

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

**Versão do arquivo anexado / Version of attached file:**

Versão do Editor / Published Version

**Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:**

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/199534>

**DOI: 0**

**Direitos autorais / Publisher's copyright statement:**

©2019 by Universidade Federal de Santa Catarina/ Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

# O discurso da montagem eisensteiniana:

## resistência artística no realismo socialista

31

**Erivoneide Barros<sup>1</sup>**

*[...] A imagem sobe, escandindo  
Átono ou esdrúxulo  
O canto coral do homem,  
Luta do múltiplo contra uno,  
Torna-se fato, medida  
Do ótico que subsiste  
Em cada espectador;  
Épico,  
Espéculo.  
Murilo Mendes, 1970<sup>2</sup>*

Na história do cinema, o termo “montagem” primeiramente foi estabelecido como uma atividade técnica que permitiu o movimento da câmera, ao garantir a continuidade dos planos e, junto com o *raccord*, a transição coerente de um plano a outro. Jacques Aumont nomeia essa abordagem como “definição restrita da montagem” (2005, p. 55), justamente por restringir as possibilidades dos efeitos criados a partir da seleção, organização e junção dos planos, ficando circunscrita ao reconhecimento pragmático do ato de cortar e colar a película fílmica.

---

1 Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista do CNPq. Mestra em Letras (FFLCH/ USP), na área de Literatura e Cultura Russa, especializada em Psicopedagogia Clínica e Licenciada em Letras.

2 Trecho do poema “Grafito para Sergei Eisenstein” (MENDES, 1970, p. 50).

O procedimento de montagem que assegura a unidade expressiva da estrutura do filme, criando cadeias significativas, constitui o que é denominado por Aumont de “definição ampliada da montagem” (AUMONT, 2005, p. 62), isto é, o entendimento de que a montagem é “[...] o caso particular de uma das leis mais gerais da formação das significações artísticas, ou seja, a justaposição (oposição e integração) de elementos heterogêneos”, conforme explica o semiótico da escola de Tártu-Moscou Iúri Lotman (1978, p. 87), para quem “o cinema é por natureza discursivo [...]” (1978, p. 67). Nesta perspectiva, entender a montagem como um elemento basilar do cinema enquanto “acto de comunicação artística” (LOTMAN, 1978, p. 88) é compreender a importância que o termo assume na teoria das artes no século XX, por ser um método que agrega elementos heterogêneos da matéria estética em uma prática que é criativa e crítica em sua essência, já que revela uma forma (ou proposta) de (re)organização do mundo.

Não podemos deixar de salientar que o procedimento da montagem surge no cenário artístico em um período de relevantes eventos históricos que tiveram intensos impactos na representação da realidade e concepção dos diferentes objetos artísticos, como o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), as duas revoluções russas (fevereiro e outubro de 1917) e a ebulição gerada pelas Vanguardas artísticas.

Entre os anos 1910 e 1925, dois cineastas foram fundamentais na constituição da importância da montagem para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica: David W. Griffith e Serguei Eisenstein. O primeiro é reconhecido por introduzir o procedimento da montagem paralela<sup>3</sup> para a criação de tensões por meio da alternância de planos. Já Eisenstein está inserido na escola da montagem soviética, ao lado de outros importantes nomes como Esfir Chub, Liév Kulechov, Dziga Viértov, dentre outros, cujas experimentações ressaltam aspectos que extrapolam a constituição de uma narrativa fílmica e, graças às soluções criativas permitidas pela montagem, voltam-se às questões da expressividade da imagem artística e do discurso cinematográfico.

---

<sup>3</sup> De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson, a “[...] montagem paralela nos oferece um conhecimento irrestrito de informações causais, temporais ou espaciais alternando planos de uma linha de ação em um lugar com planos de outros acontecimentos em outros lugares” (2013, p. 381).

Nas teorias cinematográficas soviéticas, há diversos estudos sobre a montagem que merecem ser analisados individualmente, por isso especificamos que nossa leitura está direcionada aos estudos desenvolvidos por Serguei Eisenstein, pois, ao pensar um sistema para as artes a partir do surgimento do cinema, o cineasta russo-soviético adentrou os movimentos das vanguardas e a posterior transformação do rumo das artes em seu país com a instauração das diretrizes do realismo socialista, sistema ideológico e estético que deveria reger as formas artísticas produzidas no governo de Iósif Stálin.

Eisenstein, nos textos teóricos produzidos de maneira intensa durante a sua vida, propôs uma história da arte já considerando o novo lugar que o cinema atribuiria às imagens artísticas e às possibilidades de transgressões e desconstruções dos sistemas das artes já estabelecidos. Entendendo o fenômeno da arte como mobilização do princípio criativo humano e considerando a tradição artística que precedeu o cinema e as posteriores modificações políticas e artísticas a que foi submetido, o diretor de *A Greve* (1924) defende a montagem como um processo medular nas relações interartísticas.

O presente artigo objetiva refletir sobre o conceito de montagem e os impactos gerados pelas transformações históricas dos anos iniciais do século XX. Nossa leitura englobará o primeiro momento da montagem, ainda no cinema hollywoodiano, a partir das produções de David W. Griffith, e as problemáticas que envolveram sua prática após a instauração do realismo socialista, fase em que Eisenstein legitima as possibilidades éticas e estéticas da montagem e a considera um procedimento essencial de organização discursiva criativa.

### **A estrutura do discurso da montagem: Dickens, Griffith e Eisenstein**

Alberto Abruzzese, em seu artigo “Cinema e romance: do visível ao sensível” (2009), alicerçado nas duas vertentes de montagem citadas anteriormente, indica um vínculo entre a tradição artística e social corrente do romance (suas problemáticas e aspectos estéticos) e as tentativas de constituição de uma linguagem da jovem cinematografia, nas décadas de 20 e 30 do século passado, e os encontros de ambas as artes, marcando uma transição entre os interesses burgueses do final

do século XIX e as novas construções sociais em que o cinema estava inserido.

Abruzzese, no subitem nomeado “Dickens, Griffith e Eisenstein”, ao falar da relação entre cinema e romance, rapidamente apresenta o vínculo que o cineasta soviético teria estabelecido entre o princípio da montagem paralela, explorado por Griffith, e a construção dos romances de Charles Dickens, sobretudo no que diz respeito à construção de imagens “visuais” por meio das descrições de ações e comportamentos das personagens. O autor reconhece que a base do trabalho eisensteiniano está sobre “[...] a cultura da montagem, e não sobre a pura e simples duplicação da imagem ou o fascínio da fotografia em movimento” (ABRUZZESE, 2009, p. 931). Essa afirmação é consonante com nosso argumento de que a técnica eisensteiniana é fruto da organização de um método baseado no princípio de construção artística discursiva em que estão implicadas questões tanto estruturais quanto semânticas que marcaram o desenvolvimento das artes após o advento do cinema no século XX.

A passagem pelas figuras de Dickens, Griffith e Eisenstein, a princípio, assinala a dicotomia entre as duas grandes escolas de montagem estabelecidas na história do cinema sem desconsiderar um ponto essencial: a relação entre o mercado cinematográfico e o tipo de produto cultural produzido. De acordo com o pesquisador italiano:

A natureza classista de Hollywood não residia no capitalismo em si, mas nas estratégias afetivas de mercado. Daí o estatuto do roteiro, que consistia numa não arte combinatória pela arte do diretor, e sim pela arte da produção de massa; não para produzir obras, e sim consumo. (ABRUZZESE, 2009, p. 931)

Ao esclarecer a vinculação do cinema hollywoodiano com uma cadeia produtiva que, desde as primeiras produções, explorava “estratégias afetivas de mercado”, o autor salienta que o roteiro não era pensado como fruto de uma reflexão do fazer artístico ou como meio de realização “literária”, antes se tornou um aglomerado de prescrições que não poderia falhar a fim de “evitar prejuízos econômicos” (2009, p. 932). O que está em jogo, para Abruzzese, “[...] não é a essência literária do romance, mas, por assim dizer, sua essência política: é a

forma do comando, marcando os tempos e os espaços da produção” (2009, p. 932).

Se pensarmos no contexto de ascensão da burguesia, ainda que a relação com o leitor estivesse circunscrita a um pequeno grupo específico que tinha acesso aos meios culturais, o romance, enquanto gênero, ganhou força ao retratar os comportamentos e os anseios da classe emergente, contemplando, em sua estrutura narrativa, os desejos dos consumidores e constituindo a vivacidade de um mercado que se propagou a serviço da demanda de um público e retratou seus hábitos, costumes e padrões sociais. Sem dúvida, não podemos limitar os romances do século XIX apenas à esfera econômica e política, mas tampouco é possível ignorá-la. É esse fio que Abruzzese puxa para tecer a trama basilar da relação entre romance e cinema.

Ao considerar a maneira metonímica como o romance mostra e problematiza um modelo social que almejava se firmar e se desenvolvia de modo múltiplo e complexo, Abruzzese suscita indagações que envolvem a compreensão das relações entre o discurso artístico e as demandas sociais de uma época. É nessa mesma chave que o autor avalia a relevância adquirida pelo cinema nas primeiras décadas do século XX ao romper a principal barreira enfrentada pelo romance, o baixo número de pessoas alfabetizadas: “[...] o meio cinematográfico forneceu instrumentos, aparatos e lugares para padronizar o trabalho social do leitor de massa” (ABRUZZESE, 2009, p. 933), originando a indústria cinematográfica. Sobre isso, acrescenta o crítico italiano: “[...] o cinema como linguagem nasce das necessidades do mercado e de uma complexa negociação social do sentido a ser atribuído ao meio técnico” (2009, p. 934). Dessa maneira, é colocada em evidência a natureza discursiva do cinema que não apenas explora a potencialidade cinematográfica para a fabricação de afetos capazes de conduzir e transmitir uma determinada ideia, mas se impõe como um veículo de informação já que o “[...] filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte da sua época” (LOTMAN, 1978, p. 77).

Em “Dickens, Griffith e nós”, escrito em 1942, e depois revisto para a edição de *A forma do filme*, publicado nos Estados Unidos em 1949, Eisenstein reconhece a força estética do cinema de Griffith e a sua vinculação com uma tradição do romance, em que a montagem está a favor de uma constituição narrativa simplificada, portanto à disposição

de satisfazer um público que deveria manter um amplo mercado que expandiu rapidamente. Nesse texto, o cineasta russo-soviético tenta encaminhar uma leitura sobre os rumos que o cinema tomou impelido pelo capitalismo norte-americano.

O que foram os romances de Dickens para seus contemporâneos, para seus leitores? Há uma resposta: eles geraram a mesma relação que o filme gera com o mesmo extrato em nossa época. Eles compeliram o leitor a viver com as mesmas paixões. Eles apelaram para os mesmos elementos bons e sentimentais, como o faz o cinema (pelo menos na superfície); eles de modo semelhante tremeram diante do vício, do mesmo modo extraíram o extraordinário, o incomum, o fantástico, da existência aborrecida, prosaica e cotidiana. E revestem esta existência comum e prosaica com sua visão especial. (EISENSTEIN, 2002, p. 184)

Da mesma maneira que as obras de Dickens geram, por meio de um paradigma de montagem do texto literário, uma espécie de identificação com a realidade imediata ao criar imagens que suscitam, no leitor, sentimentos advindos do reconhecimento do espaço que ocupa (contexto social-ideológico-político e econômico) e o envolve não apenas por temas, mas pelas impressões que se destacam das ricas descrições e construções de personagem, a importância do cinema hollywoodiano será marcada, conforme pontua Eisenstein, ao trazer “[...] novamente elementos de método de montagem para o centro da atenção na obra criativa” (EISENSTEIN, 2002, p. 204), ainda que o potencial desse método de construção discursiva tenha sido explorado de maneira restrita.

Para Eisenstein, que compreende o cinema na posição de herdeiro cultural das várias manifestações artísticas que o precederam, constituindo-se, portanto, em uma síntese de todas as artes, reconhecer em Dickens a existência de “elementos de composição cinematográfica” (EISENSTEIN, 2002, p. 189) é reforçar a relação fundante entre literatura e cinema, suas raízes que “[...] não são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado em seu momento da história mundial impulsionou a grande arte da cinematografia” (EISENSTEIN, 2002, p. 203). O cineasta russo-soviético parte da premissa da existência de uma cultura da montagem escrita que antecipa a montagem cinematográfica.

Essa visão é um dos aspectos que marca o desenvolvimento de sua teoria na Rússia stalinista dos anos 1930 e 1940.

É pertinente salientar que o cineasta encontrou, na literatura, modelos primordiais de utilização de procedimentos poéticos semelhantes ao princípio da montagem que ofereceram materiais de análise para a compreensão dos modelos artísticos consagrados e o levou a estabelecer caminhos a fim de explorar a natureza da nova arte.

Eisenstein também dialogava com a literatura de seu país, apresentando um *corpus* de análise de extração russa em suas investigações. São explorados, prioritariamente, dois escritores: Aleksandr Púchkin (1799-1837), na poesia, e Nikolai Gógol (1809-1852), nos gêneros em prosa. De um modo geral, os exemplos da literatura russa que figuram nos escritos de Eisenstein expõem, esteticamente, a complexidade, sobretudo, do romance russo do século XIX e as questões que perpassam aspectos muito particulares e indefinidos da Rússia tsarista devido à busca da identidade nacional e, no âmbito literário, da consequente jovialidade dos gêneros em prosa. Como relata Bruno B. Gomide, “[...] a primeira metade do século [XIX] traz dúvidas atroztes sobre a própria existência de algo chamado ‘Rússia’ e de uma cultura que lhe correspondesse” (2013, p. 08).

A proximidade com a literatura, como um fenômeno da cultura humana, também era relevante para Eisenstein, porque esta já possuía um sistema artístico capaz de oferecer meios de elaboração da realidade. De maneira similar ao modo como o romance europeu do XIX passou a refletir os movimentos e fundamentos sociais de sua época, o cinema russo-soviético também o fez, com uma mudança essencial: enquanto os romances particularizavam suas personagens e priorizavam as experiências individuais e burguesas [de modo similar funcionava o cinema hollywoodiano], o cinema soviético tratou das massas, das figuras centrais da história russa que eram escolhidas pelo partido para representar os ideais da nova sociedade.

Chegamos, então, ao ponto em que necessitamos descolar o curso do cinema norte-americano do soviético, momento em que Abruzzese também parece fazê-lo, pois, ao expor a questão mercadológica que se impunha à concepção do roteiro norte-americano, consequentemente às demandas e à constituição da indústria cinematográfica, não segue

os impasses que envolvem o cinema dentro do complexo cenário da União Soviética e o lugar central da montagem como elemento discursivo no realismo socialista.

### **A montagem soviética – o caso Eisenstein**

Após a Revolução Russa, em outubro de 1917, o cinema passou a ocupar um papel central na divulgação das ideias de construção de um novo modelo de sociedade. Em 1919, surgiu, em Moscou, a primeira escola de cinema do mundo, que, em 1925, tornou-se o então Instituto Técnico de Cinematografia (GIK), tendo como principal professor, desde seus anos iniciais, o cineasta Liév Kuleshov, em cuja prática didática as primeiras investigações com as potencialidades discursivas da montagem estavam incorporadas, inclusive com análise das produções de Griffith. Aliás, as experimentações artísticas das vanguardas eram um fenômeno natural no ambiente de efervescência pós-revolução, como relata o arquiteto Selim Kan Magomiédov:

É importante novamente lembrar o leitor de que nos anos 1920, quando o *pathos* da construção de uma sociedade de justiça social influenciava o estado de espírito e os anseios de amplas camadas de trabalhadores, os problemas de transformação radical da vida pareciam inseparáveis dos processos gerais da reconstrução social do país. Assim pensavam não apenas operários afinados com a revolução e projetistas que cumpriam sua tarefa social, mas também os homens de arte, que buscavam com sua criação contribuir para a construção de uma sociedade de justiça social. (2018, p. 14)

Destacamos da citação o anseio dos “homens de arte” que buscavam “construir uma sociedade de justiça social”, em conformidade com a pretensão oficial de edificar novos paradigmas sociais, inspirando uma conexão entre a arte e a vida prática. Não se tratava apenas de constituir novas formas artísticas para questionar os modelos instituídos e sim pensar de que modo essas formas poderiam contemplar as singulares construções de mundo que emergiam para os artistas russo-soviéticos. E isso se estende a diversas ações como as produções do *Kino-Pravda*, trabalho realizado por Dziga Viértov, e os projetos desenvolvidos por alunos dos Ateliês Superiores de Arte e Técnica, os VKHUTEMAS, onde Kazímir Maliévitch, Aleksandr Ródtchenko, Liudmila Popóva, Varvára Stepánova, entre outros nomes importantes das vanguardas soviéticas exerciam a docência.

Na educação, as novas diretrizes eram pautadas pela necessidade de alfabetização da população camponesa e a constituição de um modelo educacional que privilegiasse a formação técnica dos jovens. Essas movimentações são importantes para compreender o contexto em que estão inseridos os primeiros passos para a expansão do cinema e a constituição de uma forma discursiva articulada que, por meio da montagem, revelasse uma visão de mundo.

Nos anos iniciais após a Revolução de Outubro de 1917, o partido bolchevique<sup>4</sup> não era detentor absoluto dos estúdios cinematográficos, mas criava barreiras que dificultavam o crescimento das poucas empresas privadas que resistiam, inclusive porque muitas dessas empresas lutavam contra o bolchevismo. Apenas no final dos anos 1920, as últimas empresas cinematográficas privadas foram banidas da Rússia, de acordo com Jay Leyda (1983, p. 153). O processo de estatização dos estúdios cinematográficos limitou o acesso aos rolos de filmes, tornando-os cada vez mais escassos, mas a importância assumida pelo cinema nos primeiros anos após a Revolução e a sua função pedagógica exaltada por Vladímir Lênin, que reconhecia no cinema a possibilidade de atingir as massas e comunicar os ideais de um novo modelo de sociedade, colocou-o numa posição privilegiada com disponibilidade de investimento.

O cinema foi submetido às marcantes transformações pelas quais todas as manifestações artísticas passaram entre o período revolucionário e o início do governo de Iósef Stálin, momento em que Eisenstein inicia sua trajetória como cineasta e, em meados de 1928, professor de direção cinematográfica. Nessa etapa inicial, o cineasta sistematizou sua ideia denominada de montagem de atrações, baseada na concepção de que a arte é um meio de direcionar a experiência humana. Segundo Oksana Bulgakowa, nos anos 1920:

Filmar deu a Eisenstein total liberdade para jogar com estímulos, espaço, tempo, causalidade, o corpo humano, ritmo. Houve ainda outro atrativo para o cinema – Eisenstein não somente descobriu o poder do diretor cinematográfico sobre o tempo e o espaço, mas seu poder sobre seres humanos reais. (2001, p. 51, tradução nossa)

---

<sup>4</sup> Trata-se do partido que encabeçou as Revoluções de 1917 e, após derrubar o governo provisório, assumiu completamente o poder sob a liderança de Vladímir Lênin.

Cabe ressaltar que o interesse de Eisenstein na potencialidade dos sistemas artísticos surge ainda na juventude, quando abandonou o curso de engenharia para dedicar-se às artes no auge dos movimentos vanguardistas; primeiro no teatro, depois com os experimentos de remontagem de filmes ao lado de Esfir Shub. O cineasta, ao longo dos anos em que produziu, investigou aspectos das linguagens das artes a fim de construir uma teoria que esclarecesse a estrutura de uma obra e, portanto, pudesse nortear o desenvolvimento do cinema como uma expressão artística que congrega a complexidade dos sistemas semióticos e se torna sintética porque organiza “os tipos variados de semiosis” (LOTMAN, 1978, p. 163). Nos escritos de Eisenstein, é bem delineado seu esforço para assegurar a importância do cinema além da esfera do entretenimento.

É dentro deste cenário de formação do pensamento eisensteiniano, cíclico e multifacetado, que a montagem surge como um elemento comum às artes no processo de composição discursiva, tornando-se responsável por revelar as conexões internas e externas que estão em jogo na formação artística ao mobilizar as camadas associativas na composição de uma realidade cujo primeiro comprometimento é com o âmbito estético. Essa clareza do papel ético do artista, em relação ao espectador, desencadeou uma série de inquietações nos escritos de Eisenstein e encaminhou as metamorfoses da sua teoria da montagem a partir dos anos 1930 no conturbado momento político e artístico materializado no decreto do realismo socialista.

Embora as produções artísticas de Eisenstein, nos anos 1920, sejam discutidas com maior afincio, é necessário analisar a mudança significativa em seu trabalho artístico e teórico impulsionado (provocado) pelas alterações geradas no contexto stalinista tal como explica Maya Turovskaya:

Na União Soviética, o início da década de 1930 foi um ponto de virada em vários aspectos. Na esfera social, o campesinato foi destruído. Na esfera econômica, o processo de industrialização do país sobre uma base de monopólio foi inaugurado. Na esfera política, o trilhado era direcionado para a tomada de poder por um homem. Na esfera ideológica, as ideias da Revolução tinham sucumbido ao orgulho do lugar da noção de poder e majestade imperial. (1993, p. 43, tradução nossa)

Essa transformação socioeconômica atingiu profundamente o pensamento eisensteiniano, embora a reestruturação social prevista pelo primeiro plano quinquenal (1928-1932), imposta por Stálin, e o processo inicial de industrialização tenham sido acompanhados pelo cineasta, em sua grande parte, à distância. Em 1929, Eisenstein iniciou uma longa viagem oficial, passando pela Europa, Américas do Norte e Central, a fim de estudar o cinema sonoro, acarretando experiências que marcaram profundamente suas pesquisas sobre a linguagem artística e os novos direcionamentos para suas reflexões acerca do conceito de montagem.

O cineasta retornou a Moscou, em 1932, momento em que o cenário artístico já se encontrava completamente alterado, em que havia pouco espaço para experimentações artísticas. De acordo com Birgit Beumers:

41

Como o realismo socialista focava na literatura, Borís Shumiátski<sup>5</sup> (responsável pela Soiuzkinó<sup>6</sup>) desejou criar um cinema para milhões e entreter as massas. Ele queria diretores que apelassem para a consciência das pessoas com um enredo envolvente [...]. Eles deveriam criar filmes que fossem contos de fadas enraizados na realidade soviética [...]. (2001, p. 81, tradução nossa)

Esse é o primeiro passo para encaminhar as novas perspectivas que o cinema adquiriu, nos 1930, cuja natureza se aproximava das comédias e dos musicais hollywoodianos. A postura oficial em relação à técnica da montagem foi outro fator relevante como explica David Bordwell: “[...] o governo passou a desencorajar fortemente a montagem soviética. Ao final da década de 1920, Vertov, Eisenstein e Dovzhenko<sup>7</sup> eram criticados por suas abordagens excessivamente formais e esotéricas” (BORDWELL, 2013, p. 710), e complementa, “[...] as autoridades soviéticas, sob a direção de Stálin, encorajavam cada vez mais os cineastas a criar filmes simples que seriam facilmente compreendidos por todas as audiências” (BORDWELL, 2013, p.

5 Líder da indústria cinematográfica soviética entre 1930 e 1937. Foi responsável por reorganizar o sistema cinematográfico na Rússia soviética, além de controlar e censurar os filmes produzidos no período da sua gestão. Foi executado sob a acusação de traição, em 1938, auge dos chamados expurgos stalinistas.

6 Associação dos Cineastas Soviéticos (Союзкино).

7 Trata-se do roteirista, produtor e cineasta soviético Aleksandr Dovjénko (1894-1956). Nas citações, são respeitadas as transliterações propostas pelos tradutores.

711), essa já era uma das consequências advindas do primeiro plano quinquenal e do desejo de construir uma indústria cinematográfica soviética, segundo explica Leyda:

A mudança da indústria cinematográfica centralizou sua estrutura financeira e adquiriu um novo administrador industrial, Borís Shumiátski, cujo principal objetivo da tarefa era desenvolver a indústria cinematográfica soviética como uma indústria. A ignorância de Shumiátski acerca da natureza da arte e a psicologia dos artistas podem o ter recomendado para o novo emprego. (1983, p. 278, tradução nossa)

Acrescente-se às oscilações deste cenário, a chegada dos filmes sonoros que criaram outras possibilidades significativas e, de imediato, já despertaram o interesse de Eisenstein, Vsevolod Pudóvkin e Grigóri Aleksandrov, dando origem a um manifesto que está publicado em português sob o título de “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (1928)<sup>8</sup>. Nele os autores enfatizam a importância da montagem “como o principal instrumento de causar efeito”, salientando que “[...] o sucesso dos filmes soviéticos nas telas de todo o mundo se deve, de modo significativo, aos métodos de montagem que revelaram e consolidaram” e conclui que, “para o desenvolvimento futuro do cinema”, era fundamental “fortalecerem e ampliarem os métodos de montagem que afetam o espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 225); o som, com a mesma pertinência, passou a ser um aspecto incorporado ao processo de montagem e expandiu os primeiros estudos realizados por Eisenstein no início dos anos 1920.

Após o retorno a seu país, Eisenstein aprofundou suas pesquisas sobre a potencialidade do cinema enquanto arte, incluindo reflexões fundamentais acerca do monólogo interior, após seu encontro com James Joyce. As várias leituras sobre o pensamento pré-lógico e as vivências mexicanas também o marcaram profundamente, tal como explica Jacques Aumont:

[...] nos últimos dez anos de sua vida, Eisenstein voltou incessantemente à questão do espectador para tornar a trabalhar suas primeiras ideias, simples demais. [...] Após sua passagem pelo pensamento pré-lógico, Eisenstein compreendeu que o sentido não é uma mercadoria nem uma coisa, mas um processo, uma dinâmica e, conseqüentemente, que não é transmitido

<sup>8</sup> In: *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002, p. 225-227).

de maneira tão elementar, que é preciso reconstituí-lo a cada vez. (2004, p. 102)

Compreendendo que o sentido de uma obra de arte está em constante movimento e não é possível determiná-lo, mas sim provocar reações no espectador por meio da estrutura artística, o cineasta russo-soviético aparenta antecipar a noção de “obra aberta” tal como explorada por Umberto Eco. Eisenstein coloca o espectador no centro de suas discussões e aprofunda as relações com campos paralelos como a psicologia e a linguística para tentar sistematizar a relação entre obra e espectador.

43

Reforçamos que essas ideias emergiram em um momento em que não havia mais espaço para as vivências das vanguardas; o tipo de construção explorado em *Outubro* (1927), por exemplo, tendo como base a ideia de montagem intelectual, não era mais permitido, inclusive porque o que ficou conhecido como “formalismo” estava criminalizado. Esse fato levou o cinema soviético a assumir as simplificações narrativas já adotadas em Hollywood para pautar as produções e criar mecanismos de entretenimento para o público, tal como explica Turovskaya:

O fenômeno do cinema soviético na década de 30 como “a mais democrática de todas as artes” não nasceu em um vácuo e não foi autogerada. Ele foi precedido por processos mais gerais. Primeiro, a mudança global nos paradigmas culturais: a liderança em todos os lugares passou da vanguarda dos “ruidosos anos vinte” para um tipo de consciência estabilizada; que é para narrativa, “geralmente acessível” das estruturas na arte como um todo. Segundo, a Revolução técnica associada à chegada e ao domínio do som fez desse processo, particularmente, inevitável e óbvio no cinema. (1993, p. 42, tradução nossa)

Esse movimento de recuperar a montagem como um método discursivo propositivo de sentidos era uma prática que exigia cautela nesse contexto: “[...] os experimentos com montagem dos anos 1920 tiveram que ser descartados ou modificados. Eisenstein conseguiu continuar com seu trabalho no estilo soviético, mas ocasionalmente sofria a ira das autoridades [...]” (BORDWELL, 2013, p. 711). Essa ambiguidade no relacionamento com as autoridades soviéticas foi uma constante na vida artística e pessoal de Eisenstein até a sua morte, em 1948.

A instabilidade gerada pelo desejo de manutenção de um projeto artístico próprio e as imposições externas, aparentemente, levaram o cineasta a contornar, de modo ponderado, a problemática discutida no texto “Dickens, Griffith e nós” e, de maneira dialética, construir o argumento do texto de que o cineasta norte-americano teria falhado ao explorar restritamente a importância dos aspectos significativos da montagem e que “o campo da *montagem* do cinema norte-americano não merece prêmios; e são as ‘limitações’ ideológicas as responsáveis” (EISENSTEIN, 2002, p. 212, grifos originais). Já o cinema soviético, de acordo com o diretor, teria ampliado a relevância da montagem para o âmbito da significação:

Nós, nossa época – *agudamente ideológica e intelectual* -, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar *na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo, uma nova imagem, um novo conceito.* (EISENSTEIN, 2002, p. 212, grifos originais)

Esse é um ponto crucial para compreender a diferença enfática entre o cinema russo-soviético e o norte-americano que Eisenstein procura delinear em seu artigo ao afirmar que “[...] o papel de Griffith é enorme, mas nosso cinema não é nenhum parente pobre, nem um devedor insolvente dele. Era natural que o espírito e o conteúdo de nosso próprio país fossem, [...], muito além dos ideais de Griffith e de seus reflexos nas imagens artísticas” (EISENSTEIN, 2002, p. 204).

Ao insistir na natureza do cinema soviético com valores próprios, o que Eisenstein parece enfatizar para o “nós” do título, para ele próprio, para a sua geração, é a necessidade urgente de não se perder o valor artístico da cinematografia, ou seja, usá-la para, literalmente, montar um discurso crítico da realidade. Nesse sentido, a importância da montagem é retomada para estabelecer um paralelo entre a disposição do mercado que já dominava o cinema norte-americano e os passos que dava o cinema soviético:

A questão da montagem se baseia numa estrutura definida e num sistema de pensamento definido: deriva, e derivou, apenas da consciência coletiva, que é um reflexo de um novo (socialista) estágio da sociedade humana e um resultado da educação ideológica e filosófica do pensamento, inseparavelmente vinculada à

estrutura social desta sociedade. (EISENSTEIN, 2002, p. 212)

Ressaltamos que é dentro dessa perspectiva conflitiva, de busca de novas formas de concepção da estrutura artística, que o discurso da montagem cinematográfica, como um método de criação artística e, por conseguinte, de manifestação de um pensamento crítico, assume, no século XX, a mesma importância que o discurso romanesco teve no XIX para o entendimento dos movimentos sociais que perpassam as demandas estéticas.

45

Impossível neste paralelo não perceber a ressonância de características do cinema produzido sob as diretrizes do realismo socialista. De acordo com as prescrições oficiais, as produções cinematográficas deveriam tornar-se rentáveis e efetivas do ponto de vista ideológico (TUROVSKAYA, 1993, p. 43). É pertinente ressaltar que a ideia de Borís Shumiátski de criar uma Hollywood soviética não vingou, conforme explica Turovskaya (1993, p. 44), justamente porque as questões ideológicas eram prementes para o governo stalinista. Diante da necessidade de se criar um culto à figura do líder, um cinema nacionalista que fosse “[...] um dispositivo educacional, que tinha de ter a habilidade de alcançar as mais amplas massas” (KENEZ, 2001, p. 144, tradução nossa), muitas produções internas assumiram uma tipologia narrativa que deu contornos únicos à cultura de massa soviética.

Ainda que a produção cinematográfica soviética estivesse voltada, nesse momento, para as demandas internas, Eisenstein procurou deixar claro em seu artigo que a articulação dialética explode a forma para estabelecer um novo conceito de construção de filmes de massa voltado para a materialização de um conceito na forma artística. Desse modo, é preciso desmistificar a leitura de que o cineasta simplesmente aceitou as imposições do partido, produzindo um filme emblemático como *Aleksandr Niévski* (1938), tendo, portanto, suas produções dos anos 1930 menor valor artístico. Ao contrário, o cineasta, em seus textos, aparenta estar intrigado diante das mudanças de seu tempo e os rumos do modelo oficial imposto. Essa complexidade é fundamental para o valor da produção eisensteiniana, tanto como cineasta quanto teórico, a partir de 1932.

O cineasta-teórico evidencia uma profunda preocupação com a determinação do fazer artístico e da constituição de uma história cíclica da arte:

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

46

Ao atribuir o status de arte ao cinema, em seus primeiros anos de formação e estruturação de uma linguagem própria, e vinculá-lo a outras tradições artísticas já estabelecidas a fim de fortalecer e legitimar suas convicções estéticas e éticas sobre o fazer artístico, Eisenstein iniciou uma discussão que hoje ilumina as problemáticas referentes ao lugar do cinema no sistema das artes e as tensões geradas ao ser incorporado pela indústria cultural.

Procuramos demonstrar, neste artigo, ainda que seja impossível contemplar todas as nuances da labiríntica máquina do cinema soviético, o pioneirismo dessa escola ao caracterizar a montagem como uma estrutura de pensamento, princípio de construção e técnica de organização do discurso artístico. O papel da montagem, tal como compreendido por Eisenstein, marcou a tentativa de concepção de um novo modelo social e suas variações ao longo do século XX, e, de modo igual, revelou outra forma de (re)construir o que podemos chamar de realidade.

Há muito para se conhecer a respeito da potencialidade da montagem eisensteiniana como um procedimento de organização discursiva. Após a morte de Eisenstein, em 1948, o ensino das suas teorias, no instituto em que lecionou, foi proibido. Apenas aos poucos, a partir dos anos 1960, a figura pública do cineasta e teórico foi retomada e seus ensinamentos chegaram aos nossos dias, ainda de maneira parcial, pois, em seus arquivos, existem importantes materiais inéditos. Assim, o seu pensamento continua vivo e sua teoria da montagem possui um espaço relevante na compreensão dos aspectos estéticos e embates ideológicos que perpassam as artes nos séculos XX e XXI.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRUZZESE, Alberto. Cinema e romance: do visível ao sensível. *In: MORETTI, Franco (Org.). O romance – a cultura do romance.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2009. v. I. p. 919-48.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2004.

BEUMERS, Birgit. *A History of Russian Cinema.* Oxford/New York: BERG, 2001.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução.* Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp/Editora da USP, 2013.

BULGAKOVA, Oksana. *Sergei Eisenstein: a biography.* Tradução de Anne Dwyer. São Francisco: PotemkinPress, 2001.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. *In: A forma do filme.* Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176-224.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith and Ourselves. *In: Selected Works, writings, 1934-1947.* Tradução de William Powell. London/New York: I. B. Taurus, 2010. p. 193-238.

Эйзенштейн, Сергей. Диккенс, Гриффит и мы. *In: Избранные произведения в шести томах [Obras Completas em seis volumes].* Москва: Искусство, 1967. TOMO V. p. 129-80.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do Pensamento Crítico Russo (1802-1901).* Tradução de Cecília Rosas e outros. São Paulo: Editora 34, 2013.

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the death of Stalin.* London/New York: I. B. Taurus, 2001. p. 143-64.

KHAN-MAGOMIÉDOV, S. Arquitetura da Vanguarda Soviética. *In: Caderno da Exposição: VKHUTEMAS: O FUTURO EM CONSTRUÇÃO 1918-2018.* Curadoria de Celso Lima e Neide Jallageas. São Paulo: SESC São Paulo, 2018. p. 14-5.

LEYDA, Jay. *Kino – a history of the Russian and Soviet Film.* 3. ed. Princeton: Princeton University Press, 1983.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema.* Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MENDES, Murilo. Grafito para Sergei Eisenstein. *In: MENDES, Murilo. Convergência.* São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 50.

TUROVSKAYA, Maya. The 1930s and 1940s: cinema in context. In: TAYLOR, Richard; SPRING, Derek (Org.). *Stalinism and Soviet Cinema*. New York: Routledge Taylor, 1993. p. 34-53.

#### **RESUMO:**

O objetivo do artigo é refletir sobre a importância da montagem como um procedimento de organização discursiva, conforme as teorias de Serguei Eisenstein e as problemáticas que envolveram sua prática após a instauração do realismo socialista. Para discutir essa questão, partimos do estudo desenvolvido pelo crítico Alberto Abruzzese acerca da relação entre romance e cinema.

**Palavras-chave:** montagem; linguagem cinematográfica; teoria do romance.

#### **ABSTRACT:**

This article aims to reflect on the importance of montage as a discourse organization process according to Sergei Eisenstein's theories, and the questions involved in the practice of montage after the establishment of Socialist realism. Our discussion of this matter is based on the study developed by the critic Alberto Abruzzese regarding the relationship between the novel and cinema.

**Keywords:** montage; cinematographic language; novel theory.