragana*, originária de um estilo cursivo de caligrafia, característico por apresentar formas de contornos mais suaves, bastante difundido entre as mulheres da nobreza, por volta do século VIII-IX, é utilizado atualmente para grafar os elementos gramaticais (partículas, sufixos etc.).

Segundo sua formação original, os caracteres chineses foram compostos baseando-se em seis princípios. No início eram apenas quatro

princípios, mas, posteriormente, por associação ou adaptação, mais dois foram acrescentados. Esses princípios recebem na língua chinesa a denominação de *liu shu* e no Japão são chamados de *rikusho*. De acordo com Spence (1995), esses princípios são escritos conforme o sistema Pinyin,²⁷ respectivamente como *xiang xing*, *zhishi*, *hui yi*, *xing sheng*, *zhuan zhu* e *jia jie*.

— O primeiro princípio é o *xiang xing* (na língua japonesa, é chamado de *shōkei*) ou representação pictórica. São caracteres que representam, por meio de desenhos, objetos e elementos da natureza. Esse “caráter pictográfico” é revestido de forte valor simbólico, não é simples representação realística dos elementos; por exemplo, um “rio” é indicado por três traços verticais tortuosos, representando os filetes de água a correr, e o “sol”, tem sua representação feita simplesmente por um ponto no centro de um círculo. Os caracteres baseados neste princípio representam um número reduzido dos ideogramas existentes hoje.



²⁷ Pinyin é um sistema de transcrição fonética do *mandarin* adotado oficialmente pelo governo chinês, na década de 1950, com o objetivo de auxiliar na alfabetização, na aprendizagem da pronúncia dos caracteres e na transliteração de nomes estrangeiros e termos científicos.

— O segundo princípio é o *zhishi* ou diagrama (na língua japonesa, é chamado de *shiji*), traduzido literalmente por *indicação*. Refere-se aos ideogramas usados para indicar os elementos de linguagem que não podem ser facilmente representados na forma pictórica, pois correspondem a formas mais abstratas, como as expressões simbólicas das relações entre as coisas existentes no universo, idéias que não podem ser representadas mas apenas diagramadas. Por exemplo, a noção de “acima” e de “origem”, que são representados respectivamente pelos seguintes pictogramas:



— O terceiro princípio é o *hui yi* (na língua japonesa, é chamado de *kaii*) ou sugestão. Surge da combinação de dois ou mais ideogramas que, justapostos, formam uma palavra que sugere uma terceira idéia: “Duas árvores lado a lado sugerem uma ‘floresta’. Uma mulher segurando uma criança significa ‘amor’, e como amor é bom, a extensão do significado transforma a palavra em ‘bom’” (Chu, 1994, p. 209).

Os ideogramas gerados segundo o princípio *hui yi* correspondem a apenas 3% do total de ideogramas.

floresta

林

bom

好

— O quarto princípio é o *xing sheng* (na língua japonesa, é chamado de *keisei*) ou combinação de um elemento significativo e um elemento fonético: o primeiro carácter remete à leitura, o segundo, ao som. Segundo Norman (1991), os caracteres formados a partir de uma representação pictórica da realidade (primeiro princípio) e aqueles que indicavam elementos de linguagem por meio dos diagramas (segundo princípio) tornaram-se inadequados para representar toda a língua chinesa. Era preciso uma composição que considerasse também a pronúncia das palavras. Um modo de resolver isso foi combinar um ideograma (ou pictograma) a outro que somente indica a pronúncia da palavra final. Esse segundo ideograma — um elemento fonético — é usado apenas por seu valor sonoro, não tem relação com seu significado. De acordo com a definição de Chu (apud Campos, 1994, p. 210), “o primeiro indica a categoria geral de coisas a que pertence o significado da palavra, enquanto o segundo fornece o som do carácter”. Por exemplo o ideograma para “oceano” : 洋 “temos, por um lado, o ‘classificador semântico’ que indica tratar-se de algo líquido (o pictograma de ‘água’ [...] metonimizado visualmente por uns poucos traços

lacônicos, que são como filetes de água vertente); por outro lado, o fonograma que acusa a pronúncia *yang*; este é também, isoladamente, o pictograma para ‘ovelha’ ou ‘carneiro’” (Campos, 1994, p. 51). Embora nesse tipo de composição, o elemento fonético seja utilizado apenas para orientar a pronúncia, ele pode também implicar a indicação do conteúdo geral do ideograma:

Desse modo, a palavra  (tristeza) é composta pelo character  (coração), para indicar que o significado está relacionado com uma emoção, e  (outono), usado meramente como uma indicação sonora; supõe-se que este método sugere à mente o humor melancólico que relacionamos com o fim do ano.²⁸ (Forrest, s.d., p. 41)

A maioria dos ideogramas atuais resulta da associação ou fusão de dois ou mais signos componentes. São os ideogramas baseados no princípio *xing sheng* ou, como na língua japonesa, *keisei*, e no princípio, *hui yi*, que na língua japonesa é chamado de *kaii*. Juntos, esses dois grupos correspondem a cerca de 90% do total de ideogramas empregados hoje.

²⁸ Thus the word , ‘sadness’; is compounded of the character , ‘heart’, to indicate that the meaning is connected with an emotion, and , ‘autumn’, used merely as a guide to the sound; it has been alleged that the method of writing suggests to the mind the pensive mood which we connect with the decline of the year. (Forrest, s.d., p. 41)

— O quinto princípio é chamado de *zhuan zhu* (na língua japonesa é chamado de *tenchû*). São ideogramas cujo significado original foi modificado, pois foram adaptados a idéias aproximadas. Por exemplo, o ideograma que originalmente era usado para indicar ‘música’ 樂 — *yüe* — passa a ter o significado de ‘agradável’, pela presunção de que música é agradável de ser ouvida.

— O sexto princípio é o *jia jie* (na língua japonesa, é chamado de *kasha-ku*) — e refere-se aos caracteres que são usados exclusivamente para indicar a pronúncia. Em razão disso, eles não guardam mais qualquer relação com o significado original e adquirem outros significados ou somente indicam um som. Os ideogramas usados para transcrição de nomes próprios e alguns nomes técnicos científicos modernos pertencem a esse grupo de caracteres.

瑪利亞

Tradução aproximada para “*Maria*”

Um aspecto interessante e que diferencia a língua chinesa clássica das línguas ocidentais, sobretudo das latinas, é que além de não exigir nem sujeito nem predicado, em muitos casos, a sentença na língua chinesa clássica prescinde do verbo para existir:

“Montanha grande” é uma sentença. Não é necessário usar o verbo “ser”. Na realidade, o verbo “ser” não existe no chinês clássico. Em inglês, numa sentença de definição, é absolutamente indispensável esse verbo. No chinês clássico, uma definição emprega duas palavras “vazias”,²⁹ *che* e *yeh*. Por exemplo, uma definição de *jen* (humanidade) assumiria a seguinte forma: *jen che jen yeh*. O segundo *jen* é um caractere diferente que significa “homem”. Em outras palavras, a sentença define por analogia, dizendo, com efeito, “humanidade é a qualidade do homem. (Chu, 1994, p. 215)

仁者人也

O primeiro ideograma é uma abreviatura metonímica de homem (duas pernas) seguida de dois traços que significam “pluralidade”, ou, como quer Ezra Pound, “o homem com todos os seus conteúdos” (*humanitas*); o terceiro ideograma é, mais desenvolvidamente, a mesma abreviatura

²⁹ Na língua chinesa, uma palavra pode ser usada como substantivo, adjetivo, advérbio ou verbo, dependendo de sua função na sentença. Segundo o professor Chu (*apud* Campos, 1994, p. 208), “elas, [...] se repartem em duas classes gerais: ‘sólidas’ e ‘vazias’. As palavras ‘sólidas’ possuem um significado por si mesmas, enquanto que as ‘vazias’ são usadas apenas como preposições, conectivos, interjeições ou partículas interrogativas”.

para homem, “bípede” ereto sobre as pernas. (Campos *apud* Tung-Sun, 1994, p. 181)

É preciso, portanto, fazer um exercício de apreensão dos conteúdos dos ideogramas para poder entender toda a sentença. Nessa sentença, o professor Chu já o fez, mas pode-se ainda discorrer um pouco mais sobre o primeiro ideograma. Sua definição pode ser “o homem com todos os seus conteúdos”, como pode também ser “bondade”; assim, poderíamos dizer que “bondade, humanidade, são qualidades do homem”.

Finalmente, os caracteres da segunda e quarta posição são *palavras vazias*, ou seja, partículas que complementam a sentença dando um sentido de negação ou afirmação. O quarto ideograma do exemplo citado acima tem uma função afirmativa.

Como a língua chinesa possui inúmeros ideogramas homófonos, uma das alternativas encontradas foi possibilitar que eles pudessem ser pronunciados em diferentes tons.

Herlee G. Greel comparou os quatro tons às quatro maneiras de pronunciar os *yes* em inglês. O primeiro tom é como o do modo de responder *yes* a uma lista de chamada (um tom alto, ligeiramente prolongado). O segundo é como o tom que se vai elevando, quando se diz *yes* para responder a alguém que está batendo à porta, enquanto se está ainda absorvido pelo que se está fazendo. O terceiro tom assemelha-

se ao do *ye-es* pronunciado por alguém que concorde dubitativamente com alguma coisa enquanto ainda a vai considerando mentalmente, vindo o tom de elevado para baixo e subindo levemente no fim. Finalmente, o quarto tom é o de um *yes* pronunciado como réplica positiva, breve e segura, terminando incisivamente. (Chu, 1994, p. 205)

Uma grande quantidade de ideogramas diferentes, com respectivos significados diferentes, possui a mesma pronúncia, podendo variar apenas a entonação. Conforme Störig (1993, p. 192) o dialeto de Pequim – valendo como norma por ser amplamente difundido – conhece quatro tons, que podem ser representados graficamente como se segue:

Primeiro tom: a sílaba é pronunciada por inteiro com a mesma tonalidade de voz. A sílaba *ma*, pronunciada assim (transcrita *mā*), significa “mãe”.

Segundo tom: elevação da voz a partir de um início baixo. A sílaba *ma* significa “cânhamo”.

Terceiro tom: há um abaixamento, seguido de uma elevação da voz. A sílaba *ma* significa “cavalo”.

Quarto tom: há uma elevação, seguida de um abaixamento da voz. A sílaba *ma* significa “repreender”.

Como sílaba não-acentuada, *ma* pode ainda servir de partícula interrogativa.



Fonte: Störig (1993, p. 192)

Num dicionário reduzido, contendo cerca de 5.000 palavras, nada menos que 41 caracteres são pronunciados *yi* no quarto tom.³⁰ Daí a necessidade, como ressalta Chu (1994) de, para se fazer compreender ao falar chinês, pronunciar corretamente cada palavra, não somente com o som correto como também acentuada no tom certo.

Dada essa complexidade, para diferenciar os homófonos, além de tons diferentes, a língua chinesa também recorre ao uso de expressões compostas, em que, geralmente, o todo não tem nenhuma relação com a acepção das palavras isoladas que a constituem. Chu (1994, p. 206) cita os vocábulo “fácil” e “arte”. Eles são escritos com caracteres diferentes: 易 (fácil) e 藝 (arte), mas ambos são pronunciados “*yi*”. Para designar “fácil” é usada a expressão “*jung yi*”, que significa literalmente “suportar fácil” e para “arte”, a expressão “*yi shu*”, que significa “técnica artística”.

容易

“suportar fácil”
“*jung yi*”

藝術

“técnica artística”
“*yi shu*”

³⁰ Segundo Chu (apud Campos, 1994, p. 205), esses tons são indicados na romanização quer por um sinal diacrítico sobre a vogal principal, quer por 1, 2, 3 ou 4 subscritos e denominados: 1) elevado-uniforme, 2) elevado-subindo, 3) baixo-subindo e 4) elevado-caindo.

Para se entender a linguagem ideogramática chinesa é preciso desenvolver uma atitude diferente da exigida em face das línguas ocidentais. Primeiramente não se pode entendê-la fazendo-se uma leitura objetiva, direta, como a que se faz na linguagem ocidental, dita predicativa: além da leitura, é preciso perceber o que cada ideograma significa e o conteúdo cultural que ele traz implícito. Assim, não se pode querer entender os ideogramas isoladamente. É preciso apreendê-los num exercício de associação dos seus conteúdos, o que se justifica pelo fato de, na escrita chinesa, as relações entre as palavras terem mais relevância do que as palavras isoladas.

De acordo com Forrest (s.d.), a linguagem ideogramática não pode ser traduzida, mas apenas interpretada. Nesse sentido, Suzuki afirma:

Dada sua própria natureza, os ideogramas são essencialmente simbólicos, passando a idéia imediatamente ao leitor, que os apreende no seu todo, sem a necessidade de se traduzir a cadeia fonêmica em palavras e estas em idéias ou conceitos. (Suzuki, 1993, p. 62)

CRIAR CONCEITOS ABSTRATOS

O projeto de Eisenstein — criar conceitos abstratos por meio de recursos cinematográficos sem passar pela narração, sem a mediação de uma

fábula, de personagens ou de outras ligações narrativas, como se quisesse condensar numa imagem determinados conceitos abstratos — aproxima-se da linguagem ideogramática chinesa. É o próprio cineasta que ensina:

uma palavra concreta (uma denotação) colocada ao lado de uma palavra concreta produz um conceito abstrato — como nas línguas chinesa e japonesa, onde um ideograma material pode indicar um resultado transcendental (conceitual). (Eisenstein, 1990a, p. 52)

O primeiro contato de Eisenstein com uma língua oriental, mais especificamente a japonesa, ocorreu quando o cineasta apresentou-se como voluntário ao Exército Vermelho, durante a Guerra Civil na Rússia em 1920, e logo um camarada de quartel deu-lhe algumas lições da língua japonesa.

Mais tarde, Eisenstein começou a estudar essa língua na Academia do Estado Maior, e escreveu vários artigos, abordando aspectos dessa relação com a cultura japonesa, que despertou grande interesse no cineasta. Entre eles, encontra-se o artigo “O princípio cinematográfico e o ideograma” publicado em 1929, em que faz uma analogia entre seu cinema e a cultura e a língua japonesas: “Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e *séries intelectuais*” (Eisenstein, 1990a, p. 36).

Ao analisar a obra de Eisenstein, Bordwell (1999) explica que, para o cineasta, os planos isolados são como os caracteres gráficos mais simples ou ideogramas. Ou seja, assim como os ideogramas, isolados os planos não têm o mesmo sentido de quando montados, isto é associados com outros. Nas suas formulações, Eisenstein (1990a, p. 50) defende que a tarefa de toda arte — e, é claro, de seu cinema — é “formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectualmente acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas”. E, utilizando a justaposição de imagens para chegar a uma terceira idéia — ou “conceitos intelectualmente acurados” — Eisenstein utilizou vários recursos, inclusive, elementos de linguagem como a metáfora e a metonímia.

De acordo com Ivanov (1970), a noção, na linguagem cinematográfica, do primeiro plano como a exibição da parte em lugar do todo corresponde a um procedimento metonímico. Trata-se, segundo esse autor, de esgotar-se um episódio num só plano, para a utilização mínima da montagem. Às vezes designada como *pars pro toto*, a metonímia é segundo Jakobson (1970), o método fundamental na conversão cinematográfica dos objetos em signos.

Metáfora e metonímia são recursos que auxiliam na montagem de planos fragmentados, que podem ser aproximados segundo sua contigüidade, similaridade ou contraste. Fenollosa (1994) lembra que se por um lado, uma

palavra fonética, não ostenta a metáfora em sua própria aparência, não ocorre o mesmo com a língua chinesa:

A língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais. (Fenollosa, 1994 p. 127)

Comungando com essa idéia, Eisenstein entende que a categoria final da montagem cinematográfica tende claramente para o conceito e a metáfora. De acordo com Aumont (1979), a metáfora é um *movimento* tipicamente intelectual, que permite ao espectador saltar de uma imagem para a outra. Isso fica explícito na profusão de símbolos metafóricos, com elementos nem sempre diegéticos, utilizados por Eisenstein em *Outubro* (1928).

A utilização por ele de recursos metafóricos pode ser demonstrada, por exemplo, na seqüência desse filme, em que aparece o personagem de Kerensky entrando no Palácio de Inverno, sede do governo e, em seguida, a cena de um pavão de metal abrindo sua cauda e girando, enquanto Kerensky espera que a porta se abra.

A conexão mais óbvia é a associação do pavão com a pose e com o orgulho. Eisenstein põe nas imagens uma figura de discurso: Kerensky é tão vaidoso e fútil como um pavão real. Mas a sequência parece dizer mais. O pavão real é mecânico e permite a Eisenstein insistir na pose artificial e na presunção de Kerensky.³¹ (Bordwell, 1999, p. 67)

Nessa sequência há inúmeros elementos que ilustram o recurso utilizado por Eisenstein. Por exemplo, o pavão mecânico, filmado sobre um fundo negro, isolado inicialmente parece ser um símbolo metafórico extradiagético, mas depois, no curso do filme, mostra-se que ele faz parte de um relógio do palácio. Os giros do pavão, com sua cauda aberta, coincidem com a imagem de Kerensky junto à porta que não se abre. Essa cena, na opinião de Bordwell (1999, p. 67), sugere que o brinquedo mecânico funciona melhor que o governo: “A rotação do pássaro está montada de tal maneira que parece controlar a abertura da porta; assim, é um brinquedo que controla o palácio”.³² Quando Eisenstein, valendo-se do recurso metafórico, monta a cena do pavão imediatamente à de Kerensky, faz com que o pavão, antes aparentemente fora do contexto (mesmo sendo parte do relógio), indique o orgulho e a vaidade de Kerensky no poder e, naquele momento, no Palácio de Inverno. Representa a

³¹ La conexión más obvia es la asociación del pavo real con la pose y la vanagloria. Eisenstein pone en imágenes una figura del discurso: Kerensky es tan presumido y vacío como un pavo real. Pero la secuencia parece querer decir más. El pavo real es mecánico y ello permite a Eisenstein insistir en la pose artificial y el amaneramiento de Kerensky.

³² La rotación del pájaro está montada de tal manera que parece que controla la apertura de la puerta; así es un juguete el que controla el palacio.

suntuosidade dos governos absolutistas que foram depostos. O brilho e os reflexos do pavão aludem a metais preciosos e associam Kerensky à opulência do Estado.

Na primeira fase da revolução, Kerensky representou uma figura de conciliação entre as diferentes classes, na opinião de Trotsky (1967); tanto o exército, os liberais, os pequenos burgueses, como os camponeses acolheram-no como seu legítimo representante. Mas, com o acirramento da luta de classe e a explosão da guerra civil, Kerensky perde sua popularidade, como narraram jornalistas da época:

Ele [Kerensky] freqüenta os camarotes imperiais. Mora no Palácio de Inverno ou em Tzarsko-Selo. Dorme no leito dos imperadores da Rússia. Um excesso de vaidade ostensiva; tudo isto choca nesse país, o mais simples do mundo. (Anet, *apud* Trotsky, 1967 p. 530)

O fato de, na linguagem ideogramática chinesa, a posição de um determinado caráter ao lado de outro determinar o significado e a leitura exata da nova palavra ou ideograma foi outro fator que levou Eisenstein (1990a) a aproximar sua proposta de cinema dessa linguagem. Segundo suas formulações, é exatamente a combinação dos planos na montagem que irá indicar a leitura

exata da cena. Nesse sentido, Eisenstein propõe que o quadro não seja qual uma rígida letra do alfabeto, mas flexível e amplo como um ideograma:

E pode ser lido apenas em justaposição, exatamente como um ideograma adquire *significação, significado* e até *pronúncia* específicos (ocasionalmente em posição diametral um ao outro) somente quando combinado com um indicador, em separado, de leitura, ou de mínimo significado – um indicador para a leitura exata – colocado ao lado do hieróglifo básico. (Eisenstein, 1990a, p. 72)

Essa flexibilidade do quadro cinematográfico é marcante no cinema de Eisenstein. É permitido ao espectador elaborar conceitos e criar imagens, assim como também nos ideogramas. Por exemplo, um único ideograma pode indicar “homem” ou indicar “pessoa”, “humanidade” ou ainda “humano”. A respeito dessa característica que, segundo se entende nesta pesquisa, é uma qualidade dos ideogramas, Suzuki (1993) explica:

Os princípios de estruturação do ideograma incitam a imaginação e permitem os mais variados jogos associativos no nível semântico, por acréscimo das idéias contidas nos caracteres de base para pluralizar (*árvore + árvore* = bosque) ou enfatizar (*coração + suportar* = suportar interiormente), por adjetivação (*balouçar das águas* = onda), por metáfora (*coração [órgão vital] do nariz* = respiração) ou sugestão (*erva sobre o arrozal* = muda de planta). (Suzuki, 1993, p. 65)

Nesse método, em que o conceito é gerado a partir da justaposição, está o ponto de partida para o processo formal do cinema intelectual. Método que conduz o espectador a uma “elaboração mental”: “Apesar de tudo, o ideograma só produz um conceito 'seco', enquanto o método de combinação dá um resultado mais evocativo”³³ (Bordwell, 1999, p. 153). Este tema será tratado num momento posterior.

Pode-se afirmar que o aspecto mais relevante da escrita ideogramática, e que fez Eisenstein aproximar dela o seu cinema, é que os pictogramas, isoladamente, representam apenas objetos concretos, o que torna seu potencial de expressão de conceitos abstratos bastante limitado. No entanto, a combinação de dois ou vários deles possibilita uma esplêndida expansão da sua riqueza semântica, permitindo criar enorme quantidade de ideogramas, que são geralmente compostos por dois signos pictográficos ou um signo pictográfico e um indicativo da pronúncia.

Explica-se, assim, a importância da compreensão nesta pesquisa, dos princípios da formação original dos ideogramas chineses. O processo de associação de dois ou mais caracteres, que resulta na formação da grande maioria dos ideogramas, seja por meio da combinação de um elemento

³³ Pese a todo, el ideograma produce sólo un concepto 'seco', mientras que el método de combinación crea un resultado más evocador.

significativo com um elemento fonético, que remete à pronúncia, seja pela associação de dois ou mais caracteres, em que cada um tem uma correspondência específica com um determinado objeto mas, quando associados, sugerem uma terceira idéia, que pode ser também um conceito abstrato. Daí, pois, a necessidade de compreendê-los na sua totalidade: “a propriedade do ideograma reside na apreensão global de sua forma e, concomitantemente, do significado por ele veiculado, podendo até se dispensar sua leitura” (Suzuki, 1993, p. 67).

A montagem eisensteiniana também exige do espectador a capacidade de compreender a totalidade do sentido das cenas. E entende-se, assim, que a compreensão dos processos de formação original dos ideogramas seja o aspecto que mais interessa ao estudo dos *diálogos orientais*, ou seja, o diálogo estabelecido entre o cinema de Sergei Eisenstein e os ideogramas chineses.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CINEMA

*Hay que devolver a la ciencia su
sensualidad. Al proceso intelectual
su fuego y pasión.
Eisenstein.*

UMA REVOLUÇÃO ÍMPAR

A Revolução Proletária provocou grandes mudanças na Rússia. Irene Machado (1989) ressalta a coexistência, na produção da vanguarda artística russa, de elementos que antes se confrontavam: o popular ganha espaço em projetos técnicos arrojados, construtivistas ou cubo-futuristas. Nesse momento de ebulição política e cultural, as mudanças ocorridas, particularmente no teatro, foram bastante significativas.

O método de interpretação naturalista de Stanislavsky ficou fora de sintonia com a época revolucionária da máquina, das massas e passou a ser considerado conservador e incompatível com as propostas artísticas da Revolução Bolchevique. Em contrapartida, no teatro da vanguarda soviética,

abre-se espaço para o método de Meyerhold. A proposta conquistou o jovem Eisenstein que, assim como outros artistas revolucionários da sua época, se preocupava em combater o naturalismo, visto como característica da arte burguesa.

Como já foi mencionado, o ingresso de Eisenstein nas fileiras da Revolução deu-se por intermédio de Meyerhold. Daí em diante, toda a sua carreira teve grande influência do teatro, principalmente de Meyerhold – considerado por diversos biógrafos como o pai espiritual de Eisenstein. Segundo Bordwell (1999), no outono de 1921, Meyerhold abriu sua Oficina Estatal de Alta Direção, onde Eisenstein estudou os seus métodos de atuação e produção, participou da formação de atores e ainda contribuiu com desenhos de cenários e figurinos na produção da peça *Heartbreak House*, de Bernard Shaw (1922). Mais tarde, Eisenstein deixa de ser aluno e passa a ajudante de direção. Sempre teve grande fascínio pelo seu mestre. “Devo dizer que jamais amei, idolatrei, veneriei alguém tanto quanto meu professor e até a mais extrema velhice considerar-me-ei indigno de beijar o pó de seus pés” (Eisenstein, 1987, p. 14).

Em contraposição ao teatro burguês e sob a influência de Meyerhold, Eisenstein começa a pensar a representação teatral em todos os seus aspectos: gestos dos atores, iluminação e cenário. Buscava, com isso, uma totalidade de expressão que levasse o espectador a uma sensação determinada,

um método que possibilitasse calcular e organizar a emoção do espectador, ou seja, um teatro mais afinado com a proposta construtivista.

Imbuído desse pensamento, Eisenstein elaborou o projeto da montagem de atrações. De acordo com o próprio Eisenstein (*apud* Leyda, 1985), atração é todo fato demonstrável de como uma ação, um fenômeno ou mesmo um objeto, que, combinado com outros similares, poderia conduzir a emoção do público em uma direção determinada. Essa montagem oferecia um caminho para formar a psiquê do espectador, por meio da junção de *momentos fortes* de impressões e surpresas; deveriam ser verdadeiros golpes na consciência do espectador.

Nesse sentido, segundo Gunning (1990), Eisenstein juntamente com um colega, Emilio Marinetti³⁴ (1876-1944), na década de 1920, planejaram exagerar no impacto sobre os espectadores. “Marinetti propunha colar, literalmente, os espectadores em suas cadeiras (as roupas danificadas seriam pagas depois do espetáculo) e Eisenstein soltaria fogos de artifício embaixo delas”³⁵ (Gunning, 1990, p. 61). Assim, influenciado por experiências como estas, Eisenstein elaborou suas formulações a respeito do *movimento expressivo*,

³⁴ Emilio Filippo T. Marinetti, escritor italiano e fundador do futurismo literário. Segundo Eisenstein (1987), era partidário do *tactilismo*, uma arte que deveria ser mais tocada do que vista. Tornou-se fascista em 1919.

³⁵ Marinetti proposing to literally glue them to their seats (ruined garments paid for after the performance) and Eisenstein setting firecrackers off beneath them.

que consistia na busca de formas em que a atuação do ator pudesse converter-se em atração.

Inicialmente isso foi resolvido por meio das técnicas de Meyerhold: “Eu sonhava então com um teatro de tal saturação emocional que a raiva de um homem seria expressa por um salto para trás de um trapézio” (Eisenstein, 1990a, p. 153). Todavia, Eisenstein passa a considerar o método de Meyerhold muito mecânico, o movimento expressivo deveria representar algo intermediário entre o excentrismo e uma atuação mais natural. Assim, em 1923, Eisenstein juntamente com Sergei Tretyakov, escreveu um panfleto propondo reformar o sistema de formação de atores da Proletkult. De acordo com Bordwell (1999), o *movimento expressivo* propunha doutrinas que iam além das teorias biomecânicas de Meyerhold.

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

Esta proposta de Eisenstein significava uma recusa dos projetos estéticos que, embora socialistas, estavam baseados nos padrões vigentes da

época. Eisenstein voltava-se para o problema de como o espetáculo teatral comove o público. Para ele, engajado no Movimento Construtivista, assim como para a vanguarda cultural que atuava na Rússia após a Revolução, a arte, no novo Estado soviético, tinha de informar e principalmente educar o povo com as propostas socialistas, tinha de estar ao lado da classe trabalhadora que havia conquistado o poder e, por fim, combater os inimigos do socialismo.

Eisenstein esteve fortemente engajado no círculo artístico de Moscou, grupo que lutava contra o naturalismo e os resquícios da arte burguesa. Ele participava com uma posição claramente definida. No início dos anos 20, quando o cineasta envolveu-se no confronto direto do movimento de vanguarda, do qual ele fazia parte com o Teatro de Arte de Moscou — cujo principal representante era Stanislavsky, que defendia uma estética realista — Eisenstein declarou:

O Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal. É a antítese exata do que procuro fazer. Ele enfileira as emoções uma atrás das outras a fim de criar a ilusão do realismo. Eu tiro fotografias da realidade e as monto em seguida de forma a produzir emoções. Não sou um realista, sou um materialista. Creio nas coisas materiais, creio que a matéria fornece a base de todas as nossas sensações. Afasto-me do realismo para atingir a realidade. (Eisenstein *apud* Gomes, 1981, p. 254)

Se, por um lado, os artistas representantes do teatro realista faziam uma reprodução fidedigna da realidade, por outro, os construtivistas combatiam o realismo de várias formas, fragmentando eventos para depois serem recompostos de acordo com o desejo do diretor.

Os construtivistas agruparam-se em torno da revista *Lef (Frente Esquerdistas das Artes)*. De acordo com Bordwell (1999), colaboradores dessa revista tiveram grande influência sobre Eisenstein, como Sergei Tretyakov. Defendia que o artista tinha de ser um *engenheiro industrial*, devia controlar a base científica da arte, assim poderia calcular os efeitos emocionais da obra e as respostas do espectador. Contudo, segundo Bordwell (1999), o compromisso de Eisenstein com a arte levou-o a uma proposta mais além: essas respostas tinham de ser afetivas; mesmo que o artista trabalhasse de uma maneira friamente racional, a arte exigia que o espectador fosse comprometido emocionalmente.

Como a maioria dos artistas contemporâneos, Eisenstein concordava com Lunacharsky³⁶ que, se a arte tinha de cumprir uma função social, não poderia ser friamente didática. Tinha de provocar emoção, inspirar as massas em favor da dedicação à nova sociedade em construção.³⁷ (Bordwell, 1999, p. 141)

³⁶ Anatoli Vassilievitch Lunacharski, era comissário da educação do Governo Bolchevique.

³⁷ Como la mayoría de los artistas contemporáneos, Eisenstein compartía la creencia de Lunacharsky de que si el arte tenía que cumplir una función social, no podía ser friamente didáctico. Tenía que provocar emoción, inspirar a las masas en prol de la dedicación a la nueva sociedad en construcción.

Assim como os seus companheiros da vanguarda artística de Moscou, Eisenstein acreditava que o seu dever como artista era contribuir com a construção da nova sociedade. E o cinema representava um eficiente instrumento revolucionário para esse fim. Também Lênin, o grande líder da Revolução Proletária, de acordo com Parkinson (1995), tinha consciência do valor do cinema mudo como instrumento de propaganda em um país de 160 milhões de pessoas falando mais de cem línguas diferentes: “O cinema é para nós a mais importante de todas as artes” ³⁸ (Lênin, *apud* Parkinson, 1995, p. 72).

Era enorme o prestígio de que gozava o cinema após a Revolução. Segundo Taylor (1985), essas palavras de Lênin não se referiam à qualidade artística do filme, mas ao seu potencial como uma arma de agitação e propaganda. Também Eisenstein acreditava piamente nesse potencial do cinema. Assim, propunha um cinema que, voltado para o espectador, servisse à Revolução.

³⁸ The cinema is for us the most important of the arts.

A SINGULARIDADE DO CINEMA DE EISENSTEIN

Foi durante suas experiências no teatro que Eisenstein teve contato com a produção cinematográfica. Em 1925, contagiado pelo entusiasmo da Revolução Proletária, produziu seu primeiro filme, *A Greve*, seguido da publicação de sua primeira formulação teórica sobre montagem, publicada em 1923 na revista *Lef*. Nesse artigo, Eisenstein estende sua proposta da montagem de atrações do teatro para o cinema. Numa nova forma de edição, as imagens seriam escolhidas arbitrariamente, independentemente da ação, marcariam os momentos de grande impacto emocional e seriam representadas não em uma sequência cronológica, mas de modo criar o máximo de impacto psicológico. Esse impacto psicológico, levaria o espectador a perceber uma outra dimensão do espetáculo, sua dimensão ideológica. No entendimento de Amengual (1973, p. 134), a montagem de atrações “é um pouco como um circo de três picadeiros, mas nas quais se apresentam três espetáculos diferentes constituindo dialeticamente o ‘tema ideal’ final e dele recebendo sua unidade”.

Eisenstein propunha o uso de artifícios manipuláveis, a fim de trabalhar a emoção do espectador e criar um discurso capaz de romper com o projeto ilusionista. É pertinente ressaltar que o projeto ilusionista com o qual Eisenstein queria romper é baseado na idéia de que o cinema pode criar uma ilusão de realidade, o projeto do “faça com que pareça real”. Essa questão

delineia alguns pontos de vista bastante divergentes, que extrapolam os limites traçados para esta pesquisa. Mesmo assim, é importante enfatizar que Eisenstein propunha levar o cinema para bem longe da pseudo-objetividade do realismo burguês — um cinema que, em sua opinião, iludia o espectador — e transformá-lo num cinema proletário, um “instrumento a serviço da Revolução”.

Segundo Andrew (1989, p. 57), “Eisenstein nunca considerou cinematográfico o mero registro da vida. No início de sua carreira, criticou cineastas que usavam planos gerais. O que se poderia ganhar continuando-se a olhar para um evento cujo significado já fora absorvido?” Assim, Eisenstein foi contrário ao cineasta, contemporâneo seu, Dziga Vertov (1896 – 1954) que, segundo ele, optou por trabalhar com um cinema documental, cuja matéria-prima era o esforço de captar a vida como ela é (usando até o improvisado); Vertov, por sua vez, discordava da montagem como manipulação das imagens, nos moldes propostos por Eisenstein, pois esta, na sua opinião, *falseava* a realidade.

Eisenstein defendia um cinema que construísse uma emoção determinada no espectador — mesmo que, para isso, fosse preciso *recortar* a realidade e depois montá-la novamente, até mesmo violando a integridade dos fatos. Não importava a Eisenstein que dois pés juntos, filmados em primeiro plano, não pertencessem exatamente à mulher cujo rosto aparece na cena seguinte.

Eisenstein dá um passo importantíssimo, que repercutirá em sua obra inteira: no cinema, a “atração” não é mais o estímulo agressivo em si, mas a confrontação de dois estímulos diversos reunidos no ato da montagem. (A. Machado, 1982, p. 40)

A montagem, segundo Eisenstein (1990b), nos início dos anos 20, foi estabelecida pelos soviéticos como o nervo do cinema e as reflexões sobre suas possibilidades, e seus princípios formais tornaram-se correntes em todas as artes próximas da literatura: no teatro, no cinema e na montagem fotográfica. Porém, o conceito que Eisenstein tinha de montagem tornava-o diferente dos demais que produziam cinema. No início de sua carreira, sua atenção esteve voltada para a elaboração de um conceito de montagem que nortearia toda a sua produção, mas, posteriormente, ele passou por um intenso processo de questionamento e reelaboração.

A concepção de montagem eisensteiniana ia contra, não só a montagem do cinema clássico narrativo, mas também as teorias de autores da própria Escola de Montagem Soviética — organização que nasceu junto com a Revolução Bolchevique. Jean Narboni, citado por Irene Machado (1989, p. 148), afirma que essa escola “foi a primeira a pensar o cinema teoricamente, não como a precedente, que o usava como mero registro técnico a serviço dos clássicos da literatura e do teatro”. Além de Eisenstein, destacaram-se nessa época, outros

cineastas, como Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953), Lev Kuleshov³⁹ (1899 – 1970) e Dziga Vertov (1896 – 1954). Embora o realismo socialista estivesse em voga entre toda a intelectualidade da época, Eisenstein, no início de sua carreira, recusava-se a se submeter às concepções dessa estética. Com um propósito ideológico definido, ele pregava uma manipulação consciente e racional do cinema.

Mesmo dentro da escola de montagem, Eisenstein destacou-se por sua concepção inovadora de arte cinematográfica. Suas técnicas de montagem propunham romper com os métodos tradicionais que objetivavam, então, somente uma cópia do real, narrando de modo linear a história e procurando neutralizar a descontinuidade visual a fim de alcançar uma ilusão bem próxima da realidade. Essa neutralização era conseguida também por meio da relação entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem – o mesmo mecanismo de que Eisenstein se valia para fazer exatamente o oposto: quebrar a noção de continuidade visual do cinema, ou seja, ostentar propositadamente a descontinuidade.

³⁹ Lev Vladimirovich Kuleshov, de acordo com Xavier (1984), foi o primeiro teórico da estética do cinema. Foi o principal representante da escola de montagem. Exerceu grande influência nas formulações tanto de Eisenstein como de Pudovkin. Kuleshov foi o primeiro a entender claramente a montagem como a essência da expressão cinematográfica. Sintetizou a composição ilusória de uma mulher a partir de *close-up* de diferentes partes de várias mulheres e criou uma paisagem artificial por meio da montagem de cenas de locais separados por uma grande distância na realidade.

Com uma proposta distinta de Kuleshov e Pudovkin, que buscavam o equilíbrio, a harmonia e a linearidade do cinema, Eisenstein optou por trabalhar com fragmentos e rupturas – seguindo um caminho sistematicamente contrário ao da estética realista. Eisenstein desenvolvia um tema e representava-o em inúmeras partes, dividindo-as em blocos; e cada um deles trazia uma marca do tema central. Ao invés de postular o conflito entre forças iguais dentro do plano, Eisenstein propunha que cada plano justaposto contivesse uma característica de destaque, isto é uma característica dominante. Ao contrário da construção ortodoxa, em que existe um plano que determina a direção de toda a sequência, Eisenstein propõe considerar todas as provocações ou estímulos possíveis:

Esta montagem é construída não sobre dominantes particulares, mas toma como guia a estimulação total através de todos os estímulos. É o complexo de montagem original dentro do plano, nascendo da colisão e combinação dos estímulos individuais inerentes a ele. (Eisenstein, 1990a, p. 73)

Nesse aspecto, encontra-se a influência, já referida, na obra de Eisenstein, de um dos principais expoentes da Escola Formalista, Roman Jakobson, que passou a desenvolver em sua obra a idéia de *dominante*, noção que

prevaleceu na Rússia durante os anos 20. Assim explica Jakobson a sua idéia (*apud* Lima 1983, p. 485):

Pode-se definir o dominante como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho.

Com base nessas premissas, em 1929, Eisenstein estabeleceu um conjunto de possibilidades de montagem em cinco categorias, conforme explica Tudor (s.d.), podendo ser usadas todas simultaneamente numa dada sequência fílmica. As três primeiras, de acordo com Bordwell (1999), são montagens que se baseiam em uma certa característica dominante — duração de plano, conteúdo global ou qualidade expressiva primária:

1. Montagem métrica — É o tipo mais simples. Toma como dominante a duração de cada plano. Apesar de não considerar o conteúdo do plano, essa montagem, segundo Bordwell (1999), oferece algumas possibilidades formais que permitem estabelecer um compasso coerente de plano a plano. A extensão dos planos determina o que está sendo colocado em conflito.
2. Montagem rítmica — O conteúdo dos planos passa a ter uma importância maior, mas o elemento principal é o movimento interno do plano. Depois de

determinados os comprimentos, leva-se em conta o conteúdo do quadro e o que ocorre nele: um objeto em movimento ou o movimento que um objeto pode provocar no olhar do espectador.

3. Montagem tonal — Refere-se ao *tom dominante*. Nesse tipo de montagem, dos elementos internos do plano — linhas, volumes, tonalidades luminosas, sonoridade —, um que se destaca no interior do quadro será o *tom dominante* do conflito gerado entre os planos:

Na montagem rítmica é o movimento dentro do plano que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro... Na montagem tonal o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento — de sua dominante. O tom geral do fragmento. (Eisenstein, 1990a, p. 79)

4. Montagem atonal ou harmônica — É o tipo de montagem que, em vez de se basear em uma dominante, leva em conta todos os estímulos do plano. Como uma tonal mais avançada, refere-se à relação de conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e sua atonalidade, “a idéia é desenvolvida por via de analogia musical, sendo a montagem construída com base nos estímulos totais oferecidos por um plano e não nas dominantes particulares” (Tudor, s.d.

p. 40). Cada plano mantém sua composição interna, mas a composição total que resulta da montagem é fortemente destacada.

5. Montagem intelectual — É a montagem mais utilizada nos filmes de Eisenstein. Representa a evolução última da sua concepção de montagem. Seu conteúdo significativo é gerado pela colisão dos planos e a apreensão do significado é resultado de um salto consciente dado pelo espectador entre dois termos de uma metáfora visual, ou imagem. A montagem intelectual, como explica Aumont (1979), na teoria eisensteiniana, tem um antecedente na montagem de atração, por isso permite a associação e combinações emocionais. O exemplo mais clássico é tirado da célebre sequência dos deuses em *Outubro*:

A marcha de Kornilov sobre Petrogrado foi realizada sob a bandeira “Em nome de Deus e da Pátria”. A partir dessa expressão “Em nome de Deus”, Eisenstein faz desfilar diante de nossos olhos uma série de imagens de ídolos religiosos, desde o cristo barroco de ouro até o tosco deus de madeira do povo da Sibéria [...]. Ao mesmo tempo, a ordenação das imagens, da mais rica e complexa até a mais pobre e simples, pratica um verdadeiro *desnudamento* desse conceito, de tal forma que *deus* se reduz a um simples produto da imaginação humana. (A. Machado *apud* I. Machado, 1989, p. 57)

Segundo Tudor (s.d.), Eisenstein esteve comprometido com a liberação da consciência de toda a estrutura que representava a burguesia.

Assim como os artistas Kasimir Malevitch⁴⁰ (1878 – 1935) e Vladimir Tatlin⁴¹ (1885 – 1953) concebiam a arte como um ramo da produção que se colocava a serviço da Revolução, Eisenstein propunha um novo cinema, que comunicasse diretamente um conteúdo intelectual às massas, que fizesse o espectador reagir, provocado pelo efeito das montagens de seus filmes. O espectador viveria a síntese de um conflito apresentado, chegando a uma tomada de consciência. Esse era seu principal objetivo: provocar um salto qualitativo, por intermédio de um processo pelo qual o espectador é levado *para fora de si próprio*, eletrificado, conduzido ao êxtase. A este processo Eisenstein chamou *pathos*.⁴²

O *pathos* mostra seu efeito – quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando é compelido a aplaudir, a berrar. Quando seus olhos são compelidos a brilhar de satisfação, antes de derramar lágrimas de satisfação... Em resumo – quando o espectador é forçado “a sair de si mesmo”. (Eisenstein, 1990a, p. 148)

A função do *pathos* na estrutura é produzir um arrebatamento emocional que funde espectador e espetáculo, é o momento em que o

⁴⁰ Kasimir Malevich, pintor soviético, foi o criador do Suprematismo e autor de textos teóricos que defendiam a pintura sem objeto.

⁴¹ Vladimir Tatlin trabalhou para a Comissão de Educação Soviética. Era pintor e arquiteto, fez parte do grupo de vanguarda após a revolução, inspirado no movimento Construtivista. Tornou-se um símbolo para a vanguarda russa no período revolucionário.

⁴² Eisenstein elaborou essa noção de *pathos* no final dos anos 30, quando abordava o orgânico e o patético na sua obra *O Encouraçado Potemkin* (1925).

espectador, alcançando o ponto máximo, o patético, viveria uma nova experiência da consciência e da libertação. Para alcançar o objetivo de criar uma emoção específica no espectador, Eisenstein manipulava não apenas as imagens, mas também o tempo. Por intermédio de fatos não naturalistas, ele criava um espaço-tempo próprio. Nesse aspecto, Eisenstein encontrou um parâmetro nas técnicas do teatro japonês Kabuki, com o qual teve contato em agosto de 1928.

Assim como o Kabuki provoca uma desaceleração dos movimentos propositadamente, também Eisenstein manipula o tempo de acordo com sua decisão. Ele desenvolveu o que Burch (1992) chama de *recuo do tempo*, quando um movimento é repetido de forma deliberadamente artificial. Na opinião desse autor, o cineasta, assim como outros poucos teóricos do cinema, compreendeu que:

A relação durabilidade/legibilidade é, em si mesma, uma dialética: que não se trata apenas de encontrar a duração adequada à legibilidade de cada plano, mas de jogar com alguns graus de dificuldade ou de facilidade de leitura. (Burch, 1992, p. 75)

Na proposta de Eisenstein — de manipulação do tempo conforme seu objetivo — percebe-se o diálogo com outro elemento da cultura chinesa: o teatro de Mei Lan-Fang. Eisenstein encontrou em contato com esse artista em 1933, por intermédio do amigo Charles Chaplin. Segundo Marshall, no prefácio

da obra *Memórias imorais*, de Eisenstein (1987), quando o artista chinês apresentou-se em Moscou, tanto Eisenstein como Tretiakov mostraram muito entusiasmo e todos os seus alunos tiveram de assistir aos espetáculos de Mei Lan-fang.

Eisenstein identificou várias semelhanças entre os métodos desse teatro chinês e sua proposta de cinema. Entre eles, destaca-se a opção por trabalhar com o tempo de um modo não realista. Conforme foi tratado no capítulo I, segundo o próprio Eisenstein (1980), nos espetáculos de Mei Lan-fang, às vezes, a representação de um tempo real é abstraída. O ritmo temporal das ações é sempre mais lento e sincronizado. Isto, na opinião de Eisenstein, vai ao encontro de sua proposta de forjar o tempo da maneira que lhe convém, ou distende a temporalidade, ou multiplica os detalhes, para a fixação de idéias e principalmente para induzir a uma emoção distinta no espectador.

Por exemplo, o tempo fílmico que Eisenstein utiliza, em *Outubro*, para levantar a ponte sobre o rio Neva (ponte que separava os bairros operários do centro político de Petrogrado) não corresponde ao tempo real. Mas o cinema de Eisenstein não procura narrar os fatos de acordo com a realidade. Por meio da montagem, utiliza fragmentos desproporcionais, sem se preocupar com a integridade dos fatos ou a semelhança com o real. Eisenstein procura mostrar que a ponte do filme tem uma representação maior do que parece:

Em *Outubro* a ponte única que é levantada, em julho, para separar o centro da cidade do bairro de Viborg, o mais revolucionário de todos, engloba não só as outras pontes que ligam o coração político de Petrogrado às periferias proletárias, mas sobretudo significa que os combates contra o feudalismo dos Romanov e o capitalismo do Governo Provisório de Kerenski são momentos de uma luta que permanece a mesma. (Gomes, 1981, p. 397)

Eisenstein (1990a) também compara a sua manipulação do tempo e das imagens com a arte de Sharaku, grande artista japonês de gravuras *ukiyo-e* do final do século XVIII, conforme discorrido no capítulo I.

A gravura que segue refere-se ao retrato que Sharaku fez do ator Nakayama Tomisaburo na personagem de Miyagino. Segundo Narazaki (1994), Tomisaburo era um *onnagata* consagrado: conseguia comunicar perfeitamente a feminilidade de suas personagens. No retrato, Sharaku induz habilmente a atmosfera de sedução de Miyagino por meio dos traços suaves da face e o movimento delicado das mãos e dedos à altura do colarinho do kimono.



Figura 3-
Toshusai Sharaku.
Retrato de Nakayama
Tomisaburo I, na personagem
de Miyagino.

Sharaku apreendia com grande sensibilidade as qualidades individuais dos atores e, assim como Eisenstein, não lhe importava a integridade dos fatos, desenhava as figuras de acordo com sua intenção. Conforme citado, Sharaku combinava os detalhes de modo a criar uma atmosfera buscando induzir a uma emoção desejada.

A utilização de elementos opostos também é uma característica marcante no cinema de Eisenstein. É comum ver, em seus filmes, conflito tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior do mesmo plano. Para Eisenstein (1990a, p. 49) “arte é sempre conflito”. Seguindo esse raciocínio, fundamentou sua teoria da montagem de tal modo que ela deixou de ser apenas

uma possibilidade de se trabalhar as películas filmadas, e passou a ser um mecanismo ativador de conflitos. Eisenstein (1990a) chamou de: *pictoralismo* da montagem, ou seja quando o conflito é resolvido dentro de uma das categorias da montagem:

Uma cinematografia verdadeira só começa mesmo com a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração. Por exemplo, o conflito “pictórico” entre uma figura e o horizonte (seja um conflito estático ou dinâmico, não importa). Ou a alteração de fragmentos diferentemente iluminados apenas do ponto de vista de conflitantes vibrações de luz, ou de um conflito entre a forma de um objeto e sua iluminação, etc. (Eisenstein, 1990a, p. 82)

Um exemplo da utilização de elementos opostos em conflito encontra-se em uma seqüência de *Outubro*, em que um grupo de senhores do Comitê de Salvação da Pátria e da Revolução aproxima-se do Palácio de Inverno, durante a tomada pelos bolcheviques, e são impedidos por um soldado. A diferença de estatura entre o soldado bolchevique e o grupo de senhores representantes da burguesia é surpreendente: o soldado tem quase o dobro da altura dos senhores. Para ampliar ainda mais o efeito, Eisenstein optou por uma tomada de câmera baixa no rosto do soldado.

Eisenstein (1990a) resalta também outra característica importante, agora do Kabuki, que o levou a aproximar seu cinema desse teatro: o princípio da encenação desintegrada. De acordo com esse princípio, o ator desempenha papéis em fragmentos totalmente separados uns dos outros:

Liberado do jogo do naturalismo primitivo, o ator é capaz, por este método, de prender completamente o espectador através de “ritmo”, tornando não apenas aceitável, mas definitivamente atraente, uma construção cênica do naturalismo mais conseqüente e detalhado, mais carne e osso. (Eisenstein, 1990a, p. 45)

Da mesma forma, Eisenstein buscando quebrar a continuidade dos eventos, trabalhou com uma montagem caracterizada pela disjunção – montagem figurativa. Esse tipo de montagem interrompe o fluxo dos acontecimentos, inserindo planos que destroem a continuidade do espaço diegético,⁴³ mas elaboram conceitos abstratos, impondo uma visão multifacetada do fenômeno, porém com uma marca do tema central.

⁴³ A palavra provem do grego [...] significando “narração” e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau ; designa a instância *representada* do filme [...], isto é em suma, o conjunto de denotação filmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado. (Metz, 1977, p. 118)

Segundo Xavier (1984), nessa proposta de montagem, os eventos não obedecem a uma causalidade linear. Há um abandono total da reprodução do movimento realista e não ocorre uma evolução dramática do tipo psicológico.

Assim como o teatro Kabuki, Eisenstein não se preocupava com a verossimilhança e integridade dos eventos — tanto que não se importava nem mesmo com a quebra de eixo do campo/contra-campo — ou com a reconstituição de uma história. Não importava a Eisenstein se numa sequência fílmica uma estátua caíria sozinha sem as cordas que, na cena anterior, estavam amarradas a ela, ou, ainda, se essa mesma estátua, depois de ter caído, ‘reconstitui-se’ por meio de uma montagem invertida. Importava-lhe que, por intermédio da montagem dessas cenas, o espectador fosse levado a elaborar um conceito abstrato. Eisenstein criava uma realidade própria, buscando induzir uma emoção específica no espectador.

Um exemplo em *Outubro* que ilustra bem esse aspecto é a sequência, citada anteriormente, em que Eisenstein descreve a ascensão de Kerensky ao poder após o levante de fevereiro de 1917. Por meio da montagem, o cineasta utiliza a repetição de planos, a fim de retratar a subida de Kerensky nas escadas do Palácio de Inverno, num tempo fora do real, para indicar a ascensão do ditador “a lugar algum”. Na opinião de Gomes (1981), esse

exemplo de distensão do tempo fílmico representa, na realidade, uma condensação extrema do tempo histórico.

Kerenski na escada resume de fato meses tímidos de história, desde a sua aparição na vida política como ministro até a sua tentativa de afirmação como ditador, passando pelos momentos em que reunia em suas mãos as pastas militares ou assumia a presidência do Governo Provisório, a carreira ao mesmo tempo fulgurante e lamentável da expressão política do intervalo entre a queda do tzarismo e a insurreição proletária. (Gomes, 1981, p. 398)

Na opinião de Andrew (1989), o processo criativo começa, de fato, com o artista tornando-se totalmente consciente do objetivo final que tem em mente e, então, decidindo os melhores meios possíveis para atingir esse objetivo. Com essa mesma opinião, Eisenstein já no final dos anos 30, propõe um cinema em que o espectador fosse considerado um sujeito ativo; que refizesse o percurso do autor, a fim de que as articulações se completassem e fizessem sentido:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador,

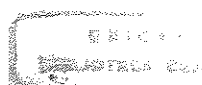
leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (Eisenstein, 1990b, p. 26)

Esta afirmação de Eisenstein, feita no final da década de 30, ocorre em meio a um momento de mudanças no cenário político da Rússia, que serão examinadas posteriormente, quando o cineasta reformula seu conceito de montagem passando a dar mais importância ao conteúdo do plano e à atuação do ator. Eisenstein desenvolve um novo conceito de montagem, que chamou de montagem vertical. Esse método possibilitaria uma relação mais intrínseca entre imagem, som e os demais elementos — sempre em conflito — dentro do próprio plano.

Segundo Eisenstein (1990b), na montagem vertical todos os sentidos são alcançados já que todos os elementos, visuais, dramáticos e sonoros, são igualmente fundidos numa imagem única. Atinge-se, assim, uma relação intrínseca entre imagem e som dentro do próprio plano.

Mais uma vez, verifica-se a influência do teatro chinês de Mei Lanfang na obra de Eisenstein, no que diz respeito à capacidade desse ator de combinar, num mesmo espetáculo, vários elementos cênicos, algo que o teatro ocidental não costuma fazer.

Conforme exposto no capítulo I, nas artes cênicas chinesas, em tempos mais antigos, a dança era indissociável do som; posteriormente, ocorreu



uma divisão, de modo distinto em cada região do país. Havia partes do país onde os espetáculos deviam ser “ouvidos” e, em outras regiões, os espetáculos seriam “vistos”. Então, Mei Lan-fang, no seu teatro, resgatou a predominância visual do espetáculo, combinando som, movimento, cor e luxo das antigas vestimentas cênicas.

A combinação dos diversos elementos teatrais num mesmo espetáculo também foi desenvolvida no teatro japonês Kabuki. Conforme mencionado, Eisenstein identificou neste teatro, a capacidade de alcançar num espetáculo, a fusão de todos os elementos cênicos, característica que ele nomeou *monismo de conjunto*.

De acordo com o manifesto *Declaração — Sobre o futuro do cinema sonoro*, (citado no capítulo I), o cinema sonoro, na concepção de Eisenstein seria um sistema em que, de forma análoga ao teatro de Mei Lan-fang e o Kabuki, todos os elementos seriam iguais e comensuráveis — ou como disse Wollen (1984, p. 55) “eram inteiramente intermutáveis, elementos inseparáveis de um conjunto monístico” —: luz, composição, ação, enredo, até as legendas deveriam estar interrelacionados, fugindo da estética realista de uma mera narração acompanhada por elementos de suportes. De acordo com Eisenstein, são *filmes falados* “aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente à ação na tela, e proporcionando uma certa ‘ilusão’ de pessoas que falam, de objetos sonoros, etc.” (Eisenstein, 1990a, p. 218). De

acordo com essa proposta, no cinema sonoro, o espectador, ao invés de uma cópia da realidade, iria *ouvir movimento e ver o som!*

Quando, em 1928, Eisenstein produzia *Outubro*, mais especificamente quando montava a sequência dos deuses, estudava a possibilidade de colocar no cinema conceitos intelectuais produzidos diretamente, sem a mediação de uma fábula, de personagens, enredo ou de outras ligações narrativas. Eisenstein se perguntava: “Ah! Com que então é possível realizar a expressão fílmica direta a partir das idéias abstratas, de teses e conceitos intelectuais logicamente formulados, e não apenas de fenômenos emocionais” (Eisenstein, 1987, p. 283). Segundo o próprio Eisenstein, foi nesse momento de suas investigações que nasceu o seu cinema intelectual:

Ao transformar o conceito abstrato em forma visível na tela, esta teoria apoderou-se do fluxo de conceitos e idéias – sem intermediários. Sem recorrer a histórias ou enredos inventados, de fato diretamente – através dos elementos de composição da imagem tal como filmados. (Eisenstein, 1990a, p. 119)

Na opinião de Arlindo Machado (1982, p. 60), além de descobrir que a potencialidade crítica e analítica do cinema não se limitava às lições de uma estória particular, a inovação do projeto de Eisenstein residia exatamente

“nos conceitos teóricos que se podia construir diretamente a partir das formas cinematográficas”.

Aumont (1979) destaca que Bela Balazs⁴⁴ já introduzira a noção de “montagem intelectual” chamando-a de “montagem de idéias”: as imagens não deveriam significar idéias, mas formá-las e provocá-las no espectador. Porém, a proposta de Eisenstein vai mais além, justamente por ter como antecedente a montagem de atrações, e isto, na opinião de Aumont, é o que permite associações e combinações emocionais. Esse fato possibilitou Eisenstein extrair da linguagem ideogramática chinesa elementos da sua proposta de cinema.

Como já foi dito anteriormente, o primeiro contato de Eisenstein com a cultura oriental ocorreu por meio da aprendizagem informal da língua japonesa, nos anos 20, quando teve início a Guerra Civil na Rússia. Imediatamente o cineasta identificou elementos de sua formulação de montagem com algumas características da língua japonesa: “o princípio da montagem pode ser identificado como o elemento básico da cultura visual japonesa” (Eisenstein, 1990a, p. 35).

O aspecto mais relevante da analogia que Eisenstein fez entre o seu cinema e os ideogramas foi a percepção deste de a justaposição de imagens possibilitar a elaboração de conceitos mais complexos ou abstratos:

⁴⁴ Bela Balazs foi uma das figuras mais representativas da estética realista de inspiração marxista.

A questão é que a cópula [...] de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. (Eisenstein, 1990a p. 36)

Mais tarde, quando montava o filme *Outubro* – e formulava sua proposta da montagem intelectual –, Eisenstein aproximou-se da cultura chinesa por meio da obra de Marcel Granet, *O pensamento chinês*. Sobre essa obra ele afirma: “trata-se exatamente daquilo que eu não consegui superar, isto é, a complexidade da língua japonesa” (Eisenstein, 1987, p. 289). Com base no estudo realizado na referida obra, de acordo com Arlindo Machado (1982), o cineasta passa a considerar o Japão como apenas uma vulgarização da China.

Mas, pertinente a essa pesquisa é o fato de que o interesse de Eisenstein não nasceu de mera curiosidade. Segundo Arlindo Machado (1982), os princípios de formação da linguagem ideogramática chinesa iam ao encontro de seu desejo de elaborar um cinema que formasse conceitos abstratos:

A questão dos ideogramas e da similaridade de seu método [de formação] com o método da justaposição na montagem ocupou a tal ponto minha atenção, em determinado momento, no que se referia a seu mecanismo de combinação, que então não imaginei que aquela língua

tão complexa, com sua estrutura e suas peculiaridades voltaria a servir-me. (Eisenstein, 1987, p. 285)

De um modo semelhante ao que ocorre na linguagem ideogramática chinesa, o método de justaposição proposto por Eisenstein, exige do espectador um “entendimento *outro*”. Conforme já foi dito no capítulo II, para compreender os ideogramas é preciso apreendê-los num exercício de associação dos seus conteúdos, o que não é possível numa leitura objetiva e direta.

Por exemplo, o ideograma para *constante, duradouro, perseverante e eterno*, é formado pela justaposição dos ideogramas para *barco* e *coração*:

恒

Segundo os estudos em andamento do professor Tai Hsuan-an,⁴⁵ *Ideogramas e a cultura chinesa*, esse ideograma tem a seguinte interpretação:

⁴⁵ Professor Tai Hsuan-an é artista plástico e estudioso da cultura chinesa, professor no departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás.

A perseverança, uma das virtudes do homem, é um estado de espírito positivo, que nasce da determinação, da vontade, da emoção, enfim, da mente e da alma da pessoa. Mas, o que é que, compondo com o sinal de *coração* poderia completar a idéia de perseverança, que é um conceito puramente abstrato? Os chineses recorreram à comparação com uma cena cotidiana da travessia de um rio em um barco. Os sinais mostram um “barco” entre duas “margens” do rio, expressando a idéia de constância do movimento de ir e vir, sem cessar. Deste modo, este ideograma adquiriu os significados de constância, constante, permanente, duradouro, persistência, perseverante e eterno.

Esse mecanismo da linguagem ideogramática chinesa, que conduz o espectador a elaborar conceitos abstratos, certamente fascinou Eisenstein. Na sua concepção, a articulação de imagens na montagem do cinema não podia, escravizar o espectador. Nada podia ser falseado; a verdade não era dada pronta à inércia do público — como no cinema tradicional —, mas construída à vista do espectador, exigindo, desse modo, seu raciocínio e reflexão.

Uma seqüência de *Outubro* que possibilita ao espectador fazer esse exercício é a que se refere ao II Congresso dos Sovietes, durante a tomada do Palácio de Inverno. Nela observam-se as seguintes cenas:

Legenda: *Este triste mal-entendido deve ser resolvido em paz...*

- homem discursando veementemente na plenária

Legenda: *Sem violência, sem derramamento de sangue*

- homem na tribuna, implorando à plenária

- homem da plenária, que o ouve e dá risada

- novamente homem implorando com insistência à plenária

- homem que ouve da plenária, dorme

O homem que discursa veementemente para a plenária é Léon Trotsky, do grupo dos mencheviques, ala do Partido Operário Social-Democrata Russo, de tendência moderada e conservadora. Os mencheviques eram contrários à luta armada e estavam “convencidos de que a sociedade deve chegar ao socialismo por evolução natural, e que a classe operária deve começar por conquistar o poder político” (Reed, 1978, p. 24). Defendiam a solidariedade internacional entre os trabalhadores de todo o mundo. Por isso, era necessário aguardar um pouco mais para se chegar à luta armada. Porém, Lênin, principal líder dos bolcheviques, refutava essas formulações: “Não se pode esperar, não se pode perder!... A história não perdoa a demora dos revolucionários que poderão vencer hoje (e que vencerão certamente hoje), mas que se arriscam a perder muito amanhã, a perder tudo.” (Lênin *apud* Reed, 1978, p. 19).

Se a posição do partido bolchevique era contrária à tese defendida pelos mencheviques, e se *Outubro* foi feito a pedido do partido bolchevique, é evidente que Eisenstein procurou retratar essa opinião. Para isso, o cineasta escolheu uma cena que, justaposta à cena de Trotsky, passa ao espectador a idéia de que o que a personagem falava era de conteúdo anti-revolucionário e ainda bastante irônico. Com este propósito, Eisenstein monta cenas de mãos tocando harpa, intercaladas à cena de Trotsky e das figuras da plenária que ou zombam dele, ou dormem durante sua fala. O próprio Eisenstein definiu como “as açucaradas ladainhas de conciliação dos mencheviques” (Eisenstein, 1990a,

p. 63). A respeito do método da justaposição, ele explica, em outro momento: “O que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação — mas uma nova idéia, um novo conceito, uma nova imagem” (Eisenstein, 1990b, p. 16).

Na opinião de Bordwell (1999), embora os planos das mãos tocando harpas sejam considerados *extradieéticos*, essas imagens conceituais se desenrolam a partir de motivos *dieéticos*. As cenas anteriores mostram um lânguido ministro no palácio que, de forma tranqüila e quase indiferente aos acontecimentos, dedilha uma harpa gravada no vidro de cristal da porta e, em seguida, cenas de estátuas de anjos com harpas pousadas em pilastras do palácio.

Percebe-se que as cenas do cinema de Eisenstein, assim como os ideogramas, não podem ser traduzidas:

O veio significativo não nasce da simples justaposição de idéias mas das possibilidades metafóricas que elas implicam, num jogo em que a posição ocupada por cada caráter na forma final do ideograma passa a ser também significativa. (Suzuki, 1993, p. 64)

A proximidade da linguagem ideogramática com o cinema não é uma atitude óbvia, nem tampouco é uma tarefa simples. Metz (1971, p. 323)

afirma que “não existe nenhuma escrita que seja tão plenamente ideográfica quanto a fita-imagens do próprio cinema”. O autor ressalta, ainda, a complexidade dessa comparação, que só se tornará efetiva se se estender até o detalhe das configurações, tanto do cinema como da ideografia.

Os filmes de Eisenstein sempre têm um caráter ideológico, com conteúdo histórico e político bem definidos. Seu cinema exige uma postura diferenciada do espectador, assim como a compreensão dos ideogramas. Como tratado anteriormente, os ideogramas são apreendidos num exercício de associação dos seus conteúdos e não isoladamente. Este é também o procedimento usado para se entender a proposta de Eisenstein: cada cena necessita ser analisada separadamente, para que seja compreendido o sentido de cada uma delas e, finalmente, chegar ao conceito gerado a partir da montagem dessas cenas.

Observado um dos princípios de construção do ideograma — “dois caracteres que são colocados juntos para formar uma palavra que sugira uma terceira idéia” (Chu *apud* Campos, 1994, p. 209) — a escrita chinesa exige a capacidade de fazer conexão entre dois elementos ou planos isoladamente e ainda atribuir um terceiro conceito/significado. Por exemplo, chega-se à idéia de tristeza fazendo-se a justaposição da imagem de uma “faca” à de um “coração”. Assim como na linguagem ideogramática a relação entre as palavras

tem mais importância do que elas isoladamente, também para Eisenstein a essência do cinema estava não nas imagens em si, mas nas relações entre elas.

Arlindo Machado (1982) observa que, quando Eisenstein, inspirado nos ideogramas, formulou o cinema intelectual, foi por intermédio do ‘jogo poético’ das metáforas e metonímias que criou a possibilidade de o espectador perceber o caráter ideológico do filme e chegar a uma tomada de consciência.

O projeto de Eisenstein significava uma proposta “revolucionária” no universo cinematográfico, pois, além de não “reproduzir” o real — diferenciando-se do ilusionismo da decupagem clássica —, propunha conduzir o espectador a refletir sobre esse real. Para alcançar esse objetivo, valeu-se de recursos, como o uso de inúmeras metáforas, símbolos e representações.

Essa afirmação pode ser constatada em outra seqüência de *Outubro*. Nesse filme, na opinião de Bordwell (1999), alguns elementos metafóricos adquirem força simbólica sem sair da própria narrativa, como na seqüência em que uma enorme culatra de canhão, baixando lenta e firmemente, parece esmagar os soldados em uma trincheira. Percebe-se por meio desta montagem como os soldados russos estavam se sentindo literalmente oprimidos pela decisão do Governo Provisório de participar da guerra.

Outra seqüência de *Outubro* que aponta o uso de representações encontra-se no início do filme. Uma multidão amarra a estátua do czar

Alexandre III com cordas, em seguida, aparecem as cordas puxando a estátua e, na cena seguinte, a estátua do czar é vista sob o mesmo ângulo, mas caindo sem as cordas que antes haviam sido amarradas pelo povo:

Procurando ultrapassar o nível da representação realista, Eisenstein eliminou as “personagens” da ação, para dizer que o império czarista caía graças a um conjunto de forças *invisíveis*, cuja natureza de classe cabia ao filme demonstrar. (A. Machado, 1982, p. 65)

E as cenas seguintes mostram a estátua se reconstituindo por meio de uma montagem invertida. Dessa forma, Eisenstein sugere, segundo Arlindo Machado, o momento em que a revolução se vê ameaçada pela tentativa de golpe do general direitista Kornilov.

Conforme o que foi mencionado anteriormente aqui, e é também reconhecido por diversos outros autores, *Outubro* é a obra de Eisenstein mais rica em idéias, símbolos, metáforas, associações e estímulos artísticos. Nela, é possível apontar seqüências que evidenciam como o cineasta optou por manipular as imagens de forma análoga à da construção dos ideogramas, por conduzir o espectador a elaborar conceitos a partir do conflito de duas ou mais imagens.

Um exemplo é a seqüência em que três homens, juntos, arrocham a engrenagem de uma enorme máquina e, em seguida, aparecem mulheres em filas, sob a neve. Essas duas cenas se repetem, intercaladas com uma legenda que indica um peso em gramas, que a cada repetição diminui gradualmente. Finalmente, uma legenda unifica as anteriores: TUDO COMO ERA ANTES: FOME E GUERRA. Por meio dessa seqüência, o espectador percebe a recessão do Governo Provisório, representado pela cena do arrocho da engrenagem da máquina, justaposta à cena das pessoas na fila do pão cujo peso vai aos poucos diminuindo. E, finalizando o raciocínio da seqüência, surge a legenda explicativa da situação do povo russo após a implantação do Governo Provisório.

Em uma outra seqüência desse filme, Eisenstein, novamente por intermédio da montagem, conduz o espectador a elaborar conceitos abstratos. Trata-se da associação, feita na época da revolução, entre o Governo Provisório de Kerensky e a figura de Napoleão Bonaparte.

- Kerensky subindo as escadas do Palácio de Inverno.
- Plano fechado no rosto do homem, fardado que o observa.
- Plano fechado no rosto de outro que também o observa.
- Kerensky pára no meio da escada e cruza os braços, olhando para baixo
- Estátua de gesso de Napoleão, também com os braços cruzados, na mesma posição de Kerensky.

Nessa sequência, Eisenstein desenvolve uma oposição básica de forças que, por meio da montagem, conduz o espectador a perceber as similitudes entre Kerensky e Napoleão. Mas, para isso, é preciso, inicialmente, entender cada personagem no seu contexto, e desse modo deduzir o que levou Eisenstein a escolhê-los.

Convém lembrar que a Rússia, até fevereiro de 1917, era governada por um imenso império composto de um poder político absoluto exercido pelo imperador (czar), retrógrado e autocrático. O povo vivia em condições de miséria e opressão. Tanto no campo como na indústria, a situação dos trabalhadores era de completa penúria.

Em meio a essa crise, os partidos políticos mais organizados iniciaram uma série de manifestações contra o Império. Dentre eles destacavam-se o *Partido Socialista Revolucionário* e o *Partido Operário Social-Democrata Russo* formado por duas facções principais, os bolcheviques e os mencheviques.

O clima era de forte tensão, greves e manifestações eclodiam por todo o país. Em resposta, o governo czarista, ditador, enviava suas tropas, que reprimiam os manifestantes e promoviam massacres violentos. Era inevitável uma transformação radical na estrutura da sociedade; por isso, tanto as classes conservadoras como a classe operária eram favoráveis a uma revolução. Era preciso um governo que unificasse toda a sociedade, inconformada com os privilégios feudais do império czarista.

Em março de 1917, a burguesia tomou o poder e instaurou um governo provisório de Aleksander Fiodorovich Kerensky (1881 — 1970) que, além de derrotar o czarismo, abriu uma possibilidade de se implantar uma República e oferecer melhores condições de vida ao povo russo. Identificado como um político conciliador, Kerensky teve grande destaque nesse período. Inicialmente eleito ministro da Justiça e depois ministro da Guerra, rapidamente tornou-se o primeiro-ministro do governo provisório. Todas as organizações que se formaram ao lado do seu governo viam nele o seu melhor representante:

O pequeno-burguês, meio despertado, escutava com entusiasmo tais discursos: parecia-lhe que era ele próprio quem falava do alto da tribuna. O exército acolheu Kerensky como se fosse aquele que o deveria libertar de Guchkov. Os camponeses haviam escutado falar dele como se fosse um trabalhista, um deputado dos *mujiques*.⁴⁶ Os liberais estavam seduzidos pela extrema moderação das idéias sob o informe das frases. (Trotsky, 1967, p. 529)

Apesar de conciliar todas as classes sociais em torno do seu governo, Kerensky não contentava completamente nem o Partido Socialista Revolucionário, que representava as massas, nem o Comitê Executivo, que aglutinava setores de direita, da burguesia e os senhores das terras. Por isso,

⁴⁶ *Mujiqe* significa camponês.

segundo Aquino (1990), crescia cada vez mais o antagonismo entre as diversas forças, gerando enorme tensão. Ainda assim, Kerensky representava um elo de ligação entre a burguesia e o proletariado, tornando-se uma figura indispensável; nenhuma podia abrir mão dele.

Tal como Napoleão que, para derrubar a monarquia, reuniu as principais forças da sociedade em torno de seu governo, também Kerensky adquiria cada vez mais o gosto de ter todas as classes aos seus pés. Os seus poderes ilimitados colocavam-no acima de todas as forças políticas — uma autoridade una, típica do bonapartismo. “Napoleão garantia aos grandes burgueses a possibilidade de ganhar lucros, aos camponeses a posse de seus lotes, aos filhos dos camponeses e aos miseráveis a possibilidade de pilhagens durante a guerra” (Trotsky, 1967, p. 544).

De acordo com Trotsky (1967), o governo de Kerensky, assim como Napoleão, centralizou todos os poderes em suas mãos. Ouvia apenas quem lhe convinha e sua política sempre esteve longe dos interesses das massas, que clamavam pela retirada da Rússia da guerra. “Kerensky levava adiante a guerra imperialista, protegia os domínios dos nobres contra os atentados, adiava as reformas sociais para tempos mais favoráveis” (Trotsky, 1967, p. 546). Além disso, perseguiu os líderes bolcheviques e reprimiu violentamente as manifestações públicas. Da mesma forma, Napoleão, durante seu império,

executou os que pretendiam tomar seu lugar, ou apenas discordavam da sua política.

A incapacidade política do governo provisório de Kerensky — que segundo este Trotsky, não pode ser comparado à habilidade e inteligência de Napoleão, mas aliado ao bonapartismo, apenas no que se refere sua intransigência, sua ditadura e ao excesso de vaidade — contribuiu para acirrar a crise econômica e política, culminando na Revolução Bolchevique de outubro de 1917.

Eisenstein procurou induzir o espectador a perceber esses aspectos particulares e similares dos dois personagens da história mundial, por intermédio da justaposição (citada anteriormente) de planos de Kerensky subindo as escadas sendo observado pelos oficiais, que lhe fazem reverência na escada e, em seguida, com o plano da estatueta de gesso de Napoleão.

Após a morte de Lênin, de acordo com Parkinson (1995), Stálin ao tornar-se chefe de estado em 1927, declarou que, como o cinema era o maior meio de agitação de massa, era preciso mantê-lo sob controle do Estado, iniciando, assim, o princípio do terror stalinista, que alcançou o mundo da arte a partir de 1935. Stálin reorganizou a indústria fílmica sob o comando de Boris Shumyatsky,⁴⁷ que gradualmente determinou que todo filme fosse enquadrado

⁴⁷ Shumyatsky foi adversário de Eisenstein e do cinema de esquerda que este defendia.

no código do *realismo socialista*, método artístico cujo princípio básico, de acordo com Parkinson (1995), é a descrição verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário, e cuja principal tarefa é a educação comunista das massas. Fato que limitou o cinema se constituir em uma ferramenta de educação para o socialismo. A partir daí, os cineastas não podiam mais escolher os temas de seus filmes, toda produção era submetida à apreciação ao partido bolchevique.

Esse momento de implantação do realismo socialista foi considerado uma nova fase do mundo da arte. Segundo Bordwell (1999, p. 45), “o realismo socialista que se fazia eco da luta de classes e era fiel ao partido e à nação, supôs um impulso das atitudes entusiastas e realizadoras.”⁴⁸

Os reflexos da era stalinista extrapolavam as restrições teóricas no campo da estética. Nessa fase, Segundo Bordwell (1999), muitos contemporâneos de Eisenstein desapareceram, foram presos, ou mortos nas prisões, o teatro de Meyerhold foi fechado em 1938; sua mulher foi torturada e assassinada e dois anos depois o próprio Meyerhold foi assassinado pela polícia stalinista. Ainda de acordo Bordwell (1999), o legado teórico de Meyerhold foi salvo graças a Eisenstein, que manteve sempre consigo seus documentos durante a evacuação de Moscou na guerra.

⁴⁸ El realismo socialista, que se hacía eco de la lucha de clases y era leal al partido y a la nación, supuso un impulso de las actitudes entusiastas e idealizadoras.

Muitas das figuras do cinema conseguiram livrar-se do terror stalinista graças à paixão que o ditador tinha pelo cinema. Mesmo assim, alguns não escaparam, e as prisões de muitos de seus colegas fizeram Eisenstein reformular suas idéias para sobreviver. Nessa mudança de estilo fica patente a marca da era de Stálin (Marshall, prefaciando Eisenstein, 1987). Com a autorização de Stálin, Eisenstein escreveu o roteiro para *Alexandre Neosky* (1938), um filme que, de acordo com a proposta do realismo socialista, foi desenvolvido com base no novo nacionalismo e o culto ao herói da cultura stalinista, com personagens típicos, heróis e santos. “O tema de minha nova obra só pode ser de um tipo: heróico em espírito, militante em conteúdo e popular em estilo”⁴⁹ (Eisenstein *apud* Bordwell, 1999, p. 245).

Nesse filme, Eisenstein reformula algumas de suas propostas, como explica Gomes (1981, p. 253): “Em 1927 os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado e iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista”. Eisenstein, deixa de trabalhar com grandes personagens sociais, e mostrar a massa proletária como o herói principal e como inimigo, o sistema econômico político da Rússia, enquadrando-se, desse modo, na política de Stálin que vivia o auge do seu poder político e instaurara a era da máxima glorificação do herói.

⁴⁹ El tema de mi nueva obra sólo puede ser de un tipo: heroico en espíritu, militante en contenido y popular en estilo.

Bordwell (1999) diz que a urgência em explorar o cinema intelectual levou Eisenstein, no anos 30, a ampliar suas concepções para o mundo das idéias, reformulando sua poética do cinema para incluir dogmas e clichês do realismo socialista dentro de sua envolvente visão da criação artística. Se, no início de suas formulações teóricas, sua atenção esteve voltada quase exclusivamente para a defesa da montagem, a partir dos anos 30, Eisenstein reconheceu que estava exagerando nos aspectos formais do filme e menosprezando o conteúdo dos planos isolados: “o erro residiu no fato de ressaltarmos mais as possibilidades da justaposição, enquanto parecíamos dar menor atenção ao problema da *análise do material justaposto*” (Eisenstein, 1990b, p. 16). Segundo Mourão (1987), Eisenstein passa a considerar que o conteúdo das imagens deveria ser obtido não somente pela justaposição do plano, mas também por meio de um trabalho interno ao próprio plano.

Porém, é importante ressaltar que essa preocupação de Eisenstein com o conteúdo no interior de um mesmo plano já se manifestara desde a realização de *Outubro*. Isso pode ser comprovado, por exemplo, na cena em que Eisenstein indica, em um plano apenas, a aliança entre a Igreja e o Estado, por intermédio de uma pintura de Jesus Cristo *abençoando* a família imperial, que os soldados bolcheviques encontram no quarto da czarina, durante a tomada do Palácio de Inverno. Ou ainda, na cena em que uma mulher do batalhão feminino

que se manteve fiel a Kerensky, com olhar desolado, observa uma escultura de Rodin e em seguida olha para suas roupas e sapatos:

É sabido que entre as últimas forças que se conservaram fiéis ao regime de Kerensky contava-se um batalhão feminino. É nele que Eisenstein concentra seu interesse, nas figuras desgraciosas que o compõem, no lancinante sentimento de frustração amorosa e materna que exprimem as mulheres impiedosamente expostas. (Gomes, 1981, p. 399)

Na opinião de Pertsov (*apud* Bordwell, 1999), através da mulher-soldado, Eisenstein faz uma sátira das mulheres em geral que tomam as armas por qualquer causa. Percebe-se, nesta seqüência, a oposição básica de forças: plano da combatente do batalhão de choque justaposto a uma escultura sentimental de Rodin.

Novamente observa-se uma proximidade entre o cinema de Eisenstein e as gravuras *ukiyo-e* de Sharaku. A obra desse artista japonês foi marcada por exageros, desproporções e contrastes. Na opinião de Narazaki (1994), Sharaku é capaz de transmitir em uma gravura, o caráter odioso de um assassino, por meio de elementos sutis, como o kimono totalmente negro contra o fundo sombrio cinza ou o toque vermelho ao redor dos olhos.

Eisenstein aborda, no final dos anos 30, a necessidade de analisar os aspectos da técnica do ator, que o capacitam a obter resultados, ou seja,

conquistar a imaginação do espectador. O ator deveria sintetizar uma série de detalhes em uma qualidade emocional geral. Nesse processo, Eisenstein descobre novas possibilidades no método de Konstantin Stanislavsky — curiosamente, o diretor teatral cujas técnicas Eisenstein havia rechaçado totalmente. Segundo Bordwell (1999, p. 169), isso sucedeu graças ao fato de que “em meados dos anos 30, a cultura estalinista havia convertido Konstantin Stanislavsky no sumo modelo de arte teatral”.⁵⁰ E a utilização desse método, numa espécie de montagem dentro da própria atuação do ator, faz parte do processo maior de mudanças no pensamento de Eisenstein, que aconteceu no final de sua carreira:

A absorção por Eisenstein do método de Stanislavsky em seu próprio “sistema” é parte de uma mudança maior em seu pensamento sobre a natureza da mente, a construção dos filmes, a natureza da montagem, as funções da imagem e o som, etc.⁵¹ (Bordwell, p. 169)

⁵⁰ a medianos de los años treinta, la cultura estalinista había convertido a Konstantin Stanislavsky en modelo sumo de arte teatral

⁵¹ La absorción de Eisenstein del método de Stanislavsky en su propio “sistema” es parte de un cambio más amplio en su pensamiento sobre la naturaleza de las mente, la construcción de las películas, la naturaleza del montage, las funciones de la imagen y el sonido, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refazer o caminho teórico percorrido por Sergei Eisenstein não é uma tarefa simples. São tão diversos os elementos que se articulam em sua obra quanto é extensa e complexa sua produção. A carreira de Eisenstein — hoje, considerado um dos mais geniais teóricos do cinema — foi marcada pela interação com autores tão diversos quanto Freud, Pavlov, James Joyce, Leonardo da Vinci, Tolstoy, ou com amigos próximos, como Meyerhold, Mayakovsky, Alexander Luria e Charles Chaplin. Além destes, identificam-se nos seus escritos influências que vão desde o pensamento de Platão, a dialética de Karl Marx, a ficção de Gogol, e Abel Gance, até a litografia de Toulouse-Lautrec, as caricaturas de Daumier e os princípios da filosofia chinesa, *ying* e *yang*.

Todo o percurso de Eisenstein foi assinalado por uma grande diversidade de produção. Segundo Perry (1985), o ensino de cinema, a produção

de filmes e de teoria fílmica constituíam, para Eisenstein, uma mesma tarefa. Os filmes dependiam dos escritos teóricos e os ensaios eram derivados dos filmes.

Textos escritos em diversos idiomas tornam ainda mais vasta e complexa a obra teórica que Eisenstein legou à humanidade. A singularidade de seu estilo, prolixo e inquieto, embora torne mais difícil a leitura de seus escritos, não compromete seu valor:

é preciso considerar que Eisenstein, na maioria das vezes, escrevia para si próprio e de uma maneira frenética, sem controle e sem rigor. Sua escritura, diferentemente das dissertações teóricas, consiste em um fluxo quase irreprimível de idéias que brotam umas das outras de forma contínua. Apesar da prolixidade, essa obra é da maior importância do ponto de vista qualitativo. Desconhece-se um conjunto de reflexões que tenha sido capaz de atacar a teoria cinematográfica com a mesma penetração e com a abertura com que Eisenstein o fez. (A. Machado, 1982, p.29)

Eisenstein era um burguês, estudante de engenharia, quando abraçou a causa da Revolução Comunista, enveredando pelos caminhos da arte cinematográfica. Lutou por uma arte a serviço da edificação e consolidação do socialismo e por um cinema que fosse um instrumento de conscientização das massas sobre a necessidade da revolução. Durante quase toda a sua carreira teve uma relação bastante conflituosa com o Estado bolchevique. Seu primeiro filme, *A Greve* (1925), era uma espécie de pedagogia da greve, exatamente numa época

em que o Estado bolchevique havia decretado a ilegalidade das greves. Explica Arlindo Machado (1982, p. 9): “Provavelmente nenhum outro autor soviético manteve com o Estado uma relação tão tensa e ambígua quanto Eisenstein, ora marcada por uma aproximação entusiástica, ora maculada por um afastamento tácito”.

Eisenstein desenvolveu diversas teorias inovadoras que introduziram grandes transformações no cinema. Contudo, nesta pesquisa optou-se por abordar apenas aquelas que possibilitaram seu diálogo com a cultura oriental. Dentre elas, está a *montagem intelectual*, desenvolvida na década de 1920. O objetivo desse tipo de montagem é introduzir em um filme conceitos intelectuais produzidos diretamente — sem a mediação de uma fábula, de personagens ou de outras ligações narrativas:

Ao transformar o conceito abstrato em forma visível na tela, esta teoria apoderou-se do fluxo de conceitos e idéias — sem intermediários. Sem recorrer a histórias ou enredos inventados, de fato diretamente — através dos elementos de composição da imagem tal como filmados. (Eisenstein, 1990a, p. 119)

Mitry lembra o que disse Eisenstein se referindo a elaboração de conceitos abstratos: “Não se pode expressar o calor mostrando um termômetro, o tempo, desfolhando o calendário, a queda dando a fórmula da aceleração,

convém dar sua impressão, sua sensação física” ⁵² (Eisenstein *apud* Mitry, 1986, p. 445), porém Mitry explica que não é uma simples imagem que irá provocar essa sensação mas a justaposição e o conflito entre elas.

Era uma proposta “revolucionária” no universo cinematográfico. Diferia da decupagem clássica, principalmente no que diz respeito à montagem — o cerne de suas formulações. De acordo com Xavier (1984, p. 24),

o que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo, torná-la invisível.

A montagem na decupagem clássica é neutralizada, e na concepção de André Bazin (1918–1958) é considerada um procedimento negativo, por causa da manipulação das imagens, por impossibilitar a apreensão da propriedade essencial das coisas e fatos em sua duração concreta. Em contrapartida, para Eisenstein (1990a), a montagem é o poder criativo do cinema, é o meio que permite aos planos — que ele chama de célula — isolados, formar um conjunto vivo. Ela é, na visão do cineasta, um recurso fundamental

⁵² No se puede expresar el calor mostrando un termómetro, el tiempo deshojando un calendario, la caída dando la fórmula de la aceleración; conviene dar su impresión, su sensación física.

na construção da emoção do espectador. Conforme Wollen (1984, p. 48), “Eisenstein concebia a montagem como a base da linguagem fílmica”. Seu intento era, por meio da montagem, construir, com as próprias imagens, conceitos teóricos.

Outro aspecto importante de suas formulações, que demarca ainda mais sua diferença em relação à decupagem clássica, é a proposta da *montagem figurativa*, caracterizada pela disjunção ou, interrupção do fluxo dos acontecimentos e inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético a fim de elaborar conceitos abstratos. Esses planos são compostos de elementos externos à trama, mas são motivados por ela e compõem o elemento emocional, gerando tensão na relação com o espectador. Segundo Xavier (1984), nessa proposta de montagem, os eventos não obedecem a uma causalidade linear, há um abandono total da reprodução do movimento realista.

Em *Outubro* (1928) podem ser identificados muitos destes elementos: bonecos chineses acenando para Kerensky derrotado; pavão de metal *controlando* a abertura da porta do Palácio de Inverno; anjo barroco segurando coroa de flores; mãos tocando harpas ou ainda estátuas com roupas dos generais do Governo Provisório.

Apesar do prestígio de que goza, pela relevância de sua produção e do justo reconhecimento do caráter inovador de sua obra, Eisenstein foi duramente criticado por muitos teóricos do cinema, em sua época — e às vezes

até os dias atuais —, pela utilização desses elementos extradiegéticos, mas, sobretudo, pela forma como manipula as imagens. Muitos avaliam que suas teorias fizeram dele um diretor ditador, que aprisionou o espectador. Contudo, na opinião de Tudor (s.d., p. 21), a obra de Eisenstein “continua a ser a maior tentativa de coordenação de uma larga variedade de conhecimento numa estrutura teórica à escala total, tentativa que só agora começa a ser reconhecida pelo que realmente é.”

No entanto, foge aos limites desta pesquisa analisar quaisquer discordâncias em relação às suas propostas, sejam as de outros teóricos do cinema — como Pudovkin, Vertov, Bazin e Metz — sejam as do próprio Governo Bolchevique, em sua época. Todo o esforço empreendido na trajetória desta investigação teve o propósito de abordar os conceitos e os métodos cinematográficos preconizados por Eisenstein que, segundo ele próprio, mostravam-se similares aos princípios e à estrutura da linguagem ideogramática chinesa, às técnicas do teatro Kabuki e a outros elementos da cultura japonesa e chinesa. A localização e a análise dos momentos de sua carreira em que esse diálogo aconteceu permitiram compreender a proximidade estabelecida entre artes tão distintas e tão surpreendentemente semelhantes — a ponto de às vezes parecer óbvia a constatação, em sua obra, dessa aproximação.

Um dos momentos desse diálogo aconteceu, por exemplo, entre a sua proposta de manipulação das imagens e as técnicas do teatro japonês

Kabuki. Eisenstein, fascinado com esse teatro, passou a considerar a montagem uma espécie de fusão ou síntese mental: “pormenores particulares eram unificados a um nível de pensamento superior, e não como uma série de explosões no interior de um motor de combustão” (Wollen, 1984, p. 53).

Nesse teatro, Eisenstein encontrou também similitude com sua proposta de cinema sonoro, em que o som não deveria acompanhar o movimento da tela — todos os elementos seriam iguais e mensuráveis e não serviriam de mero acompanhamento. No teatro japonês, conforme foi dito no primeiro capítulo, cenário, movimento música e voz não se subordinam à ação ou ao diálogo, “mas funcionam como elementos de igual significância” (Eisenstein, 1990b).

Também em relação à manipulação do tempo verifica-se uma proximidade entre as duas artes. É interessante como ambas não se submetem ao tempo real das ações e criam um tempo próprio de acordo com seu propósito: enfatizar ou distender uma ação. Isso pode ser observado na descrição feita por Leonard (1973, p. 176) de um trecho de uma peça Kabuki:

Assesta um golpe num queimador de incenso, de três pés, que se achava nas proximidades, cortando-o em duas metades. Suqueroco olha para a espada e percebe que se tratava de um Tomoquirimaro, uma herança de família. Esse momento dramático se prolonga por alguns instantes, pois

os atores permanecem estáticos, num quadro vivo. Os quadros-vivos são freqüentemente utilizados pelos atores do Kabuki para realçar uma decisiva reviravolta no enredo de alguma peça. Os diretores compõem esses quadros com extremo cuidado para proporcionarem imagens memoráveis.

Segundo Eisenstein, essa forma de articulação do tempo, como também o princípio da encenação desintegrada são *métodos puramente cinematográficos* empregados por esse teatro, que identifica ao seu projeto.

Da aproximação entre o cinema de Eisenstein e as artes japonesas, destaca-se ainda o diálogo estabelecido com as gravuras *ukyo-e*. Na desproporcionalidade dos retratos de atores do Kabuki feitos por Sharaku Eisenstein reconheceu uma proposta de arte muito próxima à sua. Com o propósito de retratar não a realidade mas uma atmosfera particular do personagem, Sharaku manipulava os detalhes da gravura apreendendo um sentimento específico do personagem que o ator representava. Não lhe importavam as proporções anatômicas do retratado. Sharaku "tentou expressar a verdadeira essência do retrato do ator do Kabuki com representações brutalmente realísticas que revelam a dualidade de sua encenação"⁵³ (Kobayashi, 1992, p. 89). Eisenstein viu na obra desse artista características

⁵³ Sharaku attempted to express the true essence of the Kabuki actor's portrait with brutally realistic depictions that lay bare the duality of the actor's stage appearance.

muito semelhantes a sua proposta de manipulação das imagens para criar uma emoção determinada no espectador.

A proposta de uma montagem baseada na justaposição, tão seriamente realizada por Eisenstein, associa-se à linguagem ideogramática. Seu fascínio pelo processo de formação dos ideogramas vai se consolidando no curso de sua carreira. Da “descoberta” inicial ao entrar em contato com a escrita japonesa, Eisenstein embrenhou-se, mais tarde na cultura chinesa, quando das formulações do cinema intelectual, através da obra de Marcel Granet e do teatro de Mei Lang-fan. Imediatamente, ele fez uma analogia entre o processo de formação da escrita da linguagem ideogramática e a forma como manipulava as imagens no cinema: “Não é este o processo do ideograma, que combina a ‘boca’ independente com o símbolo dissociado ‘criança’, para formar o significado de ‘gritar’?” (Eisenstein, 1990a, p. 39).

Eisenstein reconheceu no terceiro princípio de formação dos ideogramas, *hui yi*⁵⁴ ou sugestão, um processo análogo à sua idéia de conduzir o espectador a elaborar conceitos abstratos a partir do conflito criado pela justaposição de imagens. Segundo esse princípio, “dois ou mais ideogramas [...], justapostos, formam uma palavra que sugere uma terceira idéia”.

A análise do processo de formação dos ideogramas, mostra que a relação confere aos ideogramas maior relevância do que têm, se vistos

⁵⁴ Essa é a denominação na língua chinesa; na língua japonesa, esse mesmo princípio é chamado de *kaii*.

isoladamente. Isso, porque um ideograma ou palavra pode ser produto de uma associação sugestiva das idéias contidas nas partes que o compõem. Fenollosa (1994) compara os caracteres primitivos a *pinturas abreviadas*. Aproximando desse processo o cinema de Eisenstein, foi possível também compreender por que ele exige, do espectador, uma postura 'diferente': é porque sua essência está, não nas imagens em si, mas nas relações entre elas; assim, as cenas não podem ser entendidas isoladamente, é preciso uma apreensão global das imagens justapostas.

Os conceitos abstratos formados a partir da montagem eisensteiniana, são, com bastante frequência, resultado da justaposição de elementos não-diegéticos. Um exemplo é, em *Outubro*, a seqüência em que os ministros do Governo Provisório de Kerensky estão deitados em sofás e poltronas, durante a tomada do Palácio de Inverno. Em seguida, a cena de um cachorrinho de gesso de cabeça baixa, quase encostando no chão. Isoladamente essa cena não tem sentido, mas, da forma como foi justaposta, indica a derrota e a desolação dos ministros de Kerensky.

A análise minuciosa do filme *Outubro* — uma obra rica em idéias e estímulos artísticos, que exprime conceitos intelectuais, abstratos extremamente complexos e sutis — ofereceu várias seqüências que ilustram devidamente os momentos do diálogo de Eisenstein com a cultura oriental e testemunham quão profícuo ele foi.

Nos dias atuais, é indiscutível a contribuição de Eisenstein, tanto pela formulação do conceito de montagem, baseada na geração de conflitos entre os planos e, posteriormente, no interior do mesmo plano, quanto por sua forma de utilizar a montagem, o plano, o corte e o ritmo como instrumento de articulação dos sentidos. Mas, é ainda muito reduzida a bibliografia que aborda especificamente o paralelo estabelecido pelo cineasta entre a sua proposta de cinema e alguns princípios da formação desse milenar recurso de expressão oriental, a linguagem ideogramática, das técnicas do teatro Kabuki e aspectos do teatro de Mei Lan-fang como também com as gravuras de Sharaku. Este trabalho pretende estar contribuindo com os debates sobre esse cineasta e sua obra e oferecer subsídios a estudos posteriores acerca dos diálogos que esse grande teórico do cinema manteve com a cultura japonesa e chinesa. Ele, que apesar das perseguições e torturas psicológicas e frustrações no final de sua carreira sob o terror stalinista, manteve viva a idéia do artista como experimentador e como poeta.

REFERÊNCIAS

1. DE SERGEI M. EISENSTEIN:

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

_____. *Cinematisme: peinture et cinéma*. Bruxelas: Complexe, 1980.

_____. *Da revolução à arte, da arte à revolução*. Lisboa: Presença, 1974.

_____. *Film essays and lecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

_____. *Memórias imorais, uma autobiografia — Sergei Eisenstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Montagem de atrações*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *Notes of a film director*. New York: Dover, 1970.

_____. *Que Viva México*. New York: Arno, 1972.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

2. SOBRE SERGEI M. EISENSTEIN:

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Albatros, 1979.

BORDWELL, David. *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994.

LEYDA, Jay e VOYNOW, Zina. *Eisenstein at work*. London: Methuen, London 1985.

MACHADO, Arlindo. *Sergei M. Eisenstein*. São Paulo: Brasiliense. 1982.

MOUSSINAC, Léon. *Sergei Eisenstein*. Paris: Éditions Seghers, 1968.

PERRY, Ted. Introdução. In: LEYDA, Jay e VOYNOW, Zina. *Eisenstein at work*. London: Methuen, 1985.

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

RAMSEY, Nancy. Diretor avisava amigos que desejava construir palácios. *O Estado de São Paulo*. 31 out. 1998. Caderno 2, p. D4.

SETON, Marie. *Eisenstein*. Paris: Seuil, 1957.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

3. SOBRE CINEMA:

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BETTON, Gerárd. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BURCH, Noel. *Práxis no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- IVANOV, V. V. Sobre a estrutura dos signos no cinema. In SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- LEYDA, Jay. *Kino-História del cine ruso y soviético* Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1965.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- METZ, Christian *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MITRY, Jean. *A estética y psicologia del cine*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1986.
- MOURÃO, Dora e LEONE, Eduardo. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- PARKINSON, David. *History of film*. London: Thames and Hudson, c1995.
- TAYLOR, Richard, The bird of the soviet cinema. In. GLEASON, Abbott (et al.). *Bolshevik culture*. Indiana University Press, 1985.

TEIXEIRA, Coelho Netto, J. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

VANOYE, Francis e GOLIOT-Léte: *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

4. GERAL:

AMARAL, Ana Maria de Abreu. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp, 1996.

AQUINO, Rubin Santos Leão, (et al.). *História das sociedades*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: _____ (Org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1994.

CAVALLI, Francesca. Apresentação. In: SEN, Soshitsu. *Vivência e sabedoria do chá*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor. 1981.

CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1994.

ERNST, Earle. *The kabuki theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1974.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3ªed. São Paulo: Edusp, 1994.

FORREST, R.A.D. *The chinese language*. London: Faber and Faber, s.d.

GUNJI, Masakatsu. *Kabuki*. Tokyo: Kodansha International, 1969.

GUNNING, Tom. *Early Cinema: Space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990

HAYAKAWA, S. O que significa a estrutura aristotélica da linguagem. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994.

JOHNSON, Matthew. *Kabuki: A brief history*. 1996. Disponível em: <http://www.fix.co.jp/kabuki/kabuki/html>. Acesso em: 25 nov. 2000.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA Luiz C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KAMI-IKEDAI e OTAKU. *Japan as it is*. Tokyo: Gakken, 1997.

KATO, Ichiro — REISCHAUER, Edwin O. (et al.). *JAPAN – An Illustrated Encyclopedia*. Tokyo: Kodansha International 6ª edição, 1994.

KOBAYASHI, Tadashi. *Ukiyo-e: an introduction to japanese woodblock prints*. Tokyo: Kodansha International Ltda, 1992.

KOCHAN, L. *Origens da revolução russa*. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1968.

KUSANO, Darci. *Os teatros bunraku e kabuki: uma visada barroca*. São Paulo: Perspectiva; Aliança Cultural Brasil — Japão, 1993.

- LEONARD, Norton J. *Japão antigo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio , 1973.
- MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NARAZAKI, Muneshige. *Sharaku. The enigmatic Ukiyo-e master*. Tokyo: Kodansha International, 1994.
- NENAROKOV, A. 1917. *A revolução mês a mês*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- NORMAN, Jerry. *Chinese*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- OKADA, H. *An introduction to Kanji*. Osaka: Osaka University. 1975.
- OSHIDA, Chiaki. *Kabuki – the resplendent japaneses theater*. Tokyo: Japanese Times, 1977.
- PERALVA, Osvaldo. *Um retrato do Japão*. São Paulo: Moderna, 1990.
- REED, John. *10 Dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Global, 1978.
- SEN, Soshitsu. *Vivência e sabedoria do chá*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1981.
- SPENCE, Jonathan. *Em busca da China moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- STÖRIG, Hans Joachim. *A aventura das línguas*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa*. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.
- SUZUKI, Tae. A escrita japonesa. In: *Estudos Japoneses*, 5, São Paulo: Centro de Estudos Japoneses, 1985.

_____. Fala/folha, forma/figura In: *Revista USP: dossiê palavra/Imagem*, nº16, São Paulo, 1992/1993.

TAYLOR, M. Martin. *Writing and literacy in chinese, korean and japanese*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

TOITA, Yasuj e YOSHIDA, Chiaki. *Kabuki*. Osaka: Hoikusha, 1979.

TOSHIO, Kawatake. *Japan on stage*. Tokyo: 3A Corporation, 1990.

TROTSKY, Léon. *A história da revolução russa*. v. 2, Rio de Janeiro: Saga, 1967.

TUNG-SUN, Chang. A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. In: CAMPOS, Haroldo de (Org) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1994.

VIRTUAL MUSEUM OF TRADICIONAL JAPANESE ARTS. *Toshusai Sharaku*. Disponível em: <http://www.jinjapan.org/museum/eshi/tsharaku/html>. Acesso em: 25 nov. 2000.

ANEXO A

FILMOGRAFIA DE SERGEI EISENSTEIN

O diário de Glumov (Dnievnik Glumova) 1923

Filme de curta metragem (cerca de 5 min), feito para a representação de *O Sábio* – peça de Ostrovski. 120 metros

Direção: Sergei Eisenstein

Fotografia: Boris Frantziison

Cenários e figurinos: Sergei Eisenstein

Elenco: Grigory Alexandrov

Maxim Shtraukh

Alexander Antonov

Ivan Pyriev e outros.

A greve (Statchka) 1925

Produzido por Goskino, Moscou. 1.969 metros

Direção: Sergei Eisenstein

Roteiro: Valeri Pletniev, Eisenstein e membros do Proletkult

Fotografia: Eduard Tissé

Montagem: Eisenstein

Elenco: Alexander Antonov (operário, membro do comitê de greve)

Mikhail Gomorov (operário)

Maxim Shtraukh (espião)

Grigory Alexandrov (capataz)

Judith Glizer

Vera Yanukova

Boris Yourtzev e outros.

O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin) 1925

Produzido por Goskino, Moscou. 1.740 metros

Direção: Sergei Eisenstein, assistido por Grigory Alexandrov

Roteiro: Sergei Eisenstein a partir de uma idéia de Nina Agadjanova-Shutko.

Fotografia: Eduard Tissé.

Montagem: Eisenstein

Assistente de direção: Gregori Alexandrov, Alexander Antonov, Mikhail Gomorov, Maxim Shtraukh e Alexander Levshin.

Letresiros escritos por Sergei Tretiakov e desenhados por Nikolai Asseiev

Elenco: marinheiros da frota do Mar Negro da Armada Vermelha, cidadãos de Odessa, membros do Teatro Proletkult de Moscou,

Alexander Antonov (Vakulintchuk),

Gregori Alexandrov (Chefe Oficial Gilyarovsky)

Konstantin Feldam, Yulia Eisenstein, Vladimir Barski Nikolai Asseiev e outros.

Outubro (Oktiabr) 1928

Produzido por Sovkino, Moscou. 2.220 metros

Direção e roteiro: Sergei Eisenstein

Assistentes de realização: Gregori Alexandrov, Maxim Shtraukh, Mikhail Gomorov e Ilya Trauberg

Fotografia: Eduard Tissé.

Cenário: Vladimir Kovriguine

Montagem: Eisenstein

Elenco: milhares de figurantes; cidadãos de Leningrado, soldados e marinheiros

V. Nikolaievich Nikandrov (Lênin)

Nikolai Popov (Kerensky)

Boris Livanov (Ministro Terechtenko)

Eduard Tissé (um soldado alemão)

e outros.

O velho e o novo ou A linha geral (Staroe I novoe / Generalnaia Linia) 1929

Produzido por Sovkino, Moscou. 2.469 metros.

Direção e roteiro: Sergei Eisenstein

Assistentes de direção: Grigory Alexandrov, Maxim Shtraukh, Mikhail Gomorov, Alexander Antonov e Alexander Goncharov.

Montagem: Sergei Eisenstein

Fotografia: Eduard Tissé.

Cenários e figurinos sob os desenhos de Eisenstein

Elenco: Marfa Lapkina (Marfa)

M. Ivanine (seu filho)

Vassia Buzenkov (líder do Komsomol)

Kostya Vasiliev (motorista do trator)

Chukmarev (kulak)

Father Matvey (sacerdote)

Khurtin (camponês) Mikhail Gomorov e outros.

Alexandre Nevsky Cavalheiros de ferroa (Alexandr Nevsky) 1938

Produzido por Mosfilm, Moscou. 3.044 metros

Direção: Sergei Eisenstein com a colaboração de D.I. Vasiliev

Assistente de direção: Nikolai Maslov e Boris Ivanov

Roteiro: Sergei Eisenstein e Pior Pavlenko

Montagem: Eisenstein e Esfir Tobak

Fotografia: Eduard Tissé

Música: Sergei Prokofiev e V. Bogdankevich

Cenários e figurinos a partir de desenhos de Eisenstein: I. Shpinel, Nikolai

Soloviev, Konstantin Eliesseiev

Elenco: Nikolay Tcherkasov (príncipe Alexandre Nevsky)

Nikolay Okhlopkov (Vasily Buslay)

Alexander Abrikosov (Gavrilo Olesich)

Dimitry Orlov (Ignat, o armeiro)

Vasily Novikov (Pavsha, governador de Psokv)

Nikolay Arsky (Domach Tverdislavich)

Varvara Massalitinova (Amelfa Timofeevna, mãe de Buslay)

Vera Ivasheva (Olga)

Anna Danilova (Vasilisa)

Vladimir Yershov (Von Balk, Grã Mestre dos Cavaleiros Teutônicos)

Sergei Blinnikov (Tverdilo, prefeito de Psokv)

Ivan Lagutin (Ananías)

Lev Fenin (bispo)

Naum Rogozhin (monge de preto) e outros.

Ivan o terrível (Ivan Grozny) primeira parte 1944 – 2.745 metros

Ivan o terrível (Ivan Grozny) Segunda parte 1946 – 2.374 metros

Produzido por Mosfilm, Moscou

Direção, roteiro e diálogos: Sergei Eisenstein

Assistentes de direção: Boris Svechnikov, Lev Aronovitch Indebom,

Fotografia: Eduardo Tissé (exteriores) e Andrei Moskvín (interiores)

Música: Sergei Prokofiev, V. Bogdankevitch e B. Volsky

Elenco: Nikolay Cherkasov (czar Ivan)

Ludmila Tselikovskaya (Anastasia Romanovna)

Serafina Birman (Efrosinia Starisky)

Pavel Kadochinov (Vladimir Staritsky)
Mikhail Nazvanov (Andrey Kurbsky)
Andrey Abrikosov (Fyodoro Kolychev, mais tarde, Philip, patriarca de Moscou)
Vladimir Balachov (Pyotr Volynetz)
Mikhail Zharov (Malyuta Skuratov)
Amvrozy Buchma (Alexei Basmanov)
Mikhail Kusnetsov (Fyodoro Basmanov)
S. Timoshenko (Kaspar von Oldenbock, embaixador da Livonia)
Vsevolod Pudovkinn (nikola, um mendigo louco)
A. Rumnev (estrangeiro)
Eric Pyriev (Ivan jovem)
Pavel Masalsky (rei Segismundo) e outros.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE