

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

EISENSTEIN E A PSICOLOGIA DA ARTE

MARCELO GRIMM CABRAL

FLORIANÓPOLIS

2008

MARCELO GRIMM CABRAL

EISENSTEIN E A PSICOLOGIA DA ARTE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Dr^a. Andréa Vieira Zanella.

Florianópolis, 2008.

FICHA CATALOGRÁFICA**c117e**

Cabral, Marcelo Grimm.

Eisenstein e a Psicologia da Arte. [Dissertação]/Marcelo Grimm Cabral; orientadora, Andrea Vieira Zanella. - Florianópolis, SC, 2008.

205 f. : il.

Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui bibliografia.

1. Arte-Psicologia. 2. Eisenstein. 3. Vigostki. I.Título.

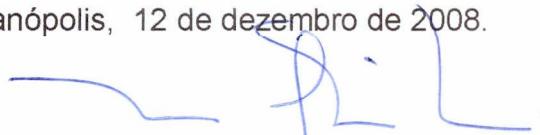
CDU: 159.9:7

Marcelo Grimm Cabral

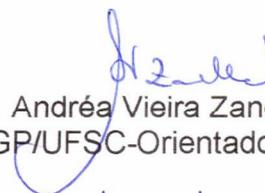
Eisenstein e a Psicologia da Arte

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 12 de dezembro de 2008.



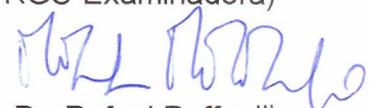
Dr. Narbal Silva
(Coordenador PPGP/CFH/UFSC)



Dra. Andréa Vieira Zanella
(PPGP/UFSC-Orientadora)



Dra. Margarete Axt
(UFRGS-Examinadora)



Dr. Rafael Raffaelli
(DICH/UFSC-Examinador)



Dra. Kátia Maheirie
(PPGP/UFSC-Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Aos mestres:

Professor Dr. Rafael Raffaelli, quem me revelou a possibilidade de estudar as relações entre cinema e psicologia. Agradeço por toda a inspiração (teórica e prática) que me proporcionaram as aulas de Psicologia Cognitiva e pelas esclarecedoras contribuições na qualificação do projeto e na banca.

Professora Dra. Margarete Axt, pelas sábias contribuições na qualificação do projeto e por aceitar o convite para banca trazendo importantes contribuições.

Professora Dra. Kátia Maheirie, quem me introduziu ao campo da psicologia da arte e do pensamento crítico. Agradeço não só pelo aprendizado, mas pela amizade, o carinho e a compreensão nestes anos de trabalho e de estudo na UFSC. Da mesma forma agradeço à Kátia não só pelas contribuições na qualificação do projeto, mas por todas as contribuições que ela deu ao longo de minha trajetória na UFSC.

Professora Dra. Andrea Vieira Zanella, para quem minha gratidão não pode ser expressa só com palavras. Andrea me ensinou a pesquisar, a estudar e a trabalhar. Obrigado por todas as oportunidades que me proporcionaste nestes 7 anos em que trabalhamos juntos. Agradeço pela liberdade com que me deixaste experimentar minhas ambições e meus interesses científicos, pelas reflexões que nós compartilhamos direta e indiretamente. A experiência contigo foi decisiva na minha formação.

À família;

Aos meus pais, Fernando e Loni, e aos meus irmãos Arthur e Samantha, pela compreensão e apoio incondicional, sobretudo nestes anos de pesquisa. A meus pais também devo agradecer pelas revisões que fizeram da dissertação.

À Tais, que esteve sempre ao meu lado nos momentos mais difíceis do trabalho. A convivência contigo enriqueceu muito a minha pesquisa. Obrigado por todas as experiências que compartilhamos, sem as quais este trabalho não seria possível. Agradeço pelo apoio, pelo amor e pelo carinho.

Ao André, com quem tenho aprendido coisas novas todo dia.

RESUMO

Este trabalho parte da obra teórica e cinematográfica do cineasta soviético Sergei Eisenstein. O foco da pesquisa incide sobre a sua transição do teatro ao cinema e sobre a formulação do seu cinema intelectual, buscando discutir a dimensão psicológica de suas teorias. Para isso, realizou-se o empenho de problematizar Eisenstein em função dos filmes e dos conceitos que criou na construção de uma espécie de diálogo entre seus filmes, suas teorias e a fundamentação psicológica que ele desenvolve ao tratar do problema da forma e do conteúdo na arte. Conclui-se que a produção dos primórdios do que se chama de *psicologia histórico-cultural*, sobretudo as idéias desenvolvidas na *Psicologia da Arte* (1925/2001) por Vigotski, caracteriza-se como interlocutora fundamental no trajeto prático e teórico de Eisenstein nas décadas de 20 e 30 do século XX.

ABSTRACT

This research departs from the theoretical and cinematographic work of soviet filmmaker Sergei Eisenstein. The main focus of the research lies on his transition from theater to cinema and on the formulation of his *intellectual cinema*, seeking to argue the psychological dimension of his theories. For this, the main goal of this research was to critically think about Eisenstein, his films and the concepts that he created through the construction of a kind of dialogue amongst his films, his theories and the psychological foundation that he develops when dealing with the problem of form and content in art. The research concluded that the production of the beginnings of what it's called *historical-cultural psychology*, mainly the ideas developed in *Psychology of Art* (1925/2001) by Vygotsky, is characterized as key interlocutor in the practical and theoretical passage of Eisenstein through the 20's and 30's of the XX century.

Lista de ilustrações

Figura	Descrição	Página no texto
Fig.1	Eisenstein e seus pais, Riga.	p.21
Fig.2	Eisenstein em 1907.	p.21
Fig.3	Um desenho de Eisenstein de 1914 e outro de 1931.	p.22
Fig.4	Fotofragmento de <i>As quatrocentas farsas do Diabo</i> , de George Méliés, o primeiro filme a que Eisenstein assistiu, Paris 1906.	p.22
Fig.5	Stanislavski no papel de Dr. Astrov.	p.27
Fig.6	Meyerhold no papel de Pierrot (1906).	p.31
Fig.7	V.V.Mayakovsky. Arte para o figurino de <i>Mistério Bufo</i> (1919) dirigida por Meyerhold.	p.35
Fig.8	Exercícios de biomecânica realizados por N. Kustow, ator e instrutor no teatro de Meyerhold.	p.41
Fig.9	Arte simbolista de Mikhail Vrubel: Arzael, Serafina hexa-alada, anjo da morte (1904).	p.48
Fig.10	Guache de Yuri Annenkov (1919). Cenário para uma comédia de Tolstoy encenada no teatro Hermitage de Meyerhold.	p.50
Fig.11	<i>O corno magnífico</i> , 1922. Um cenário construtivista.	p.51
Fig.12	Kasimir Malevich, (1878-1935). <i>O lenhador</i> (1911).	p.52
Fig.13	Malevich e <i>Um inglês em Moscou</i> (1914).	p.52
Fig.14	Malevich: <i>Composição suprematista</i> (“ <i>Branco sobre Branco</i> ”) (1918).	p.53
Fig.15	Malevich: “Cruz Preta” (1923).	p.53
Fig.16	Malevich: “Supremacismo”(1915).	p.53
Fig.17	Painel da UNOVIS em Vietbsk.	p.54
Fig.18	Os membros da UNOVIS e Malevich no centro.	p.54
Fig.19	A Torre de Tatlin. Projeto de El Lissitsky de um monumento para homenagear a Terceira Internacional (1919).	p.55
Fig.20	Alexander Rodchenko: capa de livro, “Um Yanke em Petrogrado 2” (1924).	p.55
Fig.21	El Lissitsky: Fotomontagem da <i>Wolkenbugel</i> (1925).	p.56
Fig.22	Atrações de <i>O Sábio</i> . Números e acrobacias eram realizadas pelos próprios atores.	p.60
Fig.23	Atrações de <i>O Sábio</i> : Mamaeva na perna-de-pau, saltos mortais e Alexandrov na corda bamba.Gestos, exaltação e lirismo.	p.61
Fig.24	<i>Diário de Glumov</i> . Complementando as atrações de <i>O Sábio</i> .	p.61
Fig.25	Fotomontagem de Rodchenko, 1923.	p.64
Fig.26	O cenário de <i>Escutas Moscou?</i> .	p.69
Fig.27	Ensaio para a peça <i>Máscaras de Gás</i> ambientada em um fábrica.	p.70
Fig.28	Desenho de Craig para o primeiro ato de <i>Hamlet</i> em 1911.	p.74
Fig.29	Quadros de <i>A Greve</i> (1925). O início com “Tudo bem na fábrica” depois o de “Cemitério Kadushkinio,- Tramando a provocação” e o final com “Lembre-se”.	p.83
Fig.30	Metáfora interlacando imagens do massacre e do matadouro.	p.85
Fig.31	Cenas de <i>A Greve</i> com sobreposição de imagens de locais diferentes: o gordo rosto do comissário de polícia (filmado no escritório) sobreposto às pequenas casas dos operários (filmada no local do massacre). A grotesca mão do capital (escritório) ameaçando os operários (ponto de reunião).	p.85
Fig.32	Sobreposição de imagens em duas cenas distintas de <i>A Greve</i> : os agentes do capital se transfigurando. Na primeira a transformação homem/macaco, na segunda a transformação homem/coruja. Cada uma delas em um mesmo local.	p.86
Fig.33	Fotomontagem de El Lissitsky, <i>Autoretrato do construtor</i> (1925).	p.86
Fig.34	Cena do início de <i>Encouraçado Potemkin</i> : <i>Homens e larvas</i> .	p.89
Fig.35	Cena de <i>O Encouraçado Potemkin</i> : drama no convés.	p.89
Fig.36	Cenas de <i>O Encouraçado Potemkin</i> . O lamento sobre o herói morto. A população apóia os marinheiros.	p.90

Fig.37	Cenas de Encouraçado Potemkin. O massacre na escadaria de Odessa.	p. 90-91
Fig.38	Cenas de Encouraçado Potemkin. Encontro com o esquadrão czarista. Espectativa, jogo de luzes e movimento, aclamação.	p.91
Fig.39	O encouraçado Potemkin, cenas do massacre na escadaria de Odessa. Alternância de quadros aumenta a duração e dramaticidade da cena.	p. 93 -95
Fig.40	A seqüência do separador de leite de <i>A linha Geral</i> . Cenas cuidadosamente planejadas: um espelho da agricultura soviética.	p.97
Fig.41	Quadros de <i>Outubro</i> : personagens coletivos e multiplicidade de vozes.	p.98
Fig.42	O hieróglifo <i>ma</i> , que significa cavalo, não pode ser reconhecido em fogoso pinote, como demarca Eisenstein.	p.107
Fig.43	<i>Encouraçado Potemkin</i> . “As brumas da noite se espelham”, quadros que conduzem ao lamento da morte do herói. Vibrações luminosas conflitam com as variações rítmicas menos importantes da água e da gaiivota.	p.119
Fig.44	Alguns quadros da seqüência dos deuses em <i>Outubro</i> .	p.121
Fig.45	<i>Encouraçado Potemkin</i> . Conflito gráfico formado pelas linhas das redes do navio.	p.136
Fig.46	<i>Encouraçado Potemkin</i> . A escadaria de Odessa, conflito de planos.	p.136
Fig.47	Conflito de volumes –exemplo escolhido pelo próprio Eisenstein (<i>Forma do Filme</i>).	p.136
Fig.48	<i>Encouraçado Potemkin</i> . A escadaria de Odessa. Conflito espacial (de escala).	p.136
Fig.49	<i>Encouraçado Potemkin</i> , conflito de luz.	p.137
Fig.50	<i>Encouraçado Potemkin</i> . Início da cena do carrinho do bebe na escadaria de Odessa: conflito de temporalidade. Ao intercalar imagens, Eisenstein faz com que a duração da cena torne-se maior do que o tempo real de percurso do carrinho.	p.137
Fig. 51	Andrey Beily: Mastersvo Gogolia. Do livro em que analisa a obra de Gogol(análise do segundo gesto de um livro de Gogol).	p.158
Fig. 52	Que viva México! Motivos religiosos.	P.171
Fig. 53	Que viva México! Formas triangulares.	p.171
Fig. 54	Que viva México!	p.171
Fig. 55	Quadro de <i>Traição na Campina</i> .	p.173
Fig. 56	Quadro de <i>Alexandre Nevsky</i> .	p.173
Fig. 57	Gravuras de Piranesi que Eisenstein analisa para discutir o processo de montagem em <i>A natureza não-indiferente</i> .	p.183
Fig. 58	Análise feita por Eisenstein em <i>A natureza não-indiferente</i> de uma das gravuras de Piranesi.	p.183
Fig.59	O método no cinema: o prédio a ser construído.	p.186

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO: o problema e os objetivos da pesquisa.....	10
2. SERGEI EISENSTEIN: introduzindo a trajetória de um modernista.....	21
2.1 PSICOFISIOLOGIA DO TEATRO: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Pavlov e Vigotski.....	26
2.2 A inserção de Eisenstein no cinema	82
3. A ARTE NA PSICOLOGIA E A PSICOLOGIA NA ARTE: as dimensões estéticas das relações entre forma e conteúdo como problemática psicológica ...	124
3.1 Eisenstein e o problema da forma.....	131
3.2 Vigotski e o problema da forma.....	143
3.3 Eisenstein e a psicologia da arte.....	169
4. SÍNTESE (conclusão).....	189
5. REFERÊNCIAS.....	194
6. REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES.....	203

1. APRESENTAÇÃO: o problema e os objetivos da pesquisa

Sergei Eisenstein (1895-1944), o aclamado cineasta soviético, é um vasto campo de pesquisas. Dada a quantidade de material produzido sobre sua vida e sua obra, qualquer estudo original sobre sua produção artística e intelectual deve estar ciente de muito do que já foi realizado e pesquisado, sob o risco de repetição. Tarefa difícil é apontar as lacunas na produção de conhecimento sobre sua obra e sobre seus escritos, sobretudo quando tomamos seu trabalho “fechado em si mesmo”. Mas, se pensarmos no *sentido* de sua criação, tanto teórica quanto cinematográfica, dentro de um quadro cultural mais amplo (além do cinema), fica evidente que as possibilidades de pesquisas significativas ainda são muitas.

Sem dúvida alguma, Eisenstein foi uma das figuras mais teorizadas e discutidas da história do cinema, o que faz com que certos aspectos dos estudos a seu respeito se tornem repetitivos, sobretudo as discussões relacionadas à sua história de vida. Realizou onze filmes¹, muitos dos quais podem ser considerados inacabados, mas obteve fama internacional e é, ainda hoje, reconhecido como uma das figuras mais importantes da história do cinema, sobretudo por seu *Encouraçado Potemkin* (1925). *Em termos da inserção do artista no seu tempo, a posição de Eisenstein se afigurou, desde o início, estratégica em tudo associada ao que se definia nos anos 20-30 como traço por excelência do moderno* (XAVIER, 1994, p.359).

Além dos filmes que realizou, Eisenstein foi ainda teórico do cinema², escrevendo uma série de textos que constituem uma *complexa filosofia da filmagem e da edição de filmes* (LLOYD, 1998, p.100). Não é necessário, entretanto, no atual momento, realizar uma revisão teórica sobre seus textos, mas apenas delimitar algumas questões das quais ele tratou e que se inserem dentro das reflexões que pretendemos

¹ Filmografia: O diário de Glumov (1923); A Greve (1924) O Encouraçado Potemkin (1925); Outubro (1927); A linha geral (1929); Romance Sentimentale (1930) Que Viva Mexico (1930-1932); O Prado de Beijine (1935-1937) Alexandre Nevski (1938); Ivan, o Terrível parte 1 (1944); Ivan, o Terrível parte 2 (1948).

² Ver: **Eisenstein as Theorist** (POLAN, 1977; p. 14-29): A principal confusão sobre Eisenstein está no fato de que seu trabalho teórico se confunde com sua obra enquanto cineasta. Sem sombra de dúvida Eisenstein tenta ligar as duas atividades, sendo seus textos como que justificativas ou explicações de sua criação no cinema, servindo também de teoria para sua prática.

neste trabalho desenvolver, sobre as relações entre cinema e psicologia no contexto soviético à luz das tendências estéticas que se desenvolviam, sobretudo, no período pós-revolucionário.

Quase todo artigo ou livro dedicado ao cineasta e teórico do cinema traz uma reflexão biográfica. Vale destacar as principais fontes nas quais estes estudos se baseiam: trata-se dos livros de Jay Leyda: *Kino: A history of Soviet Film* (1983), publicado em 1960 e *Eisenstein at Work* (1983), escrito com Voynow (publicado em 1969). São ainda freqüentes referências a biografia escrita por sua amiga e entusiasta, Marie Seton (texto de 1940) e ainda a sua autobiografia *Memórias Imorais* (1987), escrita em 1946 após seu primeiro ataque cardíaco e organizada e publicada em 1983 por Herbert Marshall. Apesar de toda a repetição com base nestas referências, no final da década de 90 seus arquivos pessoais foram abertos, e novas possibilidades de estudo sobre sua vida e sua obra estão, desde então, colocadas.

Esta pesquisa parte de uma revolução que, quando olhada sob o viés da história das artes, percebe-se que abalou completamente as fronteiras clássicas entre arte e vida, entre arte e ciência e, sem sombra de dúvida, entre arte e sociedade, ou os resquícios do que existiam dela num ocidente em crescente industrialização e urbanização. A esta ruptura com o mundo clássico e todas as suas nuances e dimensões, damos o nome de *modernismo*, ou historiograficamente de *modernidade*. Dentro deste universo Eisenstein é o nosso microcosmo e nosso olhar sobre esta guinada.

Vale notar que, tanto a arte como a ciência do período que se estende do final século XIX até as três primeiras décadas do século XX, momento histórico que, cronologicamente, se convencionou chamar de modernidade, parecem ter, ao menos, abalado estas fronteiras entre arte, vida e ciência, relativizando estes universos de referência que produzem e condicionam a experiência do conhecimento incidindo sobre os saberes científicos da segunda metade do século XX.

As relações entre ciência e arte constituem um campo de investigações bastante amplo e abordado por diversas disciplinas. São inúmeros os exemplos de pesquisas sobre artistas que foram influenciados por conceitos e concepções de mundo colocadas pela ciência e, na direção inversa, também podemos encontrar muitos casos. O quanto o mundo acadêmico produz estas relações ou quanto existem, de fato, nas dimensões concretas da vida não é possível precisar. Mas se fossem, exclusivamente, produções do mundo acadêmico, de teorias completamente desvinculadas da prática e dos fatos históricos, seriam evidentes apenas dentro dos delineamentos teóricos recentes, porém,

encontram-se ao longo da história inúmeros exemplos destas confluências. E não estamos falando somente da arte como objeto de estudo da ciência ou mesmo o contrário, mas de confluências fundamentais na produção de ambos os domínios.

Neste sentido, a pesquisa que estamos apresentando e justificando parte de um pequeno prisma, as relações entre a arte e a ciência, e como ela é abordada na obra de Eisenstein, sobretudo das noções que define sobre as relações entre forma e conteúdo na criação e recepção artística colocadas em suas teorias. O debate sobre a forma e o conteúdo e sua importância ganha relevância, pois é a partir dele que Eisenstein vem a se inserir teoricamente e cientificamente no campo da psicologia da arte.

A clareza de que este diálogo entre ciência e arte é o ponto de partida e de chegada da investigação demanda abertura, sobretudo, para o contexto da Rússia revolucionária das três primeiras décadas do século XX e para a multiplicidade de vozes que o produziu. Especificamente no vasto campo de estudos que é a obra de Sergei Eisenstein, vamos nos focar, principalmente, sobre seu momento inicial no cinema: ou seja, sua transição entre o teatro e o cinema seguido pela formulação de seu cinema intelectual. Isto seria apenas um microcosmo de um universo muito mais abrangente e englobante: o trabalho experimental das vanguardas russas, que se coloca para o mundo contemporâneo como limite da modernidade naquilo que contribuiu para a delimitação das condições de possibilidade para arte contemporânea.

A investigação que aqui estamos introduzindo se insere num empenho de problematizar Eisenstein em função dos filmes e dos conceitos que criou na construção de uma espécie de diálogo entre seu cinema, suas teorias e a fundamentação psicológica que ele desenvolve ao tratar do problema da forma e do conteúdo na arte. A produção dos primórdios do que se chama de *psicologia histórico-cultural*, sobretudo a partir das idéias desenvolvidas na *Psicologia da Arte* (1925/2001) de Vigotski, caracteriza-se como interlocutora fundamental neste trajeto. A construção de tal diálogo vem a caracterizar um problema de pesquisa ou ao menos o plano de onde parte este trabalho.

Esta investigação possui um caráter predominantemente documental e teórico, e neste sentido demandará, além da leitura dos textos de Eisenstein e Vigotski a respeito das relações entre forma-conteúdo na arte, a execução de uma pesquisa mais rigorosa em bases de dados, onde serão explorados artigos sobre o contexto científico e cultural da Rússia nas três primeiras décadas do século XX, além de artigos específicos sobre o cinema e as teorias do cineasta. O material de estudo a que temos acesso restringe-se a

textos e filmes que são tratados aqui como documentos históricos deste diálogo que propomos reconstruir.

Por um lado existe a vantagem de Eisenstein ter tido sua vida muito bem documentada e registrada, principalmente em palavras. Sua vasta obra que inclui diários e memórias, artigos e livros, por outro lado, o desafio de preencher as lacunas necessárias para uma compreensão lógica de determinadas dimensões de sua obra (teórica e artística, se é que é possível fazer tal divisão) sob determinadas limitações que os próprios meios e procedimentos textuais nos colocam.

Retomar historicamente as suas contribuições conceituais com mais clareza dos rumos que o cinema tomou, com mais clareza da sua pregnância na vida contemporânea, sua apropriação por outras mídias, e pela indústria cultural, sobretudo as relações complexas entre o cinema e os processos de produção da subjetividade, afinal Eisenstein não só deu contribuições formais à linguagem cinematográfica, mas elevou-o também a um status de ferramenta política (o que o fez pressionado pelos bolcheviques e, posteriormente, também por Stalin). Sob o signifiante de Eisenstein, o cinema soviético se produziu como um dispositivo com contornos políticos, sociais e culturais que ultrapassam em amplitude a existência singular de sua pessoa.

Partindo deste contexto, o objetivo da pesquisa que aqui apresentaremos é tecer uma cartografia do dispositivo em questão, indicando algumas das forças, intensidades e, sobretudo, vozes que atuaram, especificamente, na objetivação de certos aspectos da obra do cineasta Serguei Mikhailovich Eisenstein.

À luz das relações históricas entre cinema e psicologia, o trabalho que aqui se desenvolve pretendeu criar as condições investigativas, textuais e narrativas para (re)construir, sob uma perspectiva crítica, um diálogo entre as idéias de Vigotski e o cinema e as teorias cinematográficas de Eisenstein. O que se intenta não é estabelecer uma relação teórica linear entre os dois autores, mostrando de que forma se influenciaram, tampouco investigar historiograficamente o encontro do cientista com o artista. Na verdade não se tratam só de influências recíprocas, mas de confluência entre textos e linguagens artísticas como a literatura, o teatro e o cinema. Neste sentido, trata-se de questionar *como certas idéias produzidas nas três primeiras décadas do século XX na Rússia revolucionária, em especial as idéias sobre o problema da forma e do conteúdo na criação e na recepção artística, se objetivam no cinema de Eisenstein.*

Nossa preocupação e nosso foco estão no modo como dialogam e como se objetivam, no cinema e na psicologia, as variadas vozes sociais sobre o problema da

forma e do conteúdo na criação artística, o que nos fez traçar o objetivo de problematizar conceitualmente estas relações em suas dimensões estéticas e cognitivas a partir de certas obras dos intelectuais russos discutidos.

Tal questão teria como objetivo problematizar conceitualmente o cinema em algumas de suas dimensões estéticas e cognitivas a partir:

1- das teorias de Eisenstein referentes ao *cinema intelectual* sobre forma e conteúdo no cinema, seus fundamentos e implicações psicológicas.

2- dos filmes do cineasta como recursos de problematização e de discussão dos conceitos e teorias trabalhadas.

3- do texto de Vigotski: *Psicologia da Arte* (1925-2001).

Ismail Xavier (1994) destaca que as noções que Eisenstein criou *se redefinem ao longo de uma obra imensa em parte ainda desconhecida, estação obrigatória dos balanços críticos e das revisões teóricas, tal como atestaram os escritos de André Bazin (anos 40), Christian Metz (anos 60) e Gilles Deleuze (anos 80)* (p.359).

A parte mais conhecida dos textos que Eisenstein escreveu se encontra dividida em dois volumes compilados por Jay Leyda na década de 40 nos Estados Unidos (publicados em 1949 nos EUA, no Brasil pela primeira vez em 1990). São eles: *A Forma do Filme* (2002) e *O Sentido do Filme* (2002). Trata-se de textos escritos por Eisenstein e publicados na Rússia e na Europa entre 1928 e 1940 e que abordam reflexões sobre atuação no teatro e no cinema, sobre as suas idéias e técnicas de montagem cinematográfica (e as inspirações que o cineasta buscou na literatura inglesa), sobre as relações entre som, palavra e imagem nos filmes e também sobre a forma e o conteúdo no cinema, muitas vezes utilizando *seus* próprios filmes como ponto de partida para a reflexão. Este será o nosso foco sobre sua obra.

Cobra-se de uma pesquisa acadêmica originalidade e novidade. Pois aqui não apresentaremos nada de essencialmente novo, posto que nosso raciocínio é mais uma interpretação e uma reinterpretação de inúmeras pesquisas já realizadas e de filmes e teorias que já foram escritas e publicadas. Qualquer relevância desta pesquisa deve ser encontrada num esforço de síntese teórica e conceitual ao qual o esforço de análise jamais se sobrepõe. Trata-se mais de um exercício hermenêutico preocupado com as possibilidades narrativas sobre a história concreta de determinados conceitos do que um exercício dedutivo, indutivo ou intuitivo.

Tendo claro que o interesse metodológico desta pesquisa não carrega a pretensão de definir e problematizar o cinema de uma forma ampla, mas sim dentro de um universo específico, a saber: suas relações com a psicologia, o que parece relevante é o tratamento que daremos aos *textos* que são nossos dispositivos de análise; nossa postura diante deles. A fim de expô-los na multiplicidade de vozes que os constituem, nas suas aberturas para os discursos científicos contemporâneos, surge como orientação metodológica o *cartografar* a multiplicidade das vozes que os produziram, para dar lugar ao inevitável desejo de *compreendê-los*.

Dada a quantidade de material produzido sobre a vida e a obra de Eisenstein, qualquer estudo a ser feito sobre sua produção artística e intelectual deve estar ciente de muito do que já foi realizado e pesquisado, sob o risco de repetição. Tarefa difícil é apontar as lacunas na produção de conhecimento sobre sua obra e sobre seus escritos, sobretudo quando tomamos seu trabalho “fechado em si mesmo”. Mas se pensarmos no *sentido* de sua criação, tanto teórica quanto cinematográfica, dentro de um quadro cultural mais amplo (para além do cinema), fica evidente que as possibilidades de pesquisas significativas ainda são muitas.

Textos são acontecimentos singulares, seu sentido não se restringe àquilo que informam ou comunicam e nem está oculto nas palavras ou na história de vida do autor. O próprio texto enquanto acontecimento carrega seus sentidos como possibilidade, já que o próprio *sentido não existe fora da proposição* (DELEUZE, 1974/2006, p.23), *é o expresso da proposição, este incorpora na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição* (p.20)³.

Os textos teóricos de Eisenstein são complexos e múltiplos, intrincados com análises de suas próprias obras cinematográficas e teatrais e também com relatos de sua experiência pessoal na construção de sua arte e de seus conceitos. Somam-se a isso quantidades enormes de referências, citações e teorias das mais diversas filiações artísticas, epistemológicas e ontológicas que são convocadas para análise, sem mencionar o próprio estilo do autor nas problematizações conceituais sugeridas, nos efeitos de sentido lançados e também na própria tradição intelectual que ele evoca.

Importante ressaltar que, textos científicos não podem explicitar todas as vozes que os enunciam, tampouco deixarem-se abrir indefinidamente aos processos de

³ *O expresso não existe fora de sua expressão* (DELEUZE, 1974/2006, p.22). *O acontecimento é o próprio sentido* (p.23). *O sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. (...). Com a condição de não confundir acontecimento com sua efetuação espaço-temporal.* (p.23).

produção de sentidos, porque, enquanto obras lógicas, fazem referência a processos com certa coerência de raciocínio, pressupõem uma coesão racional que aludem a uma consistência empírica e tornam a enunciação neles presente e os processos de significação neles implicados quase intencionais e necessários.

Toda obra lógica diz respeito diretamente à significação, às implicações e conclusões e não se refere ao sentido a não ser indiretamente – precisamente por intermédio dos paradoxos que ela não resolve ou até mesmo que ela cria (DELEUZE, 1974/2006, p.23). A indagação pelos sentidos de um texto científico deve passar, portanto, justamente por estas incongruências, por estes paradoxos onde a própria lógica e a coerência atribuídas ao autor se tornam inconsistentes, onde a significação cristalizada e unitária do texto se despenha, abrindo-o novamente para produção de sentidos que ele, enquanto acontecimento histórico e singular, potencializa.

Nesta direção, nosso foco é sempre aquilo que está no texto, muito embora se estenda para além dele. Trata-se de olhar para os textos como singularidades históricas, mas ao mesmo tempo como acontecimentos de linguagem que sempre remetem a outros textos (outras palavras do outro).

Nosso objetivo metodológico é a busca por evidências das aberturas dos textos, sobretudo os de Eisenstein, mas também de outros autores que participam deste grande diálogo para o qual lançamos foco, sempre para além deles mesmos, naquilo que condensam da cultura contemporânea e antepassada da sua criação, sem identificá-los a uma pessoa individualizada, mas também sem fugir da significação particular ali veiculada (a intenção do autor). A partir de um olhar para as confluências entre os documentos de análise em questão, podem aparecer novos sentidos, historicamente relevantes para a compreensão da cinematografia de Eisenstein e suas dimensões psicológicas.

Textos e filmes são universos diferentes e demandam recursos formais diferentes para conhecê-los e em Eisenstein ainda se acrescentam desenhos, diários biográficos, projetos e anotações da produção de seus filmes, cartas, tudo envolto e encadeado numa vida completamente dedicada ao trabalho teórico e artístico, num projeto utópico de síntese entre arte e ciência. Cabe aqui a explicitação dos procedimentos de pesquisa para concretizar o fechamento desta introdução e a abertura para a narrativa, que foi resultado de nossa atividade investigativa em si mesma.

Inicialmente colocamos como procedimento de pesquisa a produção de uma *cartografia*, a indicar algumas das vozes, das forças e das intensidades nas instituições e

práticas sociais do contexto em que Eisenstein objetivou suas reflexões sobre as noções de forma e conteúdo na arte, com as suas respectivas implicações no campo psicológico. A produção dos textos e dos filmes em si mesmos, os processos de criação que os originaram, já os perdemos.

Resta-nos a possibilidade de *cartografar* os resquícios de sentido imanentes aos textos e filmes escolhidos, enquanto expressões de acontecimentos de um passado que reverbera e que ainda se abre para possíveis significações. Na ramificação histórica dos documentos de análise em questão, estamos a produzir um novo texto a partir dos textos aqui discutidos, e por isso um novo discurso acerca de discursos sobre a arte, o que nos coloca diante de uma posição acadêmica e reflexiva a respeito dela. Neste território, sempre sob o risco das racionalizações excessivas e das interpretações descontextualizadas, a reflexão metodológica em processo se faz devir nesta investigação.

A preocupação de partir dos materiais de pesquisa enquanto *agenciamentos coletivos*, ou seja, enquanto produções *dialógicas* e *polifônicas* inseridas dentro de determinados contextos, nos leva a iniciar o trajeto desta investigação a partir dos próprios textos escolhidos como documentos de análise.

Tendo identificado as vozes que marcam os textos, trataremos de (re)encadeá-las em suas convergências e divergências conceituais, seja por critérios mais cronológicos, seja pelas próprias aproximações teóricas ou supostas filiações a movimentos organizados e atuantes dentro de uma classe intelectual específica e da sociedade russa e soviética de uma forma mais geral. Trata-se da reconstrução de um todo que engloba os sentidos históricos a envolver os conceitos cujas movências e transformações na dimensão dos afetos tentamos cartografar, buscando então, as circunstâncias políticas destas enunciações e os *limites* discursivos que as circunscrevem.

Neste segundo momento, problematizamos e desenvolvemos as narrativas das fontes auxiliares, que são os artigos e livros que tratam dos mesmos conceitos, contextos e temas de que tratamos. Esta etapa da pesquisa consiste, portanto, em complexificar as narrativas sobre nosso tema de pesquisa à luz das vozes indicadas e encadeadas num primeiro momento da investigação. Trata-se de um processo de busca de vozes que levam a outras vozes, de textos que levam a outros textos, vindo a constituir um contexto que objetivamos *cartografar*. Mas como realizar esta cartografia?

O método cartográfico proposto a partir do pensamento de Deleuze e Guattari não sugere procedimentos de pesquisa estáticos, mas antes, uma reflexão epistemológica e metodológica onde o foco está nos movimentos da vida e nas implicações políticas do tempo (KIRST; *et.al*, 2003). Atenta-se para a processualidade dos acontecimentos e para multiplicidade de suas expressões. *Para os geógrafos, a cartografia –diferentemente do mapa: representação de um todo estático- é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem* (ROLNIK, 2006, p.23).

No texto *Cartografia Sentimental*, Sueli Rolnik (2006) sugere para a realização das cartografias trazer *as marcas dos encontros que as foram constituindo: sinais dos estrangeiros que, devorados, desencadearam direções em sua evolução* (p.24). A tarefa do cartógrafo é dar voz para afetos desencadeados pelos *estrangeiros* que passam e perpassam o que se investiga e, assim, é crucial estar imerso nas intensidades e forças produtoras dos contextos em questão. Não tratamos aqui, precisamente dos afetos da época que estamos a estudar, mas dos afetos de nossa própria implicação pessoal nesta investigação, de nossa implicação diante das forças e dos discursos que produziam o contexto em questão e seus ecos em nossa contemporaneidade.

As marcas dos encontros concretizados na cartografia vêm a formar um relevo *feito de vozes reminiscentes das mais variadas, origens, sintonias e estilos misturando-se e compondo-se* (*op. cit.* p.24). Nesta direção, a objetivação da cartografia se deu a partir da complexificação de nossa narrativa, inserindo o relevo formado pelas marcas de nossa implicação nesta pesquisa diante das vozes indicadas no processo investigativo. A principal tarefa desta cartografia foi, portanto, a de destacar de nosso texto, com o recurso de citações dos documentos de análise, a saber, trechos de textos, diários, cartas, anotações, desenhos, imagens, todos os *estrangeiros* (ocultos ou mais explícitos) que conseguirmos visualizar na problemática esboçada, com a expectativa de que algumas das perguntas de pesquisa colocadas pudessem ser problematizadas.

Tendo como marcos iniciais as ainda virtuais problematizações das questões que levantamos, o texto deste projeto partiu das relações históricas entre o cinema e a psicologia em busca da delimitação e da especificação do campo e do problema de pesquisa de nosso interesse. A partir dos subsídios teóricos encontrados para justificar a viabilidade e a relevância do trabalho proposto, chegamos aos métodos necessários para concretização de nossos objetivos.

Não é, portanto, nem no diálogo real entre Eisenstein e Vigotski e tampouco nas biografias destes intelectuais que encontraremos *sentidos* nos textos, mas justamente no contato *entre* os textos daquele período histórico, ou seja, no diálogo entre as múltiplas vozes que concretizaram o *contexto* em que escreveram. Nesta pesquisa, tratamos os autores em questão como componentes contextuais de *agenciamentos coletivos de enunciação*.

Não se trata de buscar uma identificação ou uma lógica própria às pessoas que produziram as escrituras em questão, mas sim de retraçar as linhas que os justapõem, os fluxos textuais que os perpassam, de evidenciar, através da cartografia, a multiplicidade paradoxal das forças sociais, dos processos e das vozes que produziram suas objetivações discursivas nos (con)textos em questão. Aqui não nos referimos somente a um mapear a época contemporânea das obras, sob o risco de não atingirmos a complexidade semântica dos textos em si mesmos, como adverte Bakhtin (1978/2003). Trata-se de um descentramento da enunciação individual do autor para uma enunciação coletiva do contexto, com as suas devidas intensidades, cortes e limites, concretizada nos textos de interesse para nossas questões de pesquisa.

Diante desta inspiração buscada em Deleuze e Guattari com as devidas ressonâncias de Bakhtin, o sentido do texto foi constantemente esquadrihado em domínios extra-textuais, mas sempre como algo que está a uma só vez imanente ao próprio texto como acontecimento singular, produzido num contexto específico, dentro das possibilidades colocadas pelos *regimes de signos* operantes e com as aberturas aos sentidos possíveis no desdobrar temporal da obra. Coube um olhar atento aos múltiplos registros de sentido e da experiência, assim como aos imprevistos vínculos e acoplamentos entre fenômenos visivelmente díspares e distantes, mas que de alguma forma operam na produção dos mesmos textos enquanto *agenciamentos coletivos*.

Focando esta preocupação para os desígnios da presente pesquisa, nosso foco metodológico traduz-se na seguinte questão: como conciliar a multiplicidade da enunciação coletiva no (con)texto com as particularidades semânticas objetivadas singularmente sob as marcas individuais dos autores nos textos em questão?

Ao nos depararmos com estas aberturas dos textos, com o contato dialógico entre textos, temos a linguagem enquanto um fenômeno concreto do mundo humanizado. Por mais que tenhamos claro que a linguagem sempre remeta à linguagem (palavra do outro), não podemos esquecer da complexa relação entre *as palavras e as coisas*, de tudo aquilo que liga os enunciados à visibilidade do mundo (DELEUZE,

1988). Sobretudo porque estamos lidando também com o cinema, que é em si mesmo um dispositivo de produção da visibilidade.

Como *olhar* para os filmes de Eisenstein como dispositivos que possibilitem discussão, problematização e até mesmo de ilustração de conceitos e teorias? O que estes filmes poderiam nos fazer enunciar sobre os problemas aqui colocados? Que posições assumir diante dos seus filmes para que existam condições de torná-los na presente pesquisa *dispositivos de análise*?

Não nos interessou, aqui, descrições exaustivas dos quadros, planos, cortes e seqüências, e nem análises aprofundadas buscando os sentidos e ideologias que os filmes evocam: utilizamos, sobretudo, as próprias análises que Eisenstein faz de seus filmes. Não trabalhamos, portanto com análise de imagens, mas tentamos compreender seus filmes como documentos que condensam aquele determinado tempo-espço onde confluíam cinema e psicologia ou onde teria se concretizado o diálogo entre Eisenstein e a *Psicologia da Arte*; como *agenciamentos* que operavam naquele contexto e tiveram significância fundamental na produção de todo o clima intelectual no qual Vigotski, Eisenstein e tantos outros intelectuais escreveram.

2. SERGEI EISENSTEIN: introduzindo a trajetória de um modernista

Se o adjetivo *moderno* pudesse de fato ser associado a uma pessoa sem entrar em qualquer paradoxo, essa pessoa poderia muito bem ser Serguei Mikhailovich Eisenstein. Ele foi um *artista-engenheiro* no mundo moderno do longo processo revolucionário que culminou no regime soviético. Acompanhou de longe as tentativas revolucionárias de 1905, serviu o exército vermelho em 1917 e nos anos da Guerra Civil, passou pela morte de Lênin em 1924, pela consolidação de Stalin no poder da União Soviética e pela II Guerra Mundial. No período de 50 anos da vida, Eisenstein, independente do real valor e da significação concreta de sua obra, despontou como principal representante do cinema soviético que nascia junto com as transformações sociais advindas do processo revolucionário das duas primeiras décadas do século XX.

Eisenstein nasceu em Riga na Letônia em 1898, filho de um engenheiro civil alemão e de uma mãe judia, uma família próspera e culta. De sua infância encontramos muitos relatos em suas *Memórias* (1948/1987). As figuras 1 e 2 ilustram este período.



Figura 1. Eisenstein e seus pais, Riga ⁴



Figura 2. Eisenstein em 1907.

Eisenstein, inspirado pela psicanálise, devota muita importância às características despóticas de seu pai, cuja contraposição adolescente o teria levado ao interesse pela transformação social e pela revolução. Ele narra alguns episódios desse período em Riga, quando aprendera, além do russo, francês, inglês e o alemão e

⁴ As referências para as figuras estão na página 203 e seguintes na ordem em que aparecem no texto

dispendia seu tedioso tempo com muitas leituras sobre a Revolução Francesa e com seus desenhos, prática que jamais abandonou (figura3), e que seria um importante instrumento no processo de criação de seus filmes.

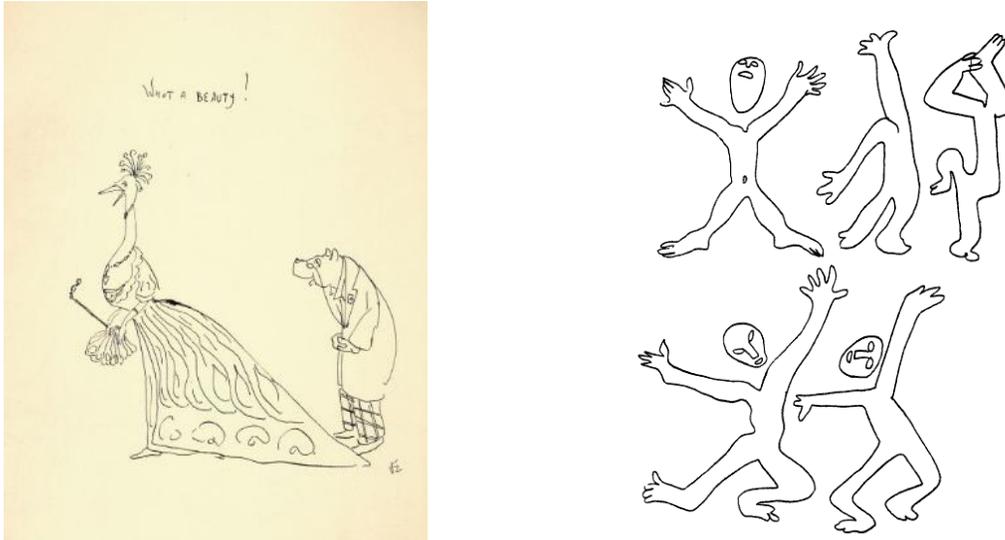


Figura 3. Um desenho de Eisenstein de 1914 e outro de 1931.

Desde muito novo, Eisenstein interessava-se pelo circo e por palhaços, pelo universo folclórico da cultura russa e da Europa de modo geral. Visita Paris em 1906 e lá, assiste um filme – retratado na figura 4- de George Méliés, o inventor dos truques cinematográficos. Aos 11 anos de idade sua mãe vai morar em Petrogrado, hoje São Petesburgo e três anos depois, seus pais se divorciam. Em suas *Memórias*, Eisenstein lembra as posturas conservadoras de seu pai, mas escolhe a carreira de engenheiro tal como seu progenitor em 1915. Vai morar em Petrogrado (futuramente Leningrado e atualmente São Petesburgo), onde entra para o Instituto de Tecnologia.



Figura 4. Fotofragmento de *As quatrocentas farsas do Diabo*, de George Méliés, o primeiro filme que Eisenstein assistiu, Paris 1906.

A formação em engenharia civil em São Petesburgo fora interrompida, entretanto, por sua entrada no serviço militar junto ao Exército Vermelho em 1917. Eram os tempos incertos da Revolução de Outubro, seguidos pela Guerra Civil e o estabelecimento do poder dos bolcheviques através da formação dos soviets.

Eisenstein trabalhara os anos da Guerra Civil como sapador do exército vermelho, projetava e desenhava defesas para pontes. Trabalhou com o exército vermelho até 1920. Nos anos de serviço militar, se envolveu com as experiências do grupo de teatro do Exército Vermelho, onde fizera o desenho de figurinos, além de cartazes de natureza propagandística. Neste período, também mandava seus desenhos caricaturais a jornais de São Petesburgo, alguns dos quais foram publicados. Surge em Eisenstein um crescente fascínio pela cultura japonesa, outro interesse que perpassara alguns episódios de sua vida como cineasta.

Eisenstein muda-se para Moscou em 1920 com a intenção de entrar para o *Instituto de Línguas Orientais da Universidade de Moscou*, mas logo relegou seu projeto a um segundo plano, preferindo realizar estes estudos de forma autodidata. Ao invés de tentar a admissão no Instituto, aproxima-se do teatro, envolvendo-se com o grupo do *Prolekult* em 1920.

Prolekult é um neologismo proveniente da junção de *cultura proletária*. Refere-se a um movimento artístico liderado por Alexander Bogdanov e Anatoli Lunacharski, ambos associados ao universo político bolchevique e à figura de Lênin. O movimento foi ativo entre 1917 e 1925 defendendo a arte engajada em contraposição à postura designada como formalismo artístico e sua controversa defesa da *arte pela arte*, definida, naquela época, como *esteticismo*. De forma geral, tratava-se de uma ferramenta de propaganda do Partido Bolchevique para incitar a agitação política nos anos de Guerra Civil, além de disseminar as diretrizes de uma nova estética focada nos conteúdos de uma cultura popular e proletária. Dissolveu-se logo após o fim da Guerra Civil no início da década de 20. Especificamente a *Divisão Teatral do Prolekult*, posto que o movimento atuava em diversas modalidades artísticas, teve como nome mais conhecido e marcante o de Eisenstein.

Ainda em 1920, Eisenstein abandona temporariamente o *Prolekult* e ingressa na *Escola Estatal de Direção Teatral* que estava sob o comando de Vsevolod Meyerhold. Meyerhold (1874-1940), que foi um importante ator e dramaturgo russo, fundador dos fundamentos biomecânicos do teatro, pode ser associado ao teatro simbolista, mas também ao movimento futurista e construtivista, na verdade, desenvolveu um estilo

artístico bastante original e singular. Eisenstein durante muito tempo considerou Meyerhold seu mestre. Nas *Memórias*, (1948/1987), escritas nos últimos anos de sua vida continuou a notabilizar os feitos artísticos e a influência que recebeu de seu professor, dedicando algumas páginas à sua relação com ele. Eisenstein revela: *devo dizer que jamais amei, idolatrei e venerei alguém tanto quanto meu professor e até hoje considerar-me-ei indigno de beijar o pó de seus pés* (p.14). Meyerhold seria para o cineasta como que uma figura paterna até seu desaparecimento no *Grande Terror* stalinista da década de 30. Em seus filmes utilizaria atores da companhia de Meyerhold, como também se inspiraria nos princípios biomecânicos do teatro a elaboração de técnicas de preparação de atores no teatro e no cinema. (BRILEY, 1996).

Aluno dissidente do *Teatro de Arte de Moscou*, dirigido por Constantin Stanislavski, e bolchevique, Meyerhold foi muito ativo artisticamente e politicamente até a ascensão de Stalin ao poder, quando, ao opor-se ferrenhamente ao realismo socialista, acabou banido do circuito intelectual até ser morto em 1940 sob a alegação de espionagem (GUINSBURG, 2001).

Eisenstein fascinou-se por Meyerhold, com quem participou do *Outubro Teatral*, um círculo de peças que visava à reformulação dos espaços teatrais de Moscou no início da década de 1920. De Meyerhold e do espírito cultural relacionado a ele, Eisenstein herdou certos princípios de um teatro simbolista, a valorização de montagens futuristas e cenários inspirados pela arquitetura construtivista, somando-se ao universo circense do folclore russo em reação ao teatro realista e psicologizante dos anos anteriores à revolução de 1917, além de ter compartilhado seu interesse pela cultura japonesa e em especial às manifestações teatrais daquele país.

Quando regressou ao teatro do *Prolekult* em 1921, em Eisenstein já tinha alguma experiência artística adquirida nos anos de exército, onde realizara o desenho de figurinos, de cenários e de cartazes para o teatro, além de experiência de direção teatral adquirida durante o ano em que estudara com Meyerhold. No *Prolekult*, Eisenstein foi rapidamente promovido a cenógrafo chefe e a assistente de direção, logo teve a possibilidade de dirigir suas próprias peças. Com este grupo, esteve envolvido em mais de 20 produções teatrais e seu nome estava dentre os diretores de teatro mais importantes da Rússia no período da Guerra Civil.

Para alguns interessados nos aspectos biográficos de Eisenstein, sua rápida ascensão no *Prolekult* é mais associada aos contatos que tinha com os *Maçons Livres* do que propriamente com um talento artístico fora do comum. Sabe-se que, quando da sua

tardia adolescência e nos anos de exército, freqüentava círculos de discussão teosófica de Nicolai Minsk e Vyatcheslav Ivanov. Assim, sobretudo através de Smichalev, um amigo de Riga, que freqüentava este mesmo grupo de maçons, Eisenstein foi levado diretamente à estima do então chefe da divisão teatral do Prolekult, Pavel Lebedev-Poljanski. Em menos de duas semanas após seu retorno ao *Prolekult*, Eisenstein fora promovido de um mero assistente a cenógrafo chefe do teatro, encontrando as possibilidades criativas para objetivação das críticas que tinha compartilhado com Meyerhold ao esgotado teatro pré-revolucionário, psicologizante, centrado no diálogo e repleto de ideais burgueses.

A ordem do dia era a crítica ferrenha a tudo o que estaria vinculado a um ideário aristocrata em detrimento da valorização de uma cultura popular. Qualquer forma artística deveria seguir uma orientação e uma finalidade política. Mas se o teatro bolchevique do Prolekult exercera um impacto na concepção de Eisenstein da arte como ferramenta política, não podemos reduzir o território discursivo sobre o qual Eisenstein se insere na arte ao discurso marxista-leninista.

Além da experiência no Prolekult, Meyerhold mostrara a Eisenstein as possibilidades da arte como instrumento revolucionário e ideológico, mas indo muito mais adiante, envolvendo uma esfera de eficiência formal e estrutural e nem por isso deixando de ser espontânea.

2.1 PSICOFISIOLOGIA DO TEATRO: Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Pavlov e Vigotski

É senso-comum que na prática teatral russa do início do século XX, destacaram-se as figuras de Stanislavski e Meyerhold. Meyerhold (criador dos fundamentos biomecânicos do teatro e aluno do *Teatro de Arte de Moscou*) é de suma importância não só para a formação de Eisenstein enquanto cineasta, mas para a produção do espírito de vanguarda do início do século. É comum atribuir-lhe a posição de antípoda de Stanislavski, que, por outro lado, sempre defendeu o naturalismo, postura posteriormente mais bem aceita pelas premissas do realismo socialista: seu *sistema* de teatro se constituiu como método fundamental na formação de atores soviéticos.

Quando apareceu na cena modernista no final do século XIX, Stanislavski fascinou, com suas encenações, o grupo de intelectuais que se reunia em torno da colônia de Abramsetvo. Abramsetvo foi o berço dos modernismos artísticos da Rússia, onde aconteceriam as mais intensas experiências com a *art-nouveau* aliadas ao resgate das origens eslavas e medievais da cultura russa. Na onda dos temas folclóricos e camponeses durante a virada do século XIX para o século XX uma série de óperas e peças de teatro foram produzidas na mansão da colônia, algumas das quais Stanislavski encenou com a colaboração de Mikhail Vrubel, artista ícone da estilização e da nova arte decorativa dos interiores. Mas em 1898, Stanislavski fundava o *Teatro de Arte de Moscou* juntamente com Danchenko e, radicalmente, sua arte se afastaria do universo folclórico e estilizante de Abramsetvo na direção de um realismo naturalista.

Stanislavski era crítico de uma concepção da criação cênica baseada na pura inspiração. A arte cênica para ele não poderia ser desprovida de um método. O teatro do final do século XIX encontrava-se esgotado e sua postura ilusionista diante da produção de emoções no palco o descontentava. Motivado por isto dedicou uma vida inteira à criação de um método psicológico que embasasse a criação cênica das emoções necessárias para produção de feitos estéticos convincentes e consistentes no palco (ROACH, 1985). A figura 5 mostra Stanislavski no papel de Dr. Astrov.



Figura.5. Stanislavski no papel de Dr. Astrov.

Criou assim, técnicas de natureza psicofísica onde evocava a memória, a imaginação a afetividade e também a ação física para trazer à tona as emoções no trabalho do ator durante a construção de suas personagens: para ele, a emoção está para além da vontade e da intencionalidade e por isso o ator necessita de técnicas e de um complexo e meticuloso processo de treinamento e de construção da personagem para realizar uma atuação consistente. O *trabalho sobre o ator* torna-se para ele um severo *trabalho sobre si mesmo*.

Segundo Roach (1985), seu pressuposto teórico embasava-se cientificamente na idéia de unidade psicológica e fisiológica do humano. Mesmo que tenha, em diferentes momentos da obra que deixou, enfatizado ora certos aspectos referentes mais à psicologia do ator, ora mais os aspectos de sua ação física, seu pressuposto sempre foi o monismo psicofisiológico. Assim, em *O Ator se Prepara* parece lidar com os aspectos mais subjetivos da criação cênica, enquanto em textos como *A construção do Personagem*, lida com os aspectos mais físicos do processo. Seu último livro, *A criação do papel* traz exemplos práticos de seu método à luz do relato da montagem de algumas peças realizadas em seu teatro. Como coloca Roach:

A lei da unidade do físico e do psicológico, derivava de um paradigma demarcado pela ciência contemporânea, provê uma base ao método da Ação Física, sobre o qual Stanislavski trabalhava quando de sua morte e o qual ele

tinha como síntese final de todas as suas teorias
(ROACH, 1985, p.213)

Muito se fala de Stanislavski enquanto um teatrólogo defensor de um psicologismo na atuação cênica. Isso se deve, sem dúvida, à determinadas características de seu método em sua elaboração mais precoce e às críticas operadas por Meyerhold e por tantos outros críticos do realismo, antes que Stanislavski realizasse o esforço de sistematizar seu método de forma mais sintética e didática, o que se deu apenas parcialmente e apenas no final de sua vida. Stanislavski morre em 1938.

Ocorre que mesmo nos seus textos mais precoces, fica claro que o dualismo que Stanislavski aceitava era aquele das motivações conscientes e inconscientes, de modo que ambas essas dimensões do psicológico faziam parte de um sistema monista que não aceitava a separação entre corpo e alma. Tanto o domínio inconsciente do ser humano, como o consciente, diziam respeito tanto a uma dimensão psicológica da experiência assim como aos processos fisiológicos do organismo, formando uma unidade. Neste sentido, podemos afirmar juntamente com Roach (1985) que

O sistema de Stanislavski é um meio de manipulação dos diferentes níveis da consciência a fim de atingir certos efeitos no corpo, especialmente a ilusão de espontaneidade. Promete ao ator dar um controle expressivo de um organismo vivo, seu próprio corpo, em toda sua mercurial diversidade e surpreendentes obstinações (ROACH, p.208).

Nessa direção, o método de Stanislavski frisa questões como o *relaxamento dos músculos*, quando da necessidade do ator em liberar a tensão de certas partes do seu corpo, além da necessidade de nele reconhecer os focos de tensão e produzir a performance de cada gesto com um mínimo possível de contração muscular, posto que, para ele, o excesso de tensão impede o processo criativo. Seu sistema retira técnicas de relaxamento das práticas de Ioga, de onde também se inspira para desenvolver técnicas de *concentração da atenção*, a fim de atingir o que ele chamou de *solitude pública*, um estado de isolamento do ator em relação a qualquer interferência externa ao seus esforços criativos, criando uma espécie de *círculo de atenção*.

Assim, o método de Stanislavski demanda dos seus atores a totalidade física e psicológica de sua atenção, tanto aos objetos inanimados, como aos aspectos humanos e interativos da criação cênica. Embora possam ser encontradas referências claras a um modelo pavloviano em Stanislavski (ROACH, 1985), ele buscou, sobretudo nas teorias psicofísicas de Ribot, que atestavam não existir a possibilidade de emoção sem uma sensação física, a justificativa teórica de sua psicotécnica, pautada na unidade entre o físico e o psicológico.

Aliás, é de Ribot a idéia de *memória afetiva*, que Stanislavski tomou emprestada e constituiu a partir dela a centralidade teórica de algumas de suas técnicas dramáticas nos períodos mais precoces de seu *sistema*. As técnicas relacionadas à *memória afetiva* consistiam na rememoração de estados emocionais que tenham sido experienciados anteriormente pelo ator, a fim de possibilitar que ele entre em contato a conjuntura emocional da personagem. Mas no final de sua vida, Stanislavski parece ter frisado outras questões, porém com objetivos e finalidades bastante semelhantes aos seus sempre presentes esforços na criação técnica da sua longa trajetória no teatro, a obtenção de uma naturalidade e de um realismo no gesto dramático e na performance do ator como um todo.

Nessa direção, o *método da ação física*, a sistematização de suas idéias feitas inconclusivamente no final de sua vida, contradiz muito das críticas feitas ao seu *sistema* como um todo, pois diferentemente das técnicas centradas na memória afetiva, este método centrava-se no desenvolvimento lógico realizado pelo ator na construção e no planejamento das *ações físicas* de seu personagem no palco, não se trata de um trabalho puramente psicológico. No final de sua vida, Stanislavski parecia estar convencido de que a vida emocional do ator pode ser melhor trabalhada e evocada com a delimitação prévia e lógica da ação física, através do planejamento temporal e rítmico dos gestos, do que com a memória afetiva.

Mas de qualquer forma, seu *sistema* constitui um todo. As idéias de Stanislavski são, portanto, algo de muito complexo e fundamental para toda a história do teatro ocidental. Ele é tido como o fundador de um teatro genuinamente moderno, devido à intensidade que conseguiu estabelecer aos processos de criação cênica. Mas seu *sistema* se transformou com o passar dos anos e ao longo das inúmeras incorporações de suas idéias na prática teatral de muitos diretores e grupos depois de sua morte. Deste modo, a diversidade e o grau de elaboração teórica em Stanislavski são deficitários:

em sumarizações curtas, pois levam em conta uma complexidade dos organismos superiores (...). Como ele esclarecera as implicações da ciência psicofisiológica contemporânea nas suas próprias idéias, Stanislavski ajustara suas ênfases aos fatos da vida que emergiam. Seu sistema, deste modo, não pode ser compreendido sem esta ciência (p. 210).

Por outro lado, a figura de Meyerhold aparece na história da arte soviética como expoente do movimento futurista russo, cujos representantes, fascinados com o progresso científico, o dinamismo e velocidade das transformações que viviam, passaram a defender uma arte voltada ao futuro, a um novo ser humano, o defensor de um *outro teatro*.

Meyerhold entra como aluno no Teatro de Arte de Moscou em 1898, nessa época, o teatro era supervisionado por Vladimir Danchenko, co-fundador do teatro com Stanislavski. Meyerhold, que fora fazer um curso temporário, acabou trabalhando como ator e colaborando em outras funções no palco de Stanislavski até 1902, quando dirigiu seu primeiro trabalho. Os trabalhos de sua primeira fase eram marcados pelas idéias de Stanislavski, Meyerhold admirava pela intensidade ele obtinha nas produções: *o que o atraía especialmente era a capacidade de Stanislavski criar, por meios cênicos, a atmosfera necessária para encenar o repertório moderno* (GUINSBURG, 2001, p.12).

Entre 1902 e 1906, sem romper com o *Teatro de Arte*, associou-se a um outro grupo teatral, os *New Drama Touring Company*, onde dirigia os espetáculos e também atuava. Ainda que tivesse grande admiração por Stanislavski e, sobretudo por Anton Chekhov, os pilares do realismo psicológico naquele tempo, e que, enquanto jovem, sua expressão teatral de fato buscasse a intensidade e os efeitos de realidade das encenações de seus mestres, seu estilo como ator pedia ao grotesco, *convertia as personagens em figuras neurastênicas, doentias ou pedantes, irritadiças, enfasiadas, sem mobilidade espiritual, ressaltava por suas incidências grotescas ou luciferianas* (GUINSBURG, 2001, p. 12).

Seu estilo era incompatível com os de seus colegas e então, em 1904, depois das duras críticas que recebeu do *Teatro de Arte* após as montagens simbolistas que ele havia feito de Chekhov, se revolta com o grupo e viaja pela Rússia, encenando algumas peças com sua outra companhia. Em 1905 retorna ao *Teatro de Arte* em Moscou e

encena *A morte dos Tintagiles* de Maurice Maeterlnick, colocando-se completamente contrário à modelização naturalista, fazendo uso intenso da estilização e da experimentação pictórica no cenário.

Meyerhold decididamente estava fazendo uso dos princípios da arte simbolista e manifestando um desejo presente cada vez mais nas mentalidades modernistas, a busca renovadora das linguagens artísticas, sem perder o domínio dos recursos e procedimentos técnicos. Entre os anos de 1906 e 1907, ele ia regularmente à São Petesburgo, trabalhando também no teatro de Vera Komissarzhevskaya, onde novamente encenava Maeterlnick e também obras Aleksander Blok e Andreiev. São Petesburgo parecia mostrar-se menos hostil ao seu trabalho e ele freqüentava os círculos simbolistas de Vyatcheslav Ivanov, encontrando eco na posição do esgotamento do naturalismo e do realismo enquanto propostas estéticas. A figura 6 mostra Meyerhold em como Pierrot na peça *O Fantoche* de Blok.



Figura 6: Meyerhold no papel de Pierrot (1906).

As fortes críticas de Meyerhold ao teatro de Stanislavski iniciavam pela construção dos cenários através das maquetes. As maquetes realistas e naturalistas, que reproduziam perfeitamente os interiores e os exteriores dos cenários acabavam aprisionando as reais possibilidades de trabalho com o espaço teatral e seu palco. Para Meyerhold, o cenário real deveria ter tanta complexidade quanto a maquete elaborada, sob o risco de empobrecer toda a montagem das encenações.

Meyerhold, em *História e Técnica do Teatro*, (escrito em 1907 e publicado como a primeira parte de seus Escritos sobre o Teatro em 1913), propunha *queimar as maquetes naturalistas* em favor de um planejamento mais esquemático e que desse

maior liberdade tanto ao diretor, como aos atores na criação cênica. E junto com as maquetes naturalistas, *todos os princípios daquele teatro* (p.78).

Meyerhold teve suas origens artísticas nos círculos do movimento simbolista russo, antítese já histórica das tradições artísticas realistas, sustentava a idéia de que o *naturalismo e o psicologismo estavam esgotados como propostas de arte dramática* (GUINSBURG, 2001, p.32), uma vez que faziam o teatro perder não só sua significação social e seus laços com a cultura popular, mas também suas próprias possibilidades criativas e formais:

O teatro naturalista considera o rosto como principal meio para expressar a intenção do ator, e em consequência esquece todos os demais meios expressivos. O teatro naturalista não conhece a beleza da plasticidade, não obriga os atores a adentrar o próprio corpo (...). O teatro naturalista ensina ao ator a expressar-se de forma absolutamente clara, completa e determinada, não admite nunca uma interpretação alusiva, uma interpretação que deixe de conscientemente zonas de sombra na personagem (...) O espectador que vai ao teatro deve poder completar com a fantasia o que permanece inexpressado. O teatro naturalista, evidentemente, nega a capacidade de completar o quadro e de sonhar quando se escuta música (...) (MEYERHOLD, 1907-1968. p.84).

Em sua crítica ao teatro naturalista, Meyerhold cita incansavelmente Schopenhauer. Buscava neste autor uma crítica estética ao realismo artístico. O realismo das estátuas de cera, por exemplo, as quais, apesar da perfeição em sua imitação da natureza, não são capazes de produzir, para Schopenhauer e Meyerhold, qualquer *efeito estético* naqueles que as olham, *não podendo, portanto, serem consideradas obras de arte*, uma vez que *não deixam nada à fantasia do espectador*. (MEYERHOLD, 1907-1968, p. 83) Via no projeto de Stanislavski, o mesmo destino que as estátuas de cera, a impossibilidade de uma verdadeira arte realista, pois os princípios desta última visariam a passividade daqueles que a recebem.

Meyerhold tinha uma preocupação pedagógica muito forte na preparação dos atores para concretização de suas ambições estéticas no teatro. E assim, ao longo de sua vida, desenvolveu uma singular pedagogia, ou talvez mesmo possamos chamar de um método (à moda de Stanislavski), que misturava diversos procedimentos não convencionais ao teatro de sua época. A postura futurista de Meyerhold não negava o teatro do passado, tradicional, mas especificamente, o teatro naturalista empobrecido e decadente da Rússia czarista do início do século XX.

Assim, as técnicas desenvolvidas por Meyerhold se entrelaçavam com o mundo de um teatro simbolista. Das leituras que fez do teatro de bonecos de Maeterlnick, autor que encenou inúmeras vezes, a uma provável admiração pela supermarionete de Gordon-Craig, a quem dedica um capítulo inteiro em seu livro *Sobre o Teatro*, Meyerhold trouxe aos palcos o universo os poemas de Aleksander Blok, expressão máxima da poesia simbolista (sobretudo no período pós-revolucionário); seus dispositivos artísticos revelaram *pantomimas dramáticas* e um retorno à ambientação do cabaré e a outros cenários que eram absolutamente inconcebíveis ao teatro aristocrata da era czarista.

Aliás, em se tratando de cenários, Meyerhold trabalhou em intensa colaboração com alguns pintores de destaque do modernismo simbolista, sobretudo Sudeikin, Bakst e Golovin, que revelavam as mesmas inquietações vanguardistas e encontraram nas peças de Meyerhold um potente campo de experimentação plástica no planejamento icônico e pictórico de seus cenários.

As peças de Meyerhold eram sempre controversas e sempre dividiam a crítica, mas em geral, no período que logo antecede e no período em que logo sucede a revolução de outubro de 1917, Meyerhold constituiu um grande grupo de admiradores, dentro e fora da classe intelectual. Celebrando a revolução nas montagens e encenações comemorativas, atingiu um importante posto dentro do *Comissariado das Artes*, vinculado ao partido bolchevique, mas então, sua vida política e social tornou-se incompatível com sua postura eletrizantemente crítica.

Com a ascensão de Stalin ao poder, Meyerhold se torna um severo crítico do regime e é massacrado pelo ditador, sua vida tornada um inferno, Meyerhold foi completamente e literalmente apagado da vida social na Rússia stalinista. Manteve seu teatro até o final da década de 30, quando no auge dos expurgos foi fechado e em 1940 é preso e fuzilado.

Sua última aparição pública foi num destes julgamentos abertos tão característicos do regime stalinista e durante anos foi considerada uma atitude de um mártir que aproveitou a oportunidade para severamente criticar o regime, o que culminou na sua prisão e posterior fuzilamento.

Contudo após a abertura dos arquivos do Kremlin, conforme Senelick (2003) que analisa as fitas em áudio do julgamento e revela como sua postura denotava não um mártir, crítico do regime, mas uma pessoa completamente desgastada e ultrapassada por um sistema que o consumiu, o massacrou e o executaria e o apagaria completamente da história durante os anos que estavam por vir. Não fosse por Eisenstein que disseminou seu método no cinema e preservou um imenso material escrito de Meyerhold, inclusive organizando-o, e por aqueles que tiveram contato direto com seus alunos e colegas exilados no ocidente, sua trajetória talvez estivesse inteiramente aniquilada do curso da história do teatro.

Só preferimos não definir Meyerhold como um simbolista, porque não acreditamos que estes rótulos possam nos dizer muita coisa sobre sua obra. A democratização do teatro nos anos que logo seguiram à Revolução de Outubro, permitiu-lhe maior liberdade para concretização de seu anti-convencionalismo vanguardista, que aliás, era muito compatível com o espírito bolchevique dos anos revolucionários.

Sua postura, como a de tantos outros artistas, é difícil de classificar e de rotular, permanece mais como a síntese de determinados pontos de vistas e de procedimentos estéticos colocados em outras abordagens artísticas muitas vezes como antagônicos e irreconciliáveis. Meyerhold era a síntese entre o espírito revolucionário e o universo simbolista que se voltava às tradições russas e esta posição serviria como um grande modelo para toda uma geração de artistas que surgia.

A partir de 1918, Meyerhold montou peças que estão intimamente relacionadas ao teatro da revolução, a mais conhecida: *Mistério Bufo* de Maiakovski encenada em 1918, comemorando um ano da revolução de Outubro. Devido ao seu ativo envolvimento no exército vermelho, e ao sucesso das encenações com Maiakovskiy Meyerhold foi nomeado como chefe da divisão teatral do *Narkompros* (Comissariado Popular da Educação e das Artes), atribuído a ele especialmente por Lunacharsky. Entre 1920 e 1921, Meyerhold esteve envolvido com este cargo, mas quando da encenação de *O amanhecer* e da segunda versão de *Mistério Bufo*, severamente criticados pelos

intelectuais bolcheviques, foi afastado de seu cargo político. A figura 7 mostra um dos desenhos de Maiakovski.



Figura 7. V.V. Maiakovski. Arte para o figurino de Mistério Bufo (1919) dirigida por Meyerhold.

Afastado da vida política institucional, Meyerhold funda em 1922 sua própria companhia de teatro, que ganhou seu nome, onde trabalhou até 1938, ano em que foi preso e teve seu teatro fechado. É nesse início da década de 1920, que Meyerhold desenvolve os fundamentos técnicos da *biomecânica*. Neste período, o movimento construtivista estava consolidado nas artes plásticas e suas idéias repercutiram nos palcos dos teatros e óperas de vanguarda.

O produtivismo que estava em voga nos institutos de arte, era uma postura crítica e anti-realista das artes plásticas, associava o artista ao produtor e sua atividade à produção fabril. Este movimento teria influenciado Meyerhold, corroborando com as idéias sobre necessidade de uma intensidade prática das ações estéticas e sobre a valorização da atividade do espectador na obra. Deste período são as peças mais celebradas do teatro de seu teatro: *O Magnífico Cuckhold*, *A morte de Tarelkin* e o famoso cenário de cabaré em *O bosque* de Ostrovski. Depois da onda construtivista, Meyerhold adentra uma fase nas explorações do grotesco e do trágico (GUINSBURG, 2001)

A aproximação feita entre o ator e a marionete no *Paradoxo sobre o Comediante* de Diderot, sem dúvida foi uma das idéias mais influentes sobre o teatro

de Meyerhold: *um grande comediante é outro títere maravilhoso cujo cordão o poeta segura, e ao qual indica a cada linha a verdadeira forma que deve assumir* (DIDEROT, 1979, p.180). O cerne da experiência do teatro simbolista, dos bonecos de Maeterlnick à *supermarionete* de Gordon-Craig se encontram nessa idéia. Não se trata de suprir o ator por uma marionete (experiência feita pelo teatro de bonecos de Maeterlnick), tornando-o um simples autômato, mas sim de buscar uma nova relação no processo de criação cênico, uma nova relação entre o ator, sua expressão corporal, e a idéia do poeta (dramaturgo e diretor) que comanda o espetáculo.

Diderot (1979) expunha no seu *Paradoxo sobre o Comediante* dois tipos de atuação dramática conflitantes, o ator realista (o grande comediante) e o ator que se baseava na inspiração e na sensibilidade. O *paradoxo* de Diderot, desde que seu pensamento e suas peças foram popularizados na França, havia naturalizado a prática do ator em torno deste conflito. A própria essência do teatro, seu elemento distintivo, tornou-se a partir da reflexão que ele havia levantado, incompatibilidade paradoxal entre os dois estilos de atuação. Para ele o teatro se movia dentro deste paradoxo.

É bem verdade que Diderot tinha mais preocupações realistas e miméticas para a arte do ator, e que apesar de elevar o *grande comediante* ao grau mais alto de artista, o coloca como alguém despojado e privado de sensibilidade. E é justamente essa carência que lhe concede a possibilidade mimética do sentimento, objetivo mais alto do teatro, para Diderot: “*é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes*” (DIDEROT, 1979, p.165). O grande ator só consegue seu êxito na observação imparcial e incansável da realidade.

Apesar dessa aparente incompatibilidade com certos princípios de Meyerhold, também é do desgaste das formas de representação teatral que Diderot, mais de um século antes dele e de Stanislavski, defende novos procedimentos em relação ao teatro de seu tempo. Enquanto homem do iluminismo, sem dúvida a racionalidade e o materialismo encontravam-se presentes nas suas idéias, e assim Diderot critica severamente a idéia de inspiração na criação teatral: o ator não é nem aquele ser sensível às coisas, tampouco aquele que move sua arte pela inspiração, mas é um organismo estável, que relega a ilusão realista das suas expressões ao espectador, porquanto mantém-se sempre consciente de seu processo.

Sua busca pela autonomia do teatro e a valorização do trabalho do ator na criação cênica, elevando-o ao status dos outros artistas e estabelecendo uma divisão

hierárquica de procedimentos estéticos é indubitável, mas é evidente também que ao fazer isso trazia sua própria concepção do que deveria ser o trabalho cênico. Assim, Diderot pregava por um ator que fosse competente em realizar uma multiplicidade de papéis, jamais um ator especializado em um único papel. O ator deve dominar racionalmente os diversos efeitos da composição teatral.

Em Diderot o teatro torna-se o lócus da ilusão e da percepção, mas ao mesmo tempo do domínio racional ou apolíneo do ator criador (GUINSBURG, 2000).

O comediante de Diderot fundamentou as bases de muitos projetos teatrais, de Gordon-Craig a Stanislavski, sem esquecer de Brecht. Direta ou indiretamente, Meyerhold estava sob o paradoxo de Diderot. Ainda que fosse avesso ao realismo, buscava um sentido científico para suas práticas, uma fundamentação material e concreta em fatos que justificassem seus procedimentos artísticos. Nesta direção, é na racionalidade materialista de Diderot diante do teatro, na defesa de uma postura lógica e planejada da ação, na preocupação com a hierarquia dos procedimentos criativos dos atores, que Meyerhold encontra respaldo para seu projeto estético.

No final do século XVIII, a reflexão de Diderot sobre o teatro, *encruzilhada entre materialismo e idealismo, racionalismo e empirismo, transformismo e fixismo, esteticismo e moralismo*, abria-se para a *dramaticidade da vida, onde filosofia, arte e ciência são os pretextos de sua ininterrupta conversação com a vida e sobre a vida*. (GUINSBURG, 2000, p. 54). Diderot seria o ponto de partida de qualquer projeto modernista e modernizante do teatro, estabelecia a necessidade de redimensionar as relações entre a arte e a vida entre o ator, o palco, o dramaturgo e o público.

Diderot chegou à Rússia através de Ekatherina I que comprou sua biblioteca particular e em troca aceitou receber seus escritos, inclusive os mais progressistas, como presentes à família real, mas ficariam confinados ao longo de todo o século XIX e sem publicações em russo.

Fora Anatoly Lunacharsky, comissário geral das artes e da educação durante o período em que Lênin esteve no poder, quem traduziu e publicou, somente em 1922, o *Paradoxo sobre o Comediante*. Na apresentação deste livro, Lunacharsky esclarece como na sua visão do dramaturgo e pensador francês, o ator encontra-se dividido por dois métodos: um psicológico e interno, que lhe faz voltar às suas impressões subjetivas destacadas do mundo exterior; a outra, baseada nas capacidades do ator de observação da vida em geral e da sociedade (ROACH, 1985). Superficialmente olhando, tal era o conflito entre Meyerhold e Stanislavski.

Num processo histórico de reformulação dos modos de vida, é natural que tanto Meyerhold como Stanislavski tenham dado muita atenção a este texto. Chegaram inclusive, segundo Roach (1985), a montar uma espécie de comunidade de estudos baseada nos princípios do texto do *Paradoxo* e também de outros de Diderot, sobretudo, *Elementos de Fisiologia* (1774-1780), livro que apoiava as crenças de ambos na unidade psicofísica do corpo e da mente.

Durante os anos do processo revolucionário, existiram tendências materialistas muito fortes não somente na Rússia, mas também na Europa e nos Estados Unidos, tendências estas, que buscavam consolidar uma ciência psicológica do comportamento:

“Por detrás dessa nova ciência, residia a asserção ideológica de que as condições externas determinam a natureza humana e que uma manipulação objetivamente controlada do ambiente físico, altera o ser humano e sua relação consigo mesmo. Esta ciência nega, simplificando, uma distinção significativa que possa ser delineada entre o psicológico e o físico, ou entre o vital e o mecânico. (ROACH, 1985, p. 204)

As teorias materialistas de Diderot encontraram uma receptividade muito forte em Stanislavski e Meyerhold, pois reiteravam, retrospectivamente ou historicamente, os achados das ciências do século XIX sobre a unidade psicofísica do ser humano e assim os pressupostos dos seus trabalhos. Meyerhold, no início da década de 1920 estava iniciando seus experimentos biomecânicos.

Seu *novo teatro*, almejado desde as primeiras rupturas com o *Teatro de Arte* a partir de 1904, era sem dúvida um teatro materialista, aquele de um espectador engajado e ativo, de um ator excêntrico, fisicamente disponível e preparado e de um diretor que deveria ser capaz de planejar acuradamente os efeitos que cada movimento poderia gerar no público; um teatro de fato bastante racional e centrado na consciência e no domínio do processo e das técnicas artísticas, mas desde que essa consciência, sobretudo do corpo, retirasse a espontaneidade do processo criador na expressão do ator.

O trajeto teatral de Meyerhold tratava-se de uma tentativa de saída do próprio *paradoxo*: uma síntese entre arte e ciência, entre o racional e o empírico, o estético e o

eficiente, entre o mecânico e o orgânico, à moda dos limites e das tênues linhas adjuntas aos dualismos pelas quais Diderot circulava, quando diante da crise do teatro e das condições sociais de sua época.

Mas seria apenas uma tentativa de Meyerhold, pois ao cegar-se para as possibilidades criadoras do realismo, aceitava implicitamente o outro lado do paradoxo. Seu teatro pode ter buscado sintetizar tantas dimensões em oposição no seu projeto de modernização do teatro, mas não enfrentou, de fato, a oposição entre simbolismo e realismo, pois excluiu o segundo de qualquer possibilidade artística. O novo teatro de Meyerhold, não seria exatamente um novo teatro, mas reedição do velho, e ao mesmo tempo novo, paradoxo.

Seu pensamento e suas posições políticas confluíam não só com a arte e as teorias construtivistas, para as quais o desenho dos cenários nas peças dos movimentos de vanguarda que ele preconizou no teatro foram um importante estágio de experimentação plástica, mas principalmente com pensamento reflexológico de Pavlov, uma das inspirações fundamentais para *biomecânica* de Meyerhold.

Pavlov concebia o reflexo como categoria fundamental de tudo aquilo que podia ser considerado psicológico no ser humano, especialmente o reflexo condicionado, que está em concordância os dispositivos adaptativos da espécie. O meio externo em que o organismo complexo vive, caracteriza-se na visão de Pavlov e por um fluxo contínuo de estímulos, na qual o organismo luta para estabelecer uma relação dinâmica de equilíbrio. Os mecanismos adaptativos dos organismos complexos, de acordo com ele, caracterizam-se por conexões nervosas de caráter temporário que realizam a função de relacionar ou conectar as funções dos diversos sistemas do corpo, como, por exemplo, a digestão ou a respiração, ao mundo externo e seu incessante fluxo de estímulos, mecanismos que se dão através dos sentidos e das respostas motoras do organismo (ROACH, 1985).

Uma das contribuições fundamentais de Pavlov, e que acabou por outorgar-lhe o reconhecimento de ser um dos principais colaboradores da psicologia moderna, ainda que tenha negado insistentemente a possibilidade de uma verdadeira ciência psicológica, foi sua perspicácia metodológica de estudar o funcionamento fisiológico dos organismos vivos, sem a necessidade de dissecação ou qualquer inserção traumática de instrumentos experimentais nos mesmos, ou seja, sem alterar seu comportamento natural.

Seus experimentos mais conhecidos são aqueles em que justapõe os quatro elementos básicos do reflexo condicionado, a saber: estímulo não-condicionado, a resposta não condicionada, o estímulo condicionado e a resposta condicionada. Sua concepção de reflexo era aquela de que eles ocorrem de modo independente da vontade do organismo, sendo regidos por princípios da adaptação do corpo ao ambiente. Mas Pavlov descobriu que se realizasse a justaposição de um estímulo controlado ou condicionado a uma resposta não condicionada, poderia condicionar esta resposta. Mostrou que poderia substituir um reflexo aprendido por um inato ao conseguir ensinar seus cachorros a salivar diante do simples tocar de uma campainha.

Sua idéia foi muito influente e recolocava muitas das questões que a fisiologia estava desenvolvendo na primeira década do século XX. As teorias de Pavlov eram muito celebradas na então recente União Soviética e inspiraram diretamente a Meyerhold. Apesar de incitarem uma descrença na psicologia como ciência, posto que baniu qualquer terminologia mentalista, também influenciariam o sistema psicotécnico de Stanislavski.

De Pavlov, e em alguma medida de William James, Stanislavski postula uma ênfase na dimensão mecânica dos movimentos adaptativos naturais do organismo, onde o mecânico e o orgânico não se encontram em oposição, mas constituem uma unidade necessária à adaptação do organismo ao seu ambiente. Um tipo de argumentação muito parecido com aquele que Meyerhold encontra na reflexologia, mas que ele utilizaria para fundamentação de práticas bastante distintas das de seu mestre, colega e rival; com base nas teorias de Pavlov, Meyerhold formula os princípios biomecânicos do teatro.

De acordo com Jonathan Pitches (2003) Meyerhold empresta de Pavlov a idéia do comportamento como cadeia de reflexos, estes que são respostas aos estímulos do mundo externo ao organismo. A teoria reflexológica de Pavlov caía como uma luva perfeita nas mãos de Meyerhold, afirmando que o ser humano não age, mas apenas reage a uma complexa cadeia de estímulos. A idéia do comportamento como cadeia de reflexos em resposta a estímulos que Pavlov testara primordialmente com cachorros, Meyerhold buscou testar com atores no espectro do teatro (PITCHES, 2003).

A fusão do pensamento reflexológico com as teorias e Taylor sobre a Gerência Científica do processo de trabalho, que frisavam a fluidez, a suavidade e a economia rítmica do movimento no aumento da produtividade das fábricas, resultou nas bases teóricas dos fundamentos biomecânicos de Meyerhold (PITCHES, 2003). A estes pilares

acrescentam-se as idéias de William James sobre a emoção (muito populares na época), a *commedia dell'arte* italiana e o teatro do *Kabuki*.

Em Meyerhold encontramos um projeto de síntese entre arte e ciência. O aulamanifesto *O ator do futuro e a biomecânica* (1922-1969), é uma afirmação da arte embasada por princípios científicos, uma arte cujo processo criativo deve estar orientado por um objetivo, e este pressupõe um processo consciente. Para criar as formas plásticas que objetiva no palco ele deve exaustivamente estudar a mecânica de seu corpo, uma vez que a força que move seu organismo está sujeita às leis da mecânica. Um ator deve possuir a capacidade da *excitabilidade dos reflexos* (p.197), diz Meyerhold, e utilizar seu corpo corretamente na criação de formas plásticas no espaço.

Nesta síntese entre o orgânico e o mecânico, a biomecânica deixava disponível aos seus praticantes, exercícios de preparação e de aquecimento, com o claro objetivo de condicionar respostas musculares, na busca de uma eficiência do gesto. Tratava-se de um processo de indução do corpo a suas potencialidades plásticas, somado a um rigoroso processo de educação física e de marcação rítmica dos gestos. A figura 8 mostra um ator realizando exercícios de biomecânica.



Figura 8: Exercícios de biomecânica realizados por N. Kustow, ator e instrutor no teatro de Meyerhold.

Certamente a profundidade dos conhecimentos psicofisiológicos que Meyerhold retira de cientistas como Pavlov, Bekhteriev e William James pode ser questionada num âmbito mais acadêmico, mesmo que ele não tenha se proposto a de fato sistematizar suas idéias, quase que completamente voltadas para a prática e a pedagogia teatral em si

mesma; ademais sua obra teórica possui um sempre presente sentido de manifesto e não uma pretensão acadêmica.

Mas o que parece ser de maior relevância não é a veracidade científica e experimental, mas o modelo psicológico materialista e mecânico que ele adota, sem dúvida também em consonância com um marxismo-leninismo propagado pelos bolcheviques. *Todo estado mental ou psicológico é fruto de condições fisiológicas do corpo* (MEYERHOLD, *op.cit.* p. 04), como afirmara no manifesto da biomecânica. Seus dispositivos teatrais deveriam agir sobre a capacidade inata do ator de excitação aos estímulos do meio.

“Os exercícios biomecânicos desenvolvidos por Meyerhold seguiam um triplo padrão, consistentes com as leis naturais do corpo. Primeiro, deveria haver um momento de preparação (intenção) para a ação, depois, a performance física da ação em si mesma (realização), e finalmente, o momento de reação no qual a sensação causada pela ação causava um novo momento de preparação (intenção)” (ROACH, 1985 p.201)

O método biomecânico de Meyerhold introduzia a lógica do movimento dos processos de modernização na dimensão do teatro à serviço da arte e da revolução. Uma experiência só possível no contexto das transformações sociais de sua época. Mas em seu percurso entre simbolismo e construtivismo, se envolveria antes, ainda que brevemente, com o cinema. Precedendo os anos revolucionários, mais precisamente em 1915, Meyerhold fora convidado a dirigir uma adaptação para cinema do *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Em 1912, no texto *Bufonaria*, talvez o mais discutido e importante do livro *História e Técnica do Teatro* (1912-1968), ele se mostrou bastante ao cético em relação ao cinema, uma vez que se baseava no princípio do naturalismo.

Mas depois de sua viagem a Paris naquele mesmo ano, onde, de acordo com Jay Leyda (1983), Meyerhold teria se encontrado com figuras expoentes do cinema no momento, talvez tenha começado a mudar de opinião. Em 1915, às vésperas de começar a trabalhar no projeto da adaptação do livro de Wilde, Meyerhold já se mostrava muito mais consciente das possibilidades de se consolidar o cinema enquanto uma forma de

arte específica, para além de um mero instrumento científico, e das necessidades estéticas que isso demandava. Ele afirma que:

a parte técnica do cinema é mais importante que todo o resto envolvido. Para tal, atores especiais são necessários. Frequentemente vemos excelentes atores de teatro, de ballet que para o cinema não servem. A medida de seu movimento é muito larga. (MEYERHOLD, 1915-1968, p.235).

O filme de Meyerhold foi considerado por muitos, como mais importante do período pré-revolucionário na Rússia. Ele não só dirigiu como fez o papel de Lord Henry Wotton.

O poeta Vladimir Maiakovski, assim como o pintor Kasemir Malevich e também outros artistas e vanguarda tiveram grande envolvimento com o cinema nos anos que antecederam a Revolução de Outubro e a Guerra Civil. Mas nenhum deles, assim como Meyerhold, jamais abandonou as linguagens artísticas nas quais construíram sua fama. Nesta direção, foi normal o desligamento de Meyerhold do cinema, coincidindo com uma nova geração de cineastas que se ergueria no período logo após a revolução de 1917.

Não encontramos nenhuma pesquisa que tentasse discutir de maneira mais aprofundada o impacto da experiência que Meyerhold encontra no cinema, relacionado-a às suas posteriores encenações e montagens teatrais. Teria ele aprendido algo significativo para sua prática teatral no cinema? Não temos resposta para esta questão e nem nos propomos respondê-la. Afinal, seu filme foi perdido durante os anos stalinistas e tudo o que ele escreveu sobre o cinema não é suficiente para termos idéia do exato valor da imagem-movimento proporcionada pelo cinematógrafo em suas idéias e práticas teatrais.

Certamente, na convicção da necessidade de modernização do teatro não excluiu nem o aspecto pictórico, nem a importância do movimento na sua arte. Produziu a imagem-movimento na linguagem e na especificidade do teatro. Seus princípios biomecânicos da arte dramática focavam-se muito mais na expressão visível e movente do gesto do que no diálogo e na narrativa. Seu teatro representava a síntese, moderna por excelência, entre a força produtiva e orgânica do ser humano e a sua organização à

serviço da transformação social. Apesar disso, a relação mais forte de Meyerhold com o cinema seria indireta, interpessoal e diacrônica, e jaz no eco de sua voz que reverberou sobre o cinema de Eisenstein.

A possibilidade de uma reestruturação não só estética, mas institucional do teatro, fez com que Meyerhold se concentrasse mais uma vez integralmente à arte que o consagrara: a arte do palco. Suas idéias, vistas dentro de um paradigma pavloviano, sem sombra de dúvidas ecoam na experiência artística precoce de Eisenstein, tanto no teatro, como na sua transição ao cinema.

O teatro de Meyerhold havia causado grande impacto sobre o estilo das produções artísticas da Rússia e da recente União Soviética, mas na realidade tratava-se de um movimento muito mais amplo da arte e das teorias sobre a arte. A obra de Meyerhold pode ser lida à luz do conflito mais amplo entre o clássico e o moderno, posto que com permanência tardia de um regime absolutista sob a égide dos czares na Rússia, o processo de modernização aparece condensado nas décadas revolucionárias (que correspondem, ao nosso ver, à última década do século XIX e às duas primeiras do século XX).

Desse espírito que associava os ideais clássicos ao *burguês* e ao *decadente*, surgiu o desejo de inovação em relação às formas anteriores de teatro, tidas pelos vanguardistas bolcheviques e tantos outros grupos modernizantes, como obsoletas e sem valor revolucionário para os tempos e a sociedade porvir.

O teatro centrado na personagem do século XIX estava ultrapassado, isso era um consenso não só dentro dos movimentos em que Eisenstein e Meyerhold estavam envolvidos, mas também consenso com Stanislavski. Este último buscara também formas expressivas e técnicas que pudessem reconstituir o teatro na virada do século XIX para o século XX, seguindo pelas décadas revolucionárias até a sua morte em 1938. Sua preferência ao realismo e sua fundamentação materialista e objetiva acabaram por torná-lo quase que unânime na União Soviética sob a bandeira do realismo socialista, mas também em outros lugares do mundo, onde até hoje é reconhecido como um dos alicerces teórico-práticos do teatro moderno.

Com Meyerhold, o desejo e os esforços iam em direção a um teatro que servisse como ferramenta expressiva de uma nova sociedade. No lugar dos conflitos psicológicos e existenciais que remetiam o espectador ao passado, características, por exemplo, do teatro de Chekhov, surgiria um novo tipo de herói, um herói coletivo, cuja representação remetia às massas, à sua força revolucionária e transformadora, e ao

presente revolucionário que a Rússia vivia e que deveria encontrar nas artes a sua expressão.

Muitos dos recursos que os dramaturgos e diretores do teatro russo do período revolucionário utilizaram neste projeto de renovação das formas de encenação foram buscadas na cultura folclórica e popular da Rússia. Um movimento realizado ao longo de quase todo o século XIX e intensamente valorizado e retomado pelos simbolistas. Tratava-se de um deslocamento intelectual já praticado pelos eslavófilos no século XIX e, se não exatamente caracterizava a marca primordial da literatura de Dostotievsky, este autor no mínimo defendia publicamente sua importância.

O eslavofilismo foi um movimento que marcou profundamente a tradição em cima da qual a crítica de arte e a crítica social da Rússia se desenvolveria no século XX. As origens do movimento se encontravam na reação à exagerada aproximação política e cultural da Rússia com a França sob o período de Pedro o Grande e Ekaterina II. Tal aproximação mostrou-se completamente insustentável e impopular depois da invasão napoleônica em 1812 sob o regime de Alexandre I.

O período que sucede à invasão Francesa foi de profundas transformações sociais, pois começaram a aparecer algumas possibilidades de modernização no processo de reconstrução das cidades destruídas, e assim também as grandes contradições com o absolutismo czarista. Ficou claro, sobretudo a uma pequena classe de intelectuais herdeiros da educação ocidentalizante de Pedro, que ainda que tivessem contato com os problemas da técnica e da ciência de seu tempo, não tinham a sua própria tradição e competência prática nestes domínios. Para eles, a autocracia mantivera o povo russo completamente atrelado a uma mentalidade bizantina, dogmática e mística ao passo que eles mesmos enquanto intelectuais dependiam inteiramente do pensamento europeu.

À moda dos discursos nacionalistas que surgem em diversos lugares do mundo no século XIX, aparece na Rússia o movimento eslavófilo. Esta recém formada classe de intelectuais, que divergia dos grupos ocidentalizantes, defendia toda cautela a tudo que se referia à modernização ocidentalizante, afirmavam que a cultura russa não poderia prosseguir neste processo sem antes voltar às suas próprias origens nacionais.

A cultura européia mostrava-se a eles como algo decadente e em putrefação, surgia a necessidade de encontrar a natividade da própria cultura russa e de sua força, o que sem dúvida os levou à uma religiosidade sem precedentes e ao encontro das

tradições Ortodoxas da Igreja, mas também as suas manifestações tradicionais na mitologia e nos costumes populares.

A classe intelectual que surge na explosão demográfica a partir da sexta década do século XIX podia ser visualizada em grupos que se dividiam entre os eslavófilos e os ocidentalistas. Os primeiros viam a decadência no mundo europeu, os outros no misticismo ortodoxo russo. Os ocidentalistas, na sua crítica à religião haviam trazido, além do academicismo positivista europeu, o pensamento de Feuerbach, Hegel e, em meados daquele século, o marxismo, de onde nasce o anarquismo de Bakunin e de Kropotnik. Aliás, o marxismo se desenvolve na Rússia através destes grupos intelectuais.

Diferente do marxismo alemão que se dissemina primeiramente dentro do movimento operário e em oposição a uma classe burguesa, o marxismo na Rússia não tinha uma classe burguesa formada para combater. Seu inimigo era ainda a aristocracia propriamente dita e o regime autocrático. Deste modo, sem o respaldo de um movimento operário, que não vislumbrava qualquer inimigo concreto, a inserção das idéias de Marx foi realizada por intelectuais ligados ao movimento populista, como Plekhanov, e só depois de muitos esforços chegaria a um pequeno operariado industrial que se formava e às classes camponesas, onde jamais foi de fato assimilado enquanto diretriz política.

Os eslavófilos, por outro lado, deixaram ao longo do século XIX suas referências restritas a Pushkin e ao discurso puramente religioso e mais tarde recorrem a Dostoievsky (1821-1881) cuja postura era lida como análoga a de Wagner e a de Nietzsche. O patriotismo na sua posição eslavófila era mais do que evidente, evocavam, depois da grande onda de celebração à obra de Pushkin, os conflitos do niilismo dostoievskiano diante da negação de deus e da impossibilidade de uma afirmação humanista da espécie humana, diante da sombria idéia de sua extinção. Os problemas morais que esta leitura da pandestruição trazia aparecem nos obscuros personagens de Dostoievsky, estes como que sempre diante da autodestruição frente aos dilemas da vida (SPINKA, 1926).

A aproximação do movimento eslavófilo com a arte aconteceu a partir da década de 1870 quando o mecenas Mamontov adquire a propriedade de Abramsetvo e sua mansão. Lá constituiu uma comunidade de artistas que celebravam o folclore no passado medieval e camponês da Rússia. A colônia promovia cursos práticos na produção em marcenaria e cerâmica, atividades artesanais características da cultura do

campo, mas que eram estilizadas ao espírito da arte decorativa. A estilização era o seu princípio e todos os trabalhos refletiam temas e imagens características da Rússia, principalmente temas religiosos, da vida camponesa, dos contos de fada e da paisagem natural do país. Por lá circulavam uma série de poetas, escritores pintores, escultores músicos, figuras religiosas, filósofos, que em alguma medida compartilhavam o espírito de retorno às raízes de sua terra natal, mas que já apresentavam uma linguagem imbuída do mundo moderno e urbano do qual, na realidade, provinham.

Nesse período, a ortodoxia russa, rígida nos dogmas religiosos, sofreria duras críticas como herança dos conflitos morais levantados pela obra de Dostoievski, sempre muito influente na Rússia. Ademais, a própria contradição entre a modernização conseqüente do processo de industrialização e de urbanização e o absolutismo czarista com sua igreja dogmática já não era só latente. Nas décadas seguintes, este conflito de eras culminaria no processo revolucionário. A mais importante crítica à tenacidade dogmática da igreja e do regime czarista no final do século XIX é a realizada pelo misticismo especulativo de Vladimir Soloviev.

Soloviev foi um filósofo extremamente religioso e nacionalista, admirador de Dostoievski, mas ciente das inadequações da tradição da igreja russa. Ele desenvolve um sistema de pensamento, que sem sombra de dúvidas era religioso, místico e especulativo, pautado na intuição, mas introduzia uma atividade racional como central à filosofia, buscando compreender ou dar uma resposta aos mistérios e aos conflitos espirituais da vida. Para ele a religião era a forma de conciliar o humano e o divino.

Tamanha era a inadequação do regime czarista às demandas dos diversos grupos sociais no final do século XIX, que o conflito entre ocidentalistas e eslavófilos aparentemente perdia seu sentido original. A já ampla e diversa classe intelectual espalhada pelas crescentes cidades se via cada vez mais na mesma direção de combate ao absolutismo czarista. É desta transformação que surge então, o movimento simbolista, igualmente niilista e irracionalista, mas não tão avesso às idéias ocidentais. Os simbolistas russos buscaram renovar as tendências intelectuais e artísticas de seu país, encarnando um conflito de gerações onde clamavam sua superioridade a todas as gerações de intelectuais precedentes. Diante da operação significante operada por eles através da idéia de decadência, a geração que lhes precedia era tida como ultrapassada, e tudo o que estava por vir era incerto.

Sucessores diretos do decadentismo inaugurado sob o signo de Dostoievski e do eslavofilismo, os simbolistas, envoltos nesta atmosfera de irracionalismo e misticismo,

associavam-se aos ideais de redenção e purificação da vida decadente e degenerada, e influenciaram-se por nomes que normalmente são remontados a Wagner, Nietzsche, aos poetas do simbolismo francês e ao *art-nouveau*, ou seja, a todo o clima cultural convencionado por esta idéia que se entende por *fin-de-siecle*. Até a segunda metade da década de 1890, o simbolismo era apenas uma teoria poética com poucos praticantes do *ofício literário* (LAMPERT, 1989).

A partir desta década, entram em voga a busca por identidade e modismos estéticos e neste contexto, mais próximo da virada do século, abundaram os poetas simbolistas com as mais diversas crenças sobre a arte e sobre a filosofia: alguns esteticistas, defensores da arte pela arte, alguns demonistas, como Sologub e Bryusov, outros apenas místicos, como Vyatcheslav Ivanov e Aleksander Blok, mas todos eles, sem dúvida, religiosos, neo-cristãos, ao estilo de Dimitr Merezhkovsky. Em comum todos eles tinham o pressuposto de uma arte voltada para as tradições míticas da cultura eslava e a crença metafísica num mundo cindido entre o aqui e o além.

Ao passar da primeira década do século XX, o simbolismo era um movimento marcado pela consciência de seu próprio fim, o simbolismo fora tomado quase que completamente pelo decadentismo e suas reflexões restringiam-se muito ao espectro da poesia (LAMPERT, 1989). Apesar disso, na música, o nome de Scriabin é associado ao simbolismo e mais discretamente na pintura com Vrubel e . Entretanto, parece consenso que todo o destaque e toda reflexão filosófica e conceitual a que aspirava o movimento se desenvolveu predominantemente na poesia.



Figura 9. Arte simbolista de Mikhail Vrubel: Arzael, Serafina hexa-alada, anjo da morte (1904).

Com as suas aspirações a uma visão de mundo mais ampla, com considerações a respeito dos impasses espirituais do *fin-de-siecle*, os simbolistas provinham da intelectualidade nobre ou da classe média alta, eram produto de uma cultura que atingira um alto nível de sofisticação estética e intelectual antes de se deparar com a questão do fim de sua própria existência. Ideais decadentistas, eco de um projeto nacionalista e eslavofilia eugenista e o nascimento dos modernismos em Abramsetvo. Daí isto que Blok nomeou como *um sempre presente senso de catástrofe* (ERLICH, 1980). Se a poesia de Blok teve forças para sobreviver e se adaptar à já anunciada revolução, o simbolismo enquanto movimento chegara ainda na primeira década do século XX ao seu já previsto fim.

Neste contexto, as correntes românticas, místicas, religiosas e nacionalistas, transfiguradas em simbolismo estético se desenvolviam lado a lado com a formação dos grupos revolucionários, quase que inteiramente dependentes de uma classe intelectual que, indo e vindo dos constantes exílios trazia o ideário socialista de outras partes da Europa para Rússia.

Na virada e no início do século XX, após a muitas vezes vista como fracassada Revolução de 1905, seguida pela entrada da Rússia na I Guerra Mundial, quase que todos os grupos da intelectualidade estavam unidos por um mesmo fim: a queda do regime czarista. Quando da revolução de 1917, é evidente que os poetas simbolistas encontrariam inúmeras dificuldades de adaptação aos novos preceitos soviéticos e à intolerância do partido bolchevique à tradição religiosa que eles representavam, mas ainda assim, muitos de seus representantes conseguiriam harmonizar suas crenças metafísicas às novas demandas estéticas impostas verticalmente pelo partido.

Como vimos, Meyerhold é uma destas figuras da classe intelectual que aparecem em cena na virada ao século XX e que esteve vinculado ao movimento simbolista, nas primeiras etapas de sua vida no teatro. Frequentou o círculo de Vyatcheslav Ivanov em São Petesburgo e suas montagens entre 1904 e 1920 parecem atestar este envolvimento com o ideário deste grupo. Com a revolução, depois de servir o exército vermelho e de tomar um cargo político de certo destaque, encontrou a atmosfera necessária para manifestar sua arte e sua estética mais singulares, mas jamais perdeu o interesse pelas manifestações folclóricas da alma russa, tão celebradas pelos simbolistas e isso tampouco impediria seu projeto de renovação da arte dramática.

Desta interessante mistura histórica entre um ideário herdado do simbolismo e os novos discursos socialistas, a prática teatral de Meyerhold se inseria num movimento de

retomada das tradições populares sem com isso abandonar ou perder o desejo de renovação da linguagem dramática à nova sociedade.

Mas ele não era o único nesta dialética, e nada mais representativo dela do que a incorporação das tradições populares presentes na cultura russa, como por exemplo, as expressões circenses, com o discurso das vanguardas: em 1919 o pintor Iuri Annenkov introduzia palhaços e atos acrobáticos de circo na sua versão do cenário de uma peça de Aleksey Tolstoy no Teatro do Hermitage, como pode ser visto na guache da figura 10.

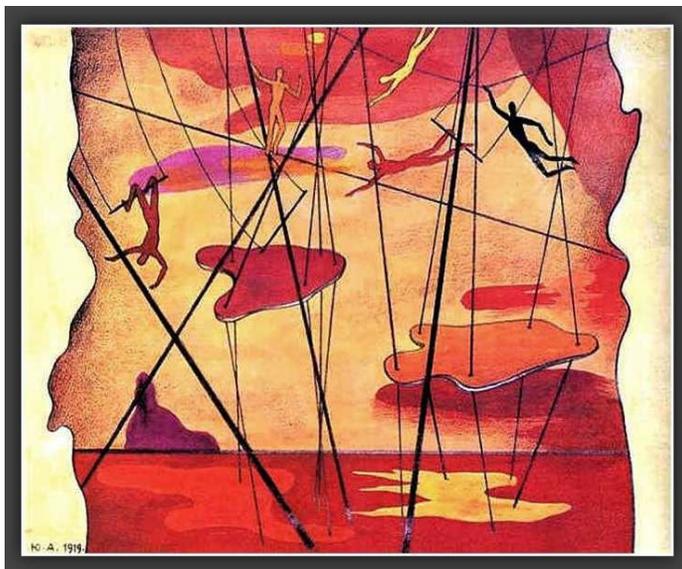


Figura 10. Guache de Yuri Annenkov (1919). Cenário para uma comédia de Tolstoy encenada no teatro Hermitage de Meyerhold

Maiakovski colaborava com o Palhaço Vitaly Lazarenko no campeonato Mundial da Luta de Classes, apresentado no Segundo Circo do Estado (KUIPER, 1961).

As peças circenses estavam em voga, fossem elas comédias ou melodramas, não faltavam nos palcos da Rússia até a segunda metade da década de 1920, trapézios e vôos inesperados sobre a platéia (KUIPER, 1961). A idéia de conciliação entre o revolucionário e o popular, a busca por alcançar ou atingir as massas, encontrava na síntese entre a arte dramática e a arte circense, uma possibilidade de sucesso.

Nesse universo, diferente daquele período pré-revolucionário que havia se fechado nos dramas psicológicos de Tchekhov, as peças de Gogol voltam a ganhar destaque. É o período em que Meyerhold, o responsável pela divisão política do Teatro Revolucionário, era tido como mestre de todos os jovens diretores. Corresponde aos anos de 1920 a 1922, em que produziu *A morte de Tarelkin*, que mesclava ginástica e palhaços e onde o herói fugia de seu carrasco por um trapézio. A dimensão acrobática da obra de Meyerhold, encontrara seu ápice em *O Corno Magnífico*. Muitas

experiências teatrais daquele período nos certificam a introdução de elementos populares, como a ambientação cabaresca e os truques circenses e também o cinema, tudo em oposição à arte aristocrática (KUIPER, 1961). A figura 11 mostra uma cena do “O Corno Magnífico”.

Mas aí entram as influências do movimento construtivista sobre o teatro russo daquela época, não só na construção dos cenários das peças de Meyerhold, mas também nas suas concepções estéticas.

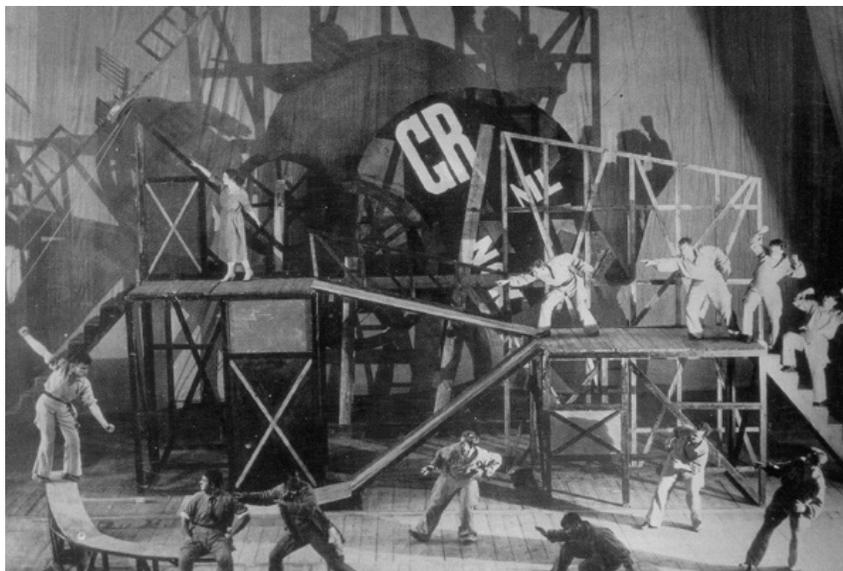


Figura 11: *O corno magnífico* (1922). Um cenário construtivista

Em reação à arte dogmática e acadêmica, surgiram no período pré-revolucionário e posterior à I Guerra Mundial os movimentos vanguardistas por toda Europa. Na Rússia destacaram-se as vanguardas futuristas e construtivistas. Seria coincidência que de uma arte que revelava o amor à natureza, surgisse uma arte que revelava agora um fascínio pela máquina e até mesmo um amor pela tecnologia? Artistas plásticos como Tatlin, Malevich, Lissitski, todos envolvidos por uma energia futurista, uma fascinação com as transformações sociais,

estavam imbuídos de uma tremenda energia revolucionária, impelindo-os a assumir uma responsabilidade social que chegava aos limites da ousadia, dobrando a arte a uma extrema aplicação prática, varrendo todas as barreiras entre arte e a vida e reunindo todas as áreas da atividade artística. Eles

produziram os equivalentes visuais da dinamite poética revolucionária de Maiacovski (LAMPERT, 1989, p.115).

As manifestações vanguardistas nas artes plásticas foram muito significativas. Sob o signo dos trabalhos destes e de outros artistas foram forjados movimentos de vanguarda nas artes plásticas como o abstracionismo, o cubismo, o cubo-futurismo, o construtivismo, que, diferentemente dos seus conterrâneos mais velhos, os simbolistas, estavam sintonizados com os porvires da revolução e a ascensão da nova ordem social.

Uma contribuição muito original veio da parte de Kasimir Malevich, criador do Suprematismo. O Suprematismo foi um movimento artístico que atuou na Rússia revolucionária mais ou menos entre 1915 e 1923 (RICKEY, 2002) como um desdobramento do movimento futurista, fortemente influenciado pelas premissas cubistas.

O princípio básico da arte suprematista consistia em reduzir a pintura à abstração geométrica pura, visando atingir a sensibilidade em si mesma e não o objeto que a origina. Caracteriza-se pela primazia do não-figurativo e pelo movimento em direção à abstração. Por volta de 1919, Malevich era uma respeitável figura das vanguardas russas e estava, nesta primeira fase de sua carreira como artista, imerso em sua filosofia mística e até mesmo cósmica do futuro. (FORGACS, 1999-2000). As figuras 12 e 13 mostram dois quadros de Malevich.



Figura 12. Malevich (1878-1935). *O lenhador* (1911).



Figura 13. Malevich. *Um inglês em Moscou* (1914).

Malevich criou noções como a de “*grau zero de forma*”, o “*elemento suprematista básico*” e a “*máquina suprematista*”, noções que revelam um arcabouço de conceitos transcendentais, completamente envoltos por um clima utópico, a busca de um espaço tempo-ilimitado, típico nos movimentos de arte abstrata (KRAMER, 1997). A despeito de todo o abstracionismo que perpassou o movimento desde sua origem, o suprematismo não deixou de ter implicações práticas concretas.

Logo após a revolução de fevereiro de 1917, Malevich esteve vinculado à atividade política organizada em busca de estabelecer o suprematismo como a principal forma de arte. (FORGACS, 2000). Em 1919 chega na cidade de Viébsk com um discurso muito bem desenvolvido de que o suprematismo seria a forma de arte mais eficiente para revolução bolchevique. Cria a UNOVIS (Afirmadores da Nova Arte) (FORGACS, 2000). Palavras de ordem como a “supremacia da sensibilidade pura” ou “somos a supremacia do novo” são muito bem aceitas e veiculadas pelos membros. As figuras 14 , 15 e 16 mostram o período suprematista de Malevich. A pintura da figura 16 é sugestivamente denominada de “Suprematismo”

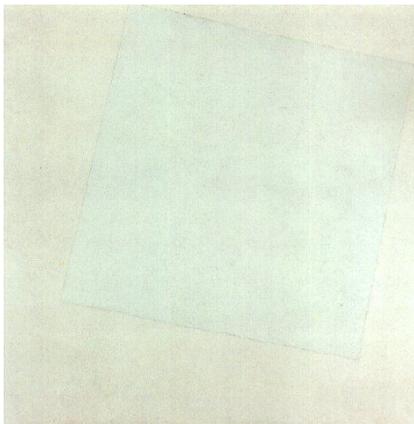


Figura 14. Malevich: composição supremacista - *Branco Sobre Branco* (1918)

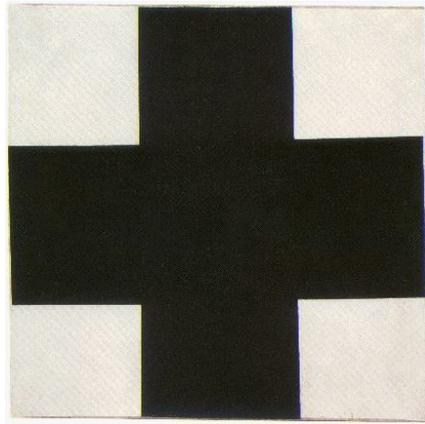


Figura 15: Malevich: *Cruz Preta* (1923)

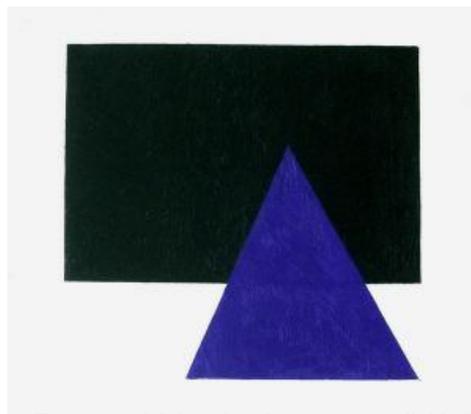


Figura 16. Malevich: “Suprematismo”(1915)

A UNOVIS foi moldada segundo a imagem do partido bolchevique com um comitê central e unidades atuantes em outras regiões do país, as quais Malevich logrou de “comitês criativos”, uma estrutura que visava colocar em prática o projeto do artista de consolidar o suprematismo como a linguagem visual da revolução, com a aspiração de disseminá-lo internacionalmente (FORGACS, 2000). Com o amadurecimento conceitual de Malevich, o suprematismo deixa de fundamentar-se em seu arcabouço de conceitos transcendentais e se direciona para a noção da *forma orgânica* como a base de toda a criatividade (RAILING, 1998). As figuras 17 e 18 mostram a força da UNOVIS.

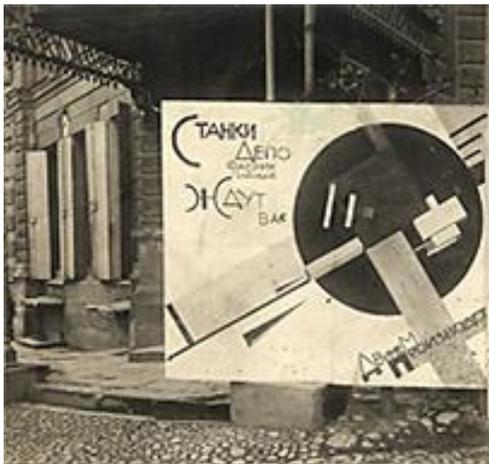


Figura. 17: Painel da UNOVIS em Vietbsk



Figura. 18: Os membros da UNOVIS com Malevich no centro

Dos seguidores do movimento, destacam-se, além de Malevich, os nomes de Rodchenko, Popova e Lissitsky. O último teve uma contribuição bastante original, mesclando princípios do movimento construtivista com as noções suprematistas que compartilhou com Malevich em Vietbsk. Lissitski estaria encarregado de aplicar os princípios suprematistas à arquitetura, o que resultou em trabalhos artísticos de natureza interventiva sobre o espaço urbano como o projeto da Torre de Tatlin, monumento em homenagem a Terceira Internacional. O monumento com 400 metros de altura (maquete na figura 19) jamais foi construído, quer pela imensa quantidade de ferro e aço necessária quer pelas dúvidas quanto a sua estabilidade estrutural.



Figura19: Modelo da Torre de Tatlin. Projeto de El Lissitsky de um monumento para homenagear a Terceira Internacional (1919).

O movimento construtivista russo foi caracterizado pela postura de negar a arte pura. Pautando-se sobre um princípio utilitarista da arte, desenvolveu trabalhos utilizando recursos naquela época, pouco convencionais, tais como a colagem, a fotomontagem, a tipografia, o design de objetos utilitários: primavam pelo uso de cores primárias. A figura 20 mostra a capa de um livro de 1924 com elementos de colagem.



Figura 20. Alexander Rodchenko: capa de livro, "Um Yanke em Petrogrado 2" (1924).

Associavam a imagem do artista com a do produtor, ou do engenheiro. O construtivismo, assim como o movimento de seus contemporâneos suprematistas, se originara de um desdobramento de idéias futuristas, na sua crítica à pintura e à escultura cubistas (RICKEY, 2002). Mas, ao contrário dos suprematistas, viam na arte uma

finalidade essencialmente social e utilitária, o que foi mais bem aceito nos anos subsequentes à revolução. Logo obtiveram apoio do partido bolchevique, o que os possibilitou a construção de dois institutos. A figura 21 mostra a fotomontagem de um projeto futurista e utilitário.



Figura 21. El Lissitzky: Fotomontagem da Wolkenbugel (1925).

Nas palavras de Naum Gabo, um dos principais representantes do construtivismo, temos uma definição que parece bastante significativa do movimento:

A escola construtivista de arte é conhecida por ser o primeiro movimento artístico a declarar a aceitação da era científica, e de seu espírito, como uma base para suas percepções do mundo exterior e interior à vida humana. Trata-se da primeira ideologia, no século, a rejeitar a crença de que apenas a personalidade, o capricho e o humor do indivíduo artista deveriam servir de valor e guia de uma criação artística (apud RICKEY, 2002, p.50)

O produtivismo, a segunda fase do movimento, foi um período de intensa produção artística e conceitual nos institutos construtivistas. Tarabukin, a quem é

atribuída a posição de *líder teórico* do movimento, desenvolveu, no início da década de 1920, idéias sobre a forma e o conteúdo na criação artística, além de consolidar a idéia do artista como produtor (FREDERICKSON, 1999).

Em contrapartida, os primeiros representantes do movimento ainda em seu embrião pré-revolucionário, haviam se distanciado dos princípios da máquina e estavam canalizando seus esforços sobre a forma orgânica. Tatlin nunca compartilhou a noção de artista como engenheiro dos construtivistas e sempre esteve imbuído na pesquisa sobre a organicidade da forma artística (FREDERICKSON, 1999).

Sobretudo na Rússia pós-revolucionária existiu um fascínio pela máquina pelo seu potencial de melhorar a vida economicamente e cotidianamente. Os construtivistas defenderam a posição de que num mundo de produção em massa a máquina possibilitaria a criação de uma cultura artística inteiramente nova.

Esta cultura que viria, em suas fases iniciais, defender o fim da pintura de cavalete e a inserção em peso dos artistas no design industrial, a arte com a finalidade revolucionária e destinada a um público engajado na obra, ativo na sua recepção. (RAILING, 1998). O ápice do movimento construtivista coincide com o período do ator excêntrico promovido por Meyerhold.

Como bem coloca Kuiper (1961), o período do ator excêntrico na Rússia corresponde ao período em que Eisenstein trabalhou no teatro. Em 1921, antes de sua saída temporária do *Prolekult*, realiza sua primeira produção: *O Mexicano*, da obra de Jack London, que seria adaptada pelo *Prolekult* e para a qual Eisenstein fora encarregado de desenhar os figurinos e o cenário, mas acabou de fato produzindo a peça, inclusive atuando na última cena do espetáculo, numa luta de boxe em um ringue real e genuíno diante da audiência. Era sua fase de experimentação com o music-hall e o circo, e mesmo antes de estudar com Meyerhold são nítidos os reflexos dos pressupostos do seu teatro. Ator e espectador, palco e auditório formavam, nos trabalhos teatrais de Eisenstein, uma unidade onde o público é também partícipe da criação e, mesmo na sua atividade receptiva, é funcionalmente e intensivamente engajado no espetáculo. Nesse clima Eisenstein realizou também *Be Kind to Horses* e *The Scarf of Columbine*, onde teria planejado uma aparição de um arlequim cruzando o teatro numa corda-bamba, algo que não ocorreu naquele espetáculo.

Eisenstein retorna ao *Prolekult* em 1922, depois de um ano em que estudara e trabalhara com Meyerhold, mais motivado ainda com suas aspirações acrobáticas. Assim, começa o planejamento da produção mais importante de sua carreira no teatro, e

que, em alguma medida, demarca também sua inserção no cinema. *O Sábio*, baseado na comédia de Ostrovski, era um clássico russo encenado pela primeira vez em 1868 e Eisenstein a utilizara somente como ponto de partida para uma sátira política e social no mais original sentido circense (KUIPER, 1961).

O Sábio estrearia em março de 1923, três anos antes de seu reconhecimento enquanto um dos maiores cineastas de seu tempo por *Encouraçado Potemkin*. No período da apresentação da peça, escreveu um manifesto teórico-prático sobre os princípios do teatro do Prolekult e sobre a encenação de *O Sábio*, seria extremamente discutido dentro dos círculos da arte a revolucionária: *A Montagem de Atrações*, publicada no periódico do grupo da LEF, que se reunia em torno da figura esquerdista do poeta Vladimir Maiakovski.

No Vigésimo Congresso do Partido em 1923, fora declarada a principal diretriz do teatro soviético daquele período: este deveria servir à propaganda anti-religiosa. E Eisenstein, sem dúvida motivado por este preceito, desenvolveu sua sátira de Ostrovski no mais puro clima anti-religioso; o rabino, o padre, o mulá, todos apareciam e se desenvolviam numa atmosfera de zombaria, enquanto as referências ao ideário e ao imaginário imperialista de Ostrovski foram escamoteadas. (GEROULD, 1974).

As influências de Meyerhold sobre o espetáculo são nítidas, e de acordo com o relato daqueles que presenciaram este clima teatral, a analogia com *A Morte de Tarelkin* (na qual Eisenstein trabalhou com Meyerhold como assistente de direção) é imediata (SHKLOVSKI, 1964). Com Meyerhold, talvez Eisenstein tenha se interessado por Ostrovski, e aprendido a não partir do próprio texto do autor, mas de realizar sua própria leitura original na encenação dramaturgica.

Meyerhold, que em 1924 havia encenado *A Floresta*, do mesmo dramaturgo, comparou seu trabalho com o de Eisenstein, dizendo que sua montagem de Ostrovski tornara-se: *um trabalho extremamente ingênuo em comparação com aquilo que ele fez* (apud GEROULD, 1974, p 76). O trabalho de Eisenstein era uma experimentação satírica feita através da expressividade do movimento no palco, traduzida pelas potencialidades da linguagem circense no teatro, o uso das máscaras, coisas pelas quais Eisenstein pareceu demonstrar interesse desde a sua infância como nos revelam os relatos em suas *Memórias* (1987).

Sem dúvidas, um paralelo com seu trabalho pode ser estabelecido com a obra inicial de Charlie Chaplin e outros elementos da cultura norte-americana como o jazz, o

foxtrot e os espetáculos musicais (*music hall*), tudo isso, além de tantas outras inspirações teórico-práticas, como por exemplo, a comédia francesa, parecem ter se mesclado no seu teatro, este, visto como um prelúdio para sua concepção centralizadora da montagem nas artes em geral.

As aspirações propagandísticas e anti-religiosas, colocadas como diretriz pelo Partido, faziam de sua idéia de montagem teatral uma verdadeira operação do pensamento e das atenção do espectador, engajado, ativo, enfim, co-partícipe da criação teatral. Sua busca era encontrar uma forma de montagem que lhe possibilitasse atingir, em alguma medida, o pensamento e a emoção da platéia através das *atrações* sensíveis proporcionadas por seu espetáculo.

Em *O Sábio* (1923), os personagens de todos os atores assumiriam, em determinados momentos da peça a função de acrobatas ou de palhaços: saltos triplos, cruzar o auditório sobre a corda-bamba, saltos de paraquedas, escaladas até o teto nas estruturas do teatro e do cenário. Mamaeva se equilibrava em uma tora de madeira segurada por Krutistski. Tudo isto eram *Atrações*, como Eisenstein chamara. Eram números e performances que não foram realizados com acrobatas profissionais e o treinamento demandado foi exaustivo, mas os resultados no mínimo fascinantes, definitivamente espetaculares e *genuínos* como relatou Viktor Shklovski (1964), o expoente do movimento formalista em seu trabalho que mescla biografia e discussão teórica da obra de Eisenstein.

O relato de Shklovski (1964) sobre a peça nos conta como Eisenstein expunha os atores a enormes riscos, e que, consciente disso, se escondia no porão que ficava em baixo do palco com medo de represálias da platéia. Em certa apresentação deste espetáculo, Griegory Alexandrov, com quem Eisenstein trabalharia anos mais tarde no cinema, andava sobre a platéia numa corda inclinada em frente ao balcão no palco inferior. Ele quase caiu e foi salvo por um membro da audiência que levantou sua bengala para que ele pudesse se apoiar e ganhar equilíbrio (SHKOLVSKI, 1964). A construção do cenário era absolutamente não-convencional, planejada e desenhada exclusivamente para aquele trabalho. A figura 22 mostra algumas atrações de *O Sábio*.



Figura 22. Atrações de *O Sábio*. Números e acrobacias eram realizados pelos próprios atores

O Sábio transfigurou as instalações do Teatro do Prolekult, localizado numa mansão na Avenida Kalinin, que depois de seu fechamento se tornaria a *Casa da Amizade com os Países Estrangeiros*. Não era um auditório muito grande, mas era alto e tinha duas arquibancadas semi-circulares em estilo de anfiteatro, atrás das quais as paredes se encontravam repletas de quadros (GEROULD, 1974).

Neste trabalho, a interpretação mais óbvia começa com o excentrismo do ator no estilo de representação grotesco, mas na realidade, muito mais do que na representação, o foco estava na expressão. Quase toda ação tinha conteúdo metafórico e simbólico, mas isso se expressava sempre materialmente ou concretamente, na dimensão física do cenário. Toda expressão da emoção se dava através da própria ação física e gestual dos atores, tudo conforme a tradição de Meyerhold: *um gesto se torna uma ginástica, a raiva é expressada numa cambalhota, a exaltação por um salto mortal, lirismo por uma longa corrida pela corda-bamba* (EISENSTEIN, 1923-1974, p. 79).Veja a figura 23.

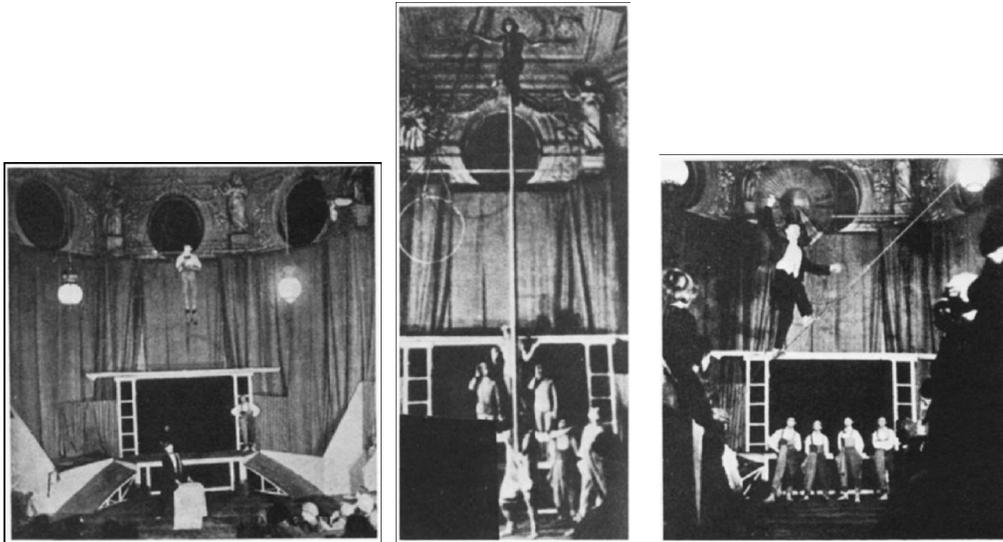


Figura 23. Atrações de *O Sábio*: Mamaeva na perna-de-pau., saltos mortais e Alexandrov na corda bamba. Gestos, exaltação e lirismo.

As atrações de *O Sábio* são complementadas pelo primeiro filme de Eisenstein, *O Diário de Glumov* (1923). A figura 24 mostra um quadro deste filme.

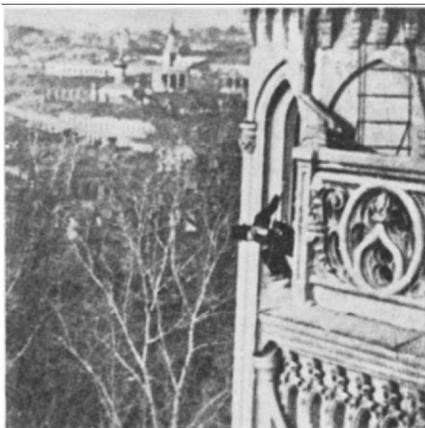


Figura 24. Quadro do curta *Diário de Glumov* (1923). Complementando as atrações de *O Sábio*.

De uma atração à outra, de uma acrobacia à outra, de uma emoção à outra, de um gesto ao outro, a peça se desenvolvia, cada uma delas com seu efeito planejado sobre o espectador e encadeadas dentro de uma seqüência montada por Eisenstein, o que causou, seguindo mais uma vez o relato de Shklovski (1964), um estranhamento muito grande ao público que tomou a peça como algo de difícil compreensão. Apesar disso, o Prokult pareceu entusiasmado com seus resultados.

Esse problema da incompreensibilidade da obra seria algo constantemente criticado na arte de Eisenstein, o que teria acontecido também com o teatro de Meyerhold. Como revela a pesquisa de Gordon (1978), antes de cada apresentação, uma

sinopse explicativa da ação tinha que ser lida, e isso era feito pelo dramaturgo que havia adaptado a peça. Anos mais tarde, passado o entusiasmo com a consolidação da União Soviética e com as políticas stalinistas, Eisenstein conheceria o problema de expressar qualquer arte ou conteúdo ideológico que não fosse de imediata compreensão e concretude nos círculos artísticos amplamente dominados pelas instituições do partido e sob severa censura.

Em 1928, Eisenstein esclarece os objetivos da peça em um diário que, como reporta a pesquisa de Gerould (1974), *era atingir a modernização de Ostrovski, uma reavaliação social de seus personagens, vê-los como eles pareceriam hoje* (EISENSTEIN citado por GEROULD, 1974, p. 73), deste modo o texto havia sido reescrito e os personagens reconstituídos em relação àquilo que estava presente na obra de Ostrovski. A adaptação bufonesca havia sido feita por Serguei Tretyakov, um importante dramaturgo e patrono das artes que trabalharia mais tarde com Meyerhold. De Tretyakov são as duas peças seguintes de Eisenstein: *Máscaras de Gás* e *Escutas Moscou?* Eisenstein era tido, então, como um diretor irreverente e original, ressaltado por seu caráter experimentalista e radical, tal como Meyerhold.

Os jovens defensores de uma arte revolucionária de esquerda, a partir de do ano de 1923, começaram a agrupar-se em torno de um grupo liderado por Vladimir Maikovski que tinha como ferramenta de comunicação o periódico *LEF* (Frente de Esquerda), onde Eisenstein havia publicado seu manifesto *A Montagem de Atrações*, uma defesa dos princípios estéticos utilizados em *O Sábio* e uma divulgação das diretrizes do Prolekult (GORDON, 1978).

O pequeno manifesto se divide em duas partes, onde na primeira esclarece sobre a direção teatral do Prolekult. Esta, como Eisenstein (1923-1974) inicia demarcando,

não envolve a utilização de valores do passado nem a invenção de novas formas de teatro, mas a abolição daquela instituição do teatro enquanto tal, substituindo-a com a amostra das conquistas no teatro ou com um instrumento para aumentar o padrão de treinamento das massas na sua vida diária. A verdadeira tarefa da divisão científica do Prolekult no campo do teatro é a de organizar estúdios de teatro e desenvolver um sistema científico para atingir esse padrão. Todo o resto do que é

feito é provisório, com o fim de alcançar objetivos secundários, não básicos, do Prolekult (p.77).

O provisório de que Eisenstein fala é o que está sempre abaixo do *cerne do conteúdo revolucionário*. Assim, ele remete a 2 linhas de trabalho possíveis que identifica no teatro: o teatro *representacional-narrativo (estático, vida real, de direita)* e o *teatro de atrações e de agitação (dinâmico, excêntrico, de esquerda)* (EISENSTEIN, 1923-1974, p.77), com o qual ele identifica o seu trabalho no Prolekult e do qual ele virá a fazer a defesa na segunda parte do manifesto, *A Montagem de Atrações*.

Montagem de Atrações é um conceito original criado por Eisenstein na ocasião da produção de *O Sábio*. Eisenstein radicaliza a função do espectador no teatro, sempre demarcada por Meyerhold. Suas concepções cênicas caracterizavam um teatro utilitário, com a finalidade de atingir as massas. *O espectador, ele mesmo, constitui o material básico do teatro; o objetivo de qualquer teatro utilitário (...) é guiar o espectador à direção desejada (moldura da mente) (ibid, p. 78)*. Eisenstein adota aqui, e isso parece ser um testemunho da postura que tinha nas suas realizações teatrais, a onda do teatro como ferramenta de agitação política. Mas seria precisamente isso que o levaria à preocupação com essa *mente do espectador* e com as possibilidades artísticas de criar um efeito sobre o pensamento. Ele buscava encontrar tanto na idéia de montagem, como na idéia de atração os meios de atingir essa ambição.

Eisenstein reduz toda a *heterogeneidade do teatro* a uma unidade simples *que justificam sua presença por serem atrações*. A busca por um elemento único e marcante do teatro é também uma busca por sua especificidade, por aquilo que deve definir e orientar a prática no palco e igualmente a possibilidade de constituir uma abordagem científica desta arte, a delimitação de um objeto. Nesse sentido, *uma atração (em relação ao teatro) é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento do teatro que assujeita o espectador a um impacto sensorio ou psicológico (...) sensorio e psicológico, é claro, devem ser entendidos no sentido da realidade imediata (ibid, p.78)*.

Esta definição traz o sentido psicofisiológico que Eisenstein dá ao termo, mas ele prossegue definindo-o no seu *nível formal, como um elemento independente e primário na construção da performance- uma unidade molecular de efetividade no teatro em geral (ibid, p. 78)*. Aí estão explícitas as referências artísticas de onde busca

esta idéia. Quando Eisenstein remete à noção de unidade molecular está se referindo ao universo da montagem, conceito que ele futuramente também introduziria ao cinema. A idéia de montagem na arte fora introduzida pelos futuristas italianos e apropriada pelos construtivistas russos e através do envolvimento destes com Meyerhold teria chegado a Eisenstein. Especificamente no caso da montagem de atrações, Eisenstein refere-se às foto-montagens de Aleksander Rodchenko, como a mostrada na figura 25, para traduzir sua idéia.

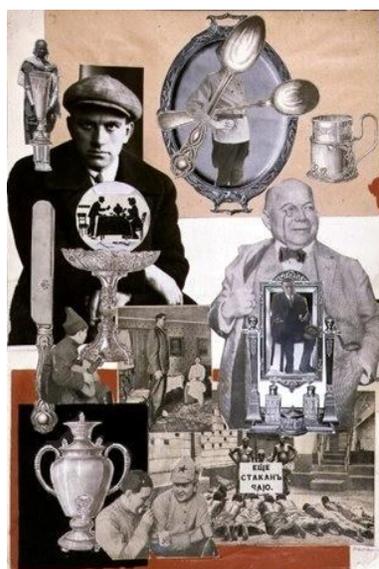


Figura 25. Foto-montagem de Rodchenko (1923).

Para definir a atração, Eisenstein a difere do truque. Este último, fechado em si mesmo no resultado da execução da performance, não estabelece de fato uma relação com a platéia, como no caso da atração. A primeira se baseia na íntima relação com o público. Nesta direção, refere-se ao efeito lírico das cenas de Chaplin e à específica mecânica dos seus movimentos, e aos elementos mambembes, bufos e acrobáticos, além dos recursos sonoros dos musicais norte-americanos (*music-hall*).

Eisenstein buscava fazer uma apropriação original de todos estes elementos e incorporá-los a um conceito que possibilitasse definir sua prática teatral. Aí Eisenstein adentra o campo do cinema, fazendo-o inicialmente enquanto uma atração do teatro, mas ao fazê-lo estava incorporando a própria lógica cinematográfica na criação teatral. Como ele mesmo diz: *o filme e, acima de tudo o music hall constituem a escola para o montador, desde que, corretamente falando, colocá-los num bom espetáculo (do ponto*

de vista formal), signifique construir um forte programa de circo e music-hall começando da situação básica da peça (ibid, p. 79).

Desta idéia de *atração*, Eisenstein esperava que surgisse um teatro radicalmente diferente, como aquele que almejou em *O Sábio*, um teatro que exaltava o excentrismo e a espontaneidade do ator, a atividade do espectador, além da consciência do diretor das unidades-moleculares constituintes do trabalho (atrações) e de sua articulação num todo (montagem). No sentido do excentrismo e do estranhamento que Eisenstein causava com seu teatro, realizou o percurso de síntese entre a linguagem artística dos meios revolucionários e a tradição anti-naturalista que remetia ao mundo universo simbolista da Rússia, que ressoava através da voz e do teatro de Meyerhold:

Um novo método emerge- avançamos para um novo plano, a montagem livre de atrações arbitrariamente escolhidas e independentes (uma vez preservada a produção do conjunto e os laços que mantém a unidade destas ações) com fim de obter determinados efeitos temáticos (atração). A forma de libertar completamente o teatro de sua ilusória imitatividade e representacionalidade, que até agora tem sido definitiva, inevitável e somente possível, através de uma transição à montagem de artifícios palpáveis. Ao mesmo tempo isso possibilita entrelaçar no todo da montagem, segmentos representacionais e linhas de enredo da ação, não mais tidos enquanto algo auto-contido e sobredeterminante, mas enquanto uma atração efetiva e imediata escolhida para uma determinada finalidade. A base singular de tal performance não jaz na descoberta da intenção do dramaturgo, a correta interpretação do autor, o verdadeiro retrato da época, mas somente nas atrações e no sistema de atrações (...) (EISENSTEIN, 1923/1974, p. 79).

Mas ao trazer a idéia de atração ao teatro, Eisenstein entra não somente no campo do cinema, mas no campo do sensorio e do psicológico, dimensões que sempre

retomaria nas suas futuras teorias sobre a sétima arte. Em *Montagem de Atrações*, as referências à reflexologia não são explícitas, mas sem dúvida a idéia de Pavlov sobre o papel da estimulação do meio externo na determinação do comportamento do organismo estava presente em sua definição. A atração *determina basicamente os princípios possíveis de uma construção de impacto (na produção como um todo). Em vez de uma reflexão estática de um acontecimento, com todas as possibilidades de atividade dentro dos limites da ação lógica deste (ibid, p.79)*

Em *Como me tornei um realizador*, texto publicado na segunda parte de suas *Memórias*, escreve: “*Se conhecesse melhor Pavlov naquela altura, teria chamado a tudo aquilo teoria dos excitantes estéticos*” (EISENSTEIN, 1946/1997, p. 14). Pavlov era celebrado na União Soviética, havia ganhado o Prêmio Nobel em 1906 e sua fama era tamanha que foi um dos poucos intelectuais avessos ao socialismo aos quais foi permitido, mesmo opondo-se abertamente ao regime soviético, permanecer no país. Suas teorias não contradiziam uma vírgula do materialismo da cartilha ideológica do Partido.

Também no trabalho de Eisenstein estaria o modelo de reflexológico de Pavlov, mas diferentemente do projeto biomecânico de Meyerhold, e do sistema de Stanislavski para os quais a reflexologia fundamentou um trabalho pedagógico sobre a expressão do ator, em Eisenstein a idéia pavloviana incorporava-se diretamente a um procedimento do artista-montador (e não do ator precisamente) com o objetivo de causar uma reação sensível e ideológica no público. O que não quer dizer que os colossos do teatro de vanguarda da Rússia não almejassem um efeito emocional no público, Meyerhold, em especial, era o maior embaixador da idéia do espectador ativo e engajado. Entretanto, aquilo que incorporavam da pesquisa reflexológica na sua experimentação artística focalizava algo diferente daquilo que Eisenstein havia praticado.

No caso de Meyerhold, Pavlov prestara às suas experiências artísticas para a mecanização dos gestos do ator diante das mais diversas estimulações cênicas. Para Stanislavski, o materialismo de Pavlov estava mais como que um pressuposto teórico do processo de treinamento do intérprete. A reflexologia justificava suas premissas sobre a complexa relação entre o meio interno e o meio externo do corpo, nos mecanismos adaptativos na produção de respostas do corpo ao ambiente repleto de estimulações em que vive. Eisenstein, em outra direção coloca-se na dimensão da recepção estética, insere a reflexologia em um modelo de espectador que reage emocionalmente às

estimulações do espetáculo. Ele, por sua vez também não estava desinteressado pelo outro lado da moeda, e logo estava trabalhando na formação de atores do Prolekult.

A idéia do espectador engajado ou ativo na arte sempre nos remonta ao movimento construtivista. Eisenstein compartilhava muitos pressupostos estéticos. Na realidade, o construtivismo constituía seu próprio objetivo estético naquele momento de sua vida. Mas depois de *O Sábio*, ele mesmo perceberia que os aspectos de improvisação e comédia ainda predominavam sobre a eficiência e o maquinismo construtivista (GORDON, 1978). Eisenstein, pessoalmente, ainda não estava satisfeito com a sua arte, queria inseri-la ainda mais dentro das premissas vanguardistas.

Motivado pela busca de obtenção de uma precisão ainda maior nas performances dos atores do *Prolekult*, Eisenstein manteve a colaboração com Tretyakov e os dois iniciaram um novo programa de treinamento de atores, no qual introduziram os *exercícios biomecânicos* de Meyerhold e da *ginástica expressiva* de Rudolph Bode, substituindo as técnicas *tonoplásticas* anteriormente utilizadas nos métodos daquele teatro (GORDON, 1978). A premissa básica da teoria do movimento expressivo de Bode era a *unidade natural dos ritmos internos do corpo* buscando a total eficiência na contração muscular (GORDON, 1978), algo que parecia ter um enfoque semelhante com o de Meyerhold, mas era completamente voltado para educação física, sua apropriação para o treinamento de atores era feita por Eisenstein e Tretyakov numa leitura singular dos exercícios.

Dessa nova mistura de técnicas, que Eisenstein também levaria para a preparação de atores no cinema cerca de uma década mais tarde, surgiu um novo método para o treinamento de atores, inspirado em Meyerhold sem dúvida e, nesse sentido, igualmente crítico do naturalismo. Entretanto, com uma série de novas técnicas acopladas. Este programa como reporta o jornal *Rabochnaia Gazeta* (Gazeta Trabalhista) de 22 de abril daquele ano sobre o curso de teatro do *Prolekult*, constituía-se por: “*treinamento físico, queda de braço, boxe, atletismo leve, jogos coletivos, esgrima e bio-mecânica. Depois incluía um especial treinamento vocal e além disso, a educação sobre a história da luta de classes. O treinamento é levado das dez da manhã até às nove da noite*” (apud LEYDA e VOYNOW, 1982, p.14).

Um dos focos do trabalho desenvolvidos pela parceria com Tretyakov era a divisão da ação cênica em movimentos utilitários e movimentos expressivos (GORDON, 1978). Nesta direção, como reconstitui Gordon (1978), os movimentos utilitários eram tidos por Eisenstein e Tretyakov como aqueles que deveriam ser

executados com *eficiência animal ou maquínica*. Para este tipo de movimento eram utilizados como modelos, o movimento de determinados animais, ou de arranjos maquínicos e fabris; enquanto que os movimentos expressivos eram evocados a partir de uma série de textos sobre o comportamento humano e sobre história natural da espécie (GORDON, 1978), um tipo mesmo de busca pela essência histórica ou filogenética de cada expressão.

A alternância destas duas formas de movimento era definida de acordo com fórmulas matemáticas precisas (GORDON, 1978). A dialética entre a expressão e a utilidade criava um ritmo visual no palco, obtendo o que Eisenstein já havia levantado em *Montagem de Atrações*: uma intensa afetação psicológica do espectador.

Um exemplo concreto deste método no palco, já experimentado em *O Sábio* e utilizado no seu trabalho seguinte, refere-se ao procedimento realizado com os agrupamentos dos atores na cena. Assim, a estrutura dialética entre o utilitário e o expressivo aparecia na própria disposição física dos atores no palco, onde ora eles se agrupavam e escalavam acrobaticamente uns sobre os outros formando grandes estátuas humanas coletivas, dispostas especificamente a constituir um arranjo maquínico; ora a ação era focalizada em gestos isolados e específicos como o ranger dos dentes, a abertura de um punho, ou o fechamento da pálpebra de um olho, movimentos que, isolados dos grandes arranjos mecânicos que os atores formavam agrupando-se, criavam a impressão de estarem ampliados. Um verdadeiro jogo com a atenção e com o foco do espectador, Eisenstein inventava, de certa forma, o *close-up* em sua versão teatral (GORDON, 1978).

Escutas Moscou?, peça escrita por Tretyakov e dirigida por Eisenstein, estreada em novembro de 1923, era mais um trabalho no estilo do teatro de agitação política com cenário construtivista. Sem tantas atrações como na encenação de Ostrovski, os quatro atos desta peça tinham seu ritmo, tempo e pausas necessárias para tornar o enredo mais caracterizável (GORDON, 1978). Ainda assim, Gordon identifica 20 atrações neste trabalho, centradas na idéia de violência, sado-masoquismo e mistério. *O Sábio* e *Escutas Moscou* seriam encenadas no Prolekult até maio de 1924.

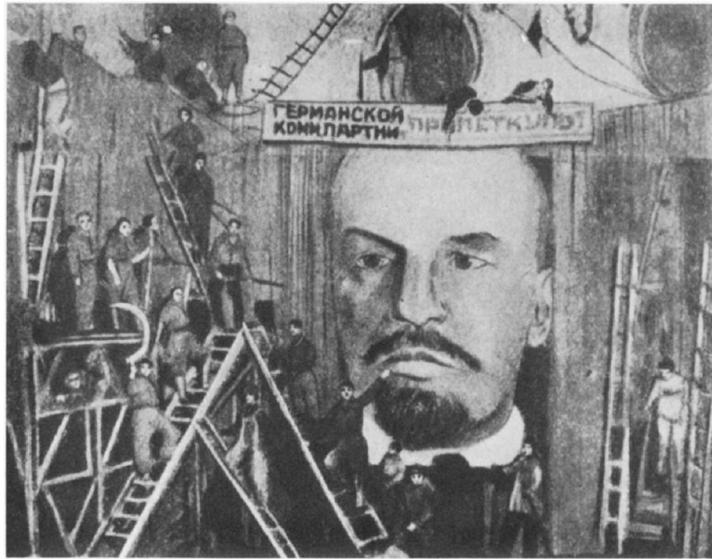


Figura 26. O cenário de *Escutas Moscou?*.

A próxima e última produção teatral de Eisenstein, também havia sido realizada em parceria com Tretyakov, que a escreveu. *Máscaras de Gás: um melodrama em três atos*, estreada em janeiro de 1924 foi uma experiência teatral única e que encontrou muitas adversidades de produção tamanha era sua originalidade. Na verdade era mais uma produção de Eisenstein que visava às premissas construtivistas, ou seja, o engajamento do ator no espetáculo, mas desta vez ele o levaria à radicalidade extrema.

A moda construtivista do momento era fazer uma arte produtiva, associada com as demandas utilitárias concretas do cotidiano proletário, associavam a figura do artista com a do produtor da fábrica, pregavam pelo fim da pintura de cavalete. Em sua crítica ao esteticismo, os construtivistas incitavam os artistas a se introduzirem nos verdadeiros espaços de produção, como o chão da fábrica, por exemplo. Nessa direção, a premissa era a de uma arte concreta, não imitativa e realista, mas uma *arte real*, que faria uso de objetos reais. Meyerhold seguia esta premissa, havia introduzido motocicletas reais, armas reais, ceifeiras reais, pombos reais, acrobacias e números de circo reais, nada imitativo (GORDON, 1978).

O elemento novo de *Máscaras de Gás* era o de que se ambientaria numa verdadeira usina de gás. Eisenstein relataria em suas memórias e em algum de seus textos teóricos que o projeto fora completamente fracassado, mas como a pesquisa de Gordon revela, essa não havia sido a opinião daqueles que assistiram.

A atmosfera da peça, encenada no centro da usina nos subúrbios de Moscou “*dentre as turbinas, tubos e passarelas, a audiência sentava-se em bancos de madeira*

em uma área que fora aberta. O árido cheiro de gás, luz peculiar, enormes tanques de ferro e lentos pistões nos quais trabalhavam reais trabalhadores da fábrica, tudo produziu um estranho e novo efeito na audiência”. (GORDON, 1978, p. 110) E Eisenstein (1934-2002) notou como essa atmosfera não havia atingido o efeito que desejava. Mas isso não teria se dado somente pelo fato de os espectadores, que haviam tomado um demorado bonde até chegarem à fábrica no distante subúrbio, mas também pelo próprio texto de Tretyakov, no qual não constavam mais as atrações exaltantes dos outros dois espetáculos da parceria.

A atração era a própria usina e a peça contava a história real, retirada de um jornal, sobre operários que haviam conseguido heroicamente escapar de um acidente numa usina sem o uso das máscaras de oxigênio. A figura 27 retrata este tom realista. Mas na apropriação dos fatos por Tretyakov, a ação se desenvolvia lentamente, em tom de melodrama, como o subtítulo sugeria. *Máscaras de Gás* foi encenada 4 vezes, saindo de cartaz em abril de 1924 (GORDON, 1978).

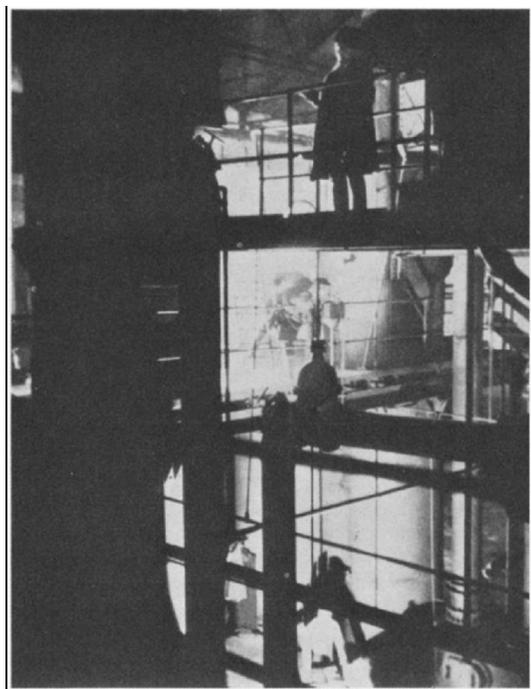


Figura 27: Ensaio para a peça *Máscaras de Gás* (1924) ambientada em uma fábrica.

Em todas as encenações produzidas pela parceria Eisenstein-Tretyakov, são encontrados relatos de intervenções do público sobre o próprio espetáculo, excitados pelas atrações. O projeto construtivista do espectador engajado havia sido alcançado por Eisenstein no teatro em alguma medida. Ele sempre permaneceu insatisfeito, não somente com seu teatro em específico, mas de modo geral com certas

impossibilidades da arte teatral em atingir as massas. Impossibilidade que no cinema ele não encontraria, afirmando sempre a compatibilidade da sétima arte com o processo revolucionário. Talvez seu teatro tenha permanecido incompreendido até mesmo para ele.

O construtivismo agitou o teatro russo e da União Soviética. Além da construção dos cenários, emprestou-lhe uma concepção de arte à serviço da revolução. Mas com a migração de Eisenstein para o cinema, com abandono de Meyerhold dos princípios deste movimento em direção à experimentação com a comédia e o grotesco e com os primeiros decretos do realismo socialista, o movimento perderia cada vez mais força no teatro. Seria apropriado na década seguinte por experiências no teatro europeu, onde exerceu muita influência (GORDON, 1978), enquanto que na União Soviética o método de Stanislavski iniciava uma escalada ascendente na popularização de suas diretrizes.

No dia 6 de janeiro de 1924 no II Congresso de Neurologia em Petrogrado, Vigotski apresentaria um trabalho criticando os métodos na pesquisa de Pavlov. Naqueles anos, a reflexologia era vista pelo público leigo e talvez até mesmo pelos seus estudiosos como um ramo da ciência capaz de explicar qualquer comportamento humano. Da linguagem, às funções cognitivas, tudo eram reflexos e conexões nervosas, estímulos e respostas naturais ou condicionadas.

Segundo Veer e Valsiner (1993), naquele congresso,

Vigotski queria mostrar como a reflexologia conforme concebida por Bekhteriev e Pavlov não tinha o direito de assumir o status de uma escola de pensamento independente dentro da psicologia. Ela demonstrara resultado no estudo de organismos e processos inferiores, mas falhara em criar qualquer coisa interessante no que se referia a seres humanos (VEER; VALSINER, 1993, p. 53).

Vigotski teria lançado as primeiras críticas contundentes na União Soviética à tradição reflexológica, estabelecida e exaltada diante dos achados de Pavlov e de Bekhteriev. O jovem psicólogo propunha que os métodos de pesquisa reflexológicos fossem adaptados a fim de estudar os fenômenos da consciência, ao invés de excluí-los

do campo de pesquisa, acreditando com isso encontrar respostas também para os problemas da psicologia.

Depois deste congresso, e das suas ávidas críticas aos reflexólogos, Vigotski fora convidado por Kornilov a trabalhar no Instituto de Psicologia experimental em Moscou. O Instituto havia sido fundado por Chelpanov, um psicólogo acusado de idealismo e havia, por isso, sido afastado da instituição em 1923. Nesse período de transição do Instituto, Kornilov estava recrutando jovens psicólogos para trabalhar com ele. O então psicanalista Luria fora chamado pouco antes de Vigotski, que saiu de Gomel para Moscou no final de 1924, alojando-se inicialmente no porão do Instituto (VEER; VALINER, 1993)

Em uma *conferência aberta* realizada em outubro do mesmo ano de 1924 e neste mesmo Instituto, intitulada *A consciência como problema da psicologia*, Vigotski continuaria sua crítica nos mesmos pontos colados nas suas apresentações no congresso de Petrogrado, mas abrangendo a crítica a problemas além da metodologia utilizada pelos reflexólogos, mas à psicologia materialista como um todo:

Ao ignorar o problema da consciência, a psicologia está se fechando em a si mesma o caminho da investigação dos problemas mais ou menos complexos do comportamento humano. Se vê obrigada a limitar-se a explicar os nexos mais elementares do ser humano no mundo (VIGOTSKI, 1925-1996, p.39).

Isso acarreta no que ele chama de *negação da consciência* e na *tendência de constituir um sistema psicológico sem este conceito* (*ibid*, p.40), se apaga radicalmente a diferença entre o comportamento do homem e do animal (*ibid*, p.41). Ao estudar o comportamento do ser humano *da mesma forma que qualquer animal*, Vigotski parece querer frisar que a complexidade sociológica e fisiológica do fenômeno psicológico da consciência *encontra-se ao círculo do biologicamente absurdo* (*ibid*, p.42). Assim, a psicologia materialista representada pela reflexologia, ao excluir a consciência do seu espectro de pesquisas, *deixava intacto o dualismo e o espiritualismo da psicologia subjetiva anterior* (*ibid*, p.42).

Mas antes disso, antes de se interessar pela reflexologia e se introduzir no campo da ciência psicológica, Vigotski esteve diretamente ligado ao teatro. De acordo

com Veer e Valsiner (1993), depois de se formar em Direito em Moscou em 1917 retorna a Gomel, sua cidade natal, onde trabalha em diversas escolas e chefia a seção de Teatro do Departamento de Educação Popular, se envolvendo com algumas publicações periódicas e chegando a participar do planejamento da produção de algumas peças. Neste período entre 1917 e 1924 trabalharia em cima do seu primeiro texto de maior impacto, *Psicologia da Arte*. Mas seu interesse pela arte e especificamente pelo teatro, talvez tenha se dado talvez mesmo antes de iniciar sua formação acadêmica.

A Tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca (2003), foi um ensaio crítico no qual Vigotski trabalhou entre 1915 e 1916 (VEER; VALSINER, 1993). Publicado como a segunda parte de *Psicologia da Arte*, o estudo desta tragédia de Shakespeare alude à montagem da peça realizada por Edward Gordon Craig⁵ e Constantin Stanislavski, encenada entre 1911 e 1912 pelo Teatro da Arte de Moscou, e que, segundo o relato da filha de Vigotski, Gita L. Vigodskaya (1994), ele e a irmã teriam assistido. Ivanov (2003) menciona as notas do futuro psicólogo na monografia original do trabalho frisando *a proximidade que Vigotski ressalta entre sua interpretação de Hamlet e a concepção da montagem do Teatro de Arte de Moscou* (p.202).

As confluências textuais realizadas por Ivanov (2003) entre o ensaio crítico de Vigotski e os depoimentos biográficos de Stanislavski sobre a montagem da peça realizada por Craig, apontam para *ampliação do conteúdo interior* de Hamlet, tanto na montagem teatral em questão, como na interpretação ou na leitura de de Vigotski, o que evidencia, nesta *crítica de leitor* que ele buscava realizar, a impregnação de certas características do universo simbolista da arte russa, como, por exemplo, a ênfase no conflito do protagonista entre um mundo espiritual e o mundo material.

Hamlet tocou outros mundos, o segredo terrestre lhe foi revelado do além, ele chegou ao limite deste mundo, ultrapassou o seu limiar e viu o que existe além dele, levou para sempre na alma a luz exterminadora do mistério de além-túmulo, do além, que ilumina toda tragédia e na chama trágica da dor, envolve Hamlet por inteiro (VIGOTSKI, 2003, p.63).

⁵ Edward Gordon Craig (1872-1966), Realizador, ator e produtor inglês, associado ao modernismo e à crítica ao realismo no teatro, também desenvolveu trabalhos teóricos.

Em completa sintonia com algumas posições artísticas ativas na Rússia, Craig realizou a montagem de um cenário extremamente simbólico para o espetáculo⁶. Suas inspirações recorreram ao teatro japonês, ao uso de marionetes e máscaras, características que confluíam no desenvolvimento artístico de Meyerhold e de Eisenstein, o estilo de produção teatral que também balizou algumas convergências destes com o movimento simbolista. A figura 28 mostra o desenho de Craig para uma das cenas. Este espetáculo do *Teatro de Arte de Moscou* era a objetivação no palco de um conflito entre o naturalismo psicológico de Stanislavski e o simbolismo de Craig. Este via na concepção em Hamlet, um conflito de cunho espiritual. Stanislavski via uma personagem ativa e enérgica.

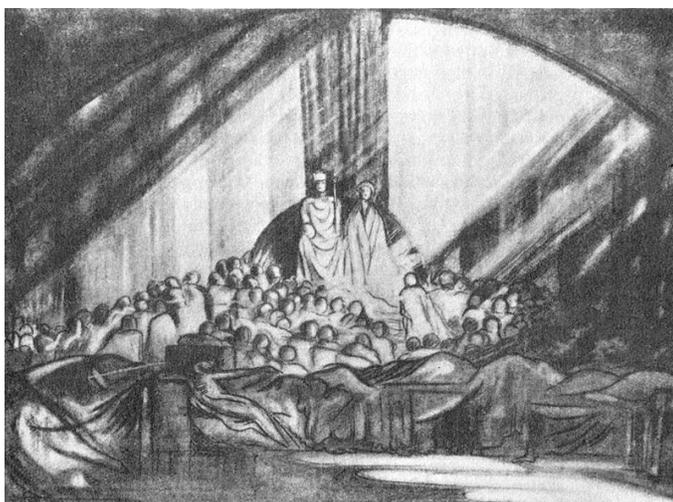


Figura 28. Desenho de Craig para o primeiro ato de *Hamlet* em 1911

De acordo com o relato de sua filha, Vigotski teria ficado, sobretudo fascinado, com a atuação do ator Kachalov, que havia sido aluno de Stanislavski, no papel de Hamlet. Nessa direção, seria o interesse de Vigotski sobre a montagem da tragédia empreendida pelo Teatro de Arte de Moscou um episódio revelador de marcas infligidas por este conflito, entre a tradição simbolista e as novas tendências artísticas da Rússia pré-revolucionária, sobre suas idéias estéticas, traduzidas e objetivadas naquela ocasião pelo estilo teatral de Craig⁷ e pelas concepções de Stanislavski sobre a atuação cênica?

⁶ Sobre a montagem da Tragédia de Hamlet em 1911 no Teatro de Arte de Moscou, ver: *Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre* (OSANAI; TSUBAKI. 1968, pp. 586-593). Este artigo foi escrito por Kaoru Osanai (importante dramaturgo japonês (1881-1928), que acompanhou a montagem e a encenação da peça em 1911, vindo a escrever sobre ela quando retornou ao Japão. Traduzido por Andrew Tsubaki, narra toda a história da montagem do espetáculo e constitui uma importante memória para a história do teatro. Osanai foi um dos introduziu o Sistema de Stanislavski no Japão.

⁷ Sobre as associações de Craig com o movimento simbolista ver *Teorias do Teatro* (CARLSON, 1997; p. 284-287).

Respostas a estas questões podem ser encontradas num trabalho que realizou mais para o final de sua vida intitulado de *Psicologia do Ator* (2008) que é escrito em 1932, já próximo do final de sua curta vida. O sistema de Stanislavski na década de 1930 se encontrava disseminado nas escolas de teatro da União Soviética em uma apropriação bastante deturpada feita pelas políticas do realismo socialista, muito promovidas por Maxim Gorki. O realismo de Stanislavski fora relegado a um recurso de espelhamento ideológico utilizado pelo partido. Nesse período seu sistema encontrava-se sob o signo da psicotécnica, uma corrente da psicologia associada ao nome de Ribot e que inseria a psicologia científica na cultura ocidental através dos testes psicológicos e psicométricos. A crítica de Vigotski se centra na apropriação de Stanislavski de suas premissas psicológicas, e para isso Vigotski evoca o Paradoxo de Diderot.

Vigotski (1932-2008) se mostra bastante crítico às concepções de Stanislavski e a tudo o que existia na União Soviética em termos de método de trabalho cênico, pedagógico e artístico, que envolviam qualquer referência à psicologia. Vigotski problematiza neste texto, focando-se principalmente sobre o *sistema* de Stanislavski, os pressupostos psicológicos dos teatrólogos, dramaturgos, pedagogos do teatro e diretores:

Muitos dos que foram ativos no teatro produziram sistemas extremamente complexos da realização do ator na qual eles encontraram uma rede de expressão concreta só de aspirações puramente artísticas dos seus autores, não só os cânones de estilo, mas também sistemas da psicologia prática do trabalho criativo dos atores. Tal, por exemplo, é o sistema famoso de K. S. Stanislavski, cheio da organização teórica, que, infelizmente, não temos a este dia (VIGOTSKI ,1932-2008, p.01).

Para Vigotski, o problema prático da criação do ator em sua dimensão psicológica possuía uma longa história, ainda que fosse completamente atual. Ele parte do *paradoxo* de Diderot.

O paradoxo de Diderot se origina de um dilema: ao retratar fortes paixões ou mesmo agitação no palco, o ator tem o poder de provocar estados emocionais intensos

na platéia, assim trazendo a esta um grande efeito emocional. Mas, ele mesmo, enquanto ator, estaria longe de atingir *até mesmo a sombra da paixão que ele retrata e que choca o espectador* (*ibid*, p. 02). Assim, a questão que Diderot levanta e que Vigotski frisa é: se o ator deve experimentar aquilo que retrata, ou, ao contrário, se sua atuação é uma forma elevada de *imitação de um protótipo ideal* (*ibid*, p.02).

Como Vigotski coloca, surge aí a questão dos *estados internos do ator, o nó central de todo o problema. Deve o ator experimentar seu papel ou não ?* (*ibid*, p. 02). Diderot sabia que os dois sistemas eram possíveis, apesar de incompatíveis. Na leitura de Vigotski, que atualiza *o paradoxo e a contradição nele contida*, a saída do impasse estaria *na abordagem histórica da psicologia do ator* (p.03), uma vez que na formulação de Diderot, segundo Vigotski, a expressão do ator não é passível de qualquer unidade.

Preocupado, portanto, com o desenvolvimento histórico do problema da psicologia da criação cênica, inaugurado por Diderot, Vigotski encontra *a mesma essência do trabalho* de seu trabalho criativo nas diferentes teorias e sistemas. Sempre uma *estupefação ingênua diante de um novo fenômeno psicológico* (*ibid*, p. 05).

Assim, para ele, nos sistemas teatrais que se desenvolveram até seu tempo, o problema da psicologia do ator foi compreendido, *em todas as suas variações, como paradoxo da emoção do ator* (*ibid*, p.01). Vigotski nota que isso acarretou na abertura de uma série de novas abordagens sobre o teatro, mas que todas elas se debruçavam sobre o mesmo antigo problema.

O que Diderot problematizou, como vimos, mais de um século antes do teatro soviético de vanguarda e seus *novos métodos*, foi a profissão do ator, criticando as pedagogias de seu tempo e o estilo dos atores que se especializavam em um determinado papel. Ao defender a especificidade do teatro em relação às outras artes, celebrou o trabalho do *grande ator*, instituindo aí uma ética de sua atividade.

As abordagens cuja investigação psicológica Vigotski problematiza, herdeiras do paradoxo Diderot, *começam a implicar a profissão do ator no círculo em comum de investigações da psicologia da profissão*, o que era realizado nos meios teatrais da União Soviética pela *abordagem psicotécnica do ofício do ator* (*ibid*, p. 01).

Na leitura de Vigotski, a psicotécnica do teatro, teoria associada ao sistema de Stanislavski, acabava por dar demasiada atenção às técnicas que buscavam *certas qualidades gerais* e traços dos sujeitos na seleção dos atores, e que deviam ser desenvolvidos *para assegurar ao ator êxito no seu trabalho criativo*. A caracterização

do trabalho do ator acabava por equipará-lo às características de outras atividades. Assim, Vigotsky nota como a atividade do ator passou, mais vez na história, a ser associado com um ofício e então à uma profissão.

Nos teatros e escolas de teatro da União Soviética, onde predominava a psicotécnica vulgarizada de Stanislavski, os atores passaram a ser escolhidos a partir de testes vocacionais, que estudavam *a fantasia, o sistema motor, a memória verbal, e a excitabilidade, e em cima disto, era construído um "professiograma" do trabalho do ator segundo exatamente o mesmo princípio que professiogramas análogos em qualquer outra profissão eram feitos (ibid p. 03)* Através destes, os atores eram selecionados ou designados para determinados papéis.

Vigotski atentava para o fato de que isso só havia distanciado as escolas de teatro do problema da psicologia do ator, que permanecia não estudado em seu cerne, e por isso apresentava-se sempre como algo novo no teatro russo e soviético. No ano em que Vigotski escreve este texto, 1932, a psicotécnica baseada no sistema de Stanislavski, já tinha se tornado hegemônica enquanto método nos teatros soviéticos. Ocorre que mesmo nas escolas anteriores a ela, Vigotski vê uma inadequação nos seus sistemas teatrais, que residia no *completo empirismo; uma tentativa de proceder a partir do que está na superfície, de estabelecer os fatos que são tomados diretamente e elevados ao status da descoberta científica de padrões (ibid, p. 04).*

De acordo com Vigotski, com a psicotécnica não era diferente. Ainda que as expressões teatrais baseadas nestes métodos tivessem produzido grandes obras de arte, para ele, *a significância científica destes materiais não vai além dos limites de uma coleta de dados factuais e deliberações gerais sobre a formulação do problema (ibid, p. 04)* Vigotski ainda nota como cada uma das abordagens apresentava suas inadequações específicas, sobretudo pela arbitrariedade a partir da qual chegam às suas formulações psicológicas, sem ter uma compreensão geral do campo:

Desta forma, Vigotski propõe uma

nova abordagem para o trabalho criativo do ator, caracterizada, primeiramente, pela tentativa de superar o empirismo radical duas abordagens anteriores e compreender a psicologia do ator em toda singularidade da sua natureza, mas à luz de padrões psicológicos mais gerais. Ao mesmo tempo o aspecto factual do problema

assume um caráter completamente diferente- de abstrato, ele se torna concreto (ibid , p.03).

A psicologia do ator não pode dar respostas significativas ao teatro se não conseguir adentrar a *total complexidade da sua condição histórica*. Ela é formulada enquanto problema da psicologia concreta, explicada como uma viva e concreta contradição histórica das diferentes formas de trabalho criativo do ator, que mudam de época em época, de teatro a teatro (ibid , p. 03). Diderot havia, em suas concepções materialistas, por sinal muito elogiadas por Marx e tantos outros marxistas, buscado fundamentação sobre fatos concretos, o que teria sido, como frisa Vigotski, muito importante na futura consolidação de uma dimensão científica da prática teatral. A posição de Vigotski diante do *Paradoxo*, apesar de não ser tão clara, parece estar na síntese dialética entre as duas dimensões do trabalho criativo do ator e não na aceitação do paradoxo como algo inerente ou natural ao teatro.

Neste sentido, ele via que a contradição paradoxal do trabalho do ator,

que não pode ser resolvida pela psicologia abstrata com a formulação metafísica da questão, tem a possibilidade de ser resolvida se nós a abordarmos de um ponto de vista dialético. Já falamos que a nova abordagem coloca o problema da psicologia do ator enquanto problema da psicologia concreta. Não leis eternas e imutáveis da natureza das experiências do ator no palco, mas leis históricas de várias formas e sistemas de peças teatrais são neste caso o que controla o direcionamento do investigador. (...) A psicologia do ator de Stanislavski, defere em muito da época da psicologia do ator da época de Sófocles, da mesma forma que um prédio contemporâneo difere do antigo anfiteatro (ibid, p. 05).

Tomando a atividade do ator como qualquer outro fenômeno mental concreto, ou seja, como parte de uma *atividade sócio-psicológica* (ibid, p. 05), a crítica que Vigotski lança à Stanislavski é a de que trata a psicologia do ator como uma categoria biológica e não uma categoria histórica e de classe. Stanislavski veria, na visão de

Vigotski, padrões biológicos naturais na prática teatral do ator, vindo a ocultar toda a complexidade da função histórica do teatro na sociedade:

Assim, não é a natureza das paixões humanas que determina diretamente as experiências de um ator no palco; ela somente contém a possibilidade de desenvolvimento dos mais variados e mutáveis modos de implementação de formas artísticas no palco (ibid, p. 05).

Dentro do fluxo renovador no discurso artístico que se anunciava, Vigotski então adentrou este domínio, antes do estabelecimento do poder soviético que decretaria a ideologia do partido como única filosofia aceitável. Diferentemente de Eisenstein e de Meyerhold, a crítica de Vigotski a Stanislavski em *Psicologia do ator* não era contra o naturalismo e o realismo. Como fica claro neste texto, Vigotski inclusive reconhece o valor artístico das obras produzidas, o que ele condena é a sua fundamentação psicológica. Retrocedendo no tempo, pelo menos dois trabalhos de Vigotski, *Psicologia da Arte* e *Arte e Imaginação na Infância* parecem nos assegurar que uma das coisas que ele parecia acreditar e que buscava mostrar, é que mesmo no realismo existe um processo criador, que mesmo na atividade mimética, nessa tentativa estética de apropriação do mundo, existe uma atividade criadora que ali se processa.

Olhando para o seu primeiro trabalho teórico, *A Psicologia da Arte*, publicada enquanto monografia entre 1924 e 1925, percebe-se que a formação intelectual de Vigotski aconteceu num contexto em que conviveu com uma diversidade de posições teóricas. Este contexto havia sido fortemente marcado pelo então decadente movimento simbolista russo, presente na tradição científica e filosófica de alguns de seus mentores na Universidade Estatal de Shanyavsky em Moscou (em específico Iuly Aikhenvald⁸), quando cursou a faculdade de Direito e por novas tendências científicas e filosóficas mais radicais e que se encontravam dentro de premissas vanguardistas.

A síntese destas posições é um elemento que traz um novo olhar sobre a postura que Vigotski assume em *Psicologia da Arte* (1925-2001). No prefácio ao estudo de Hamlet ele afirmava que o novo estilo de crítica que propunha:

⁸ Yuly Aikhenvald (1872-1928). Crítico literário professor de Vigotski na Universidade Estatal de Shanyavsky em Moscow. Exilou-se na Alemanha em 1922. Segundo Bezerra (2003) a idéia de que o artista não é o melhor crítico de sua obra, base para o fundamento das suas experiências metodológicas na crítica, Vigotski herda de Aikhenvald. (ver : p. IX-X) .

não se alimenta de conhecimento científico ou de pensamento filosófico, mas de impressão artística imediata. É uma crítica francamente subjetiva, que nada pretende, uma crítica de leitor. [...] Em primeiro lugar, essa crítica não está relacionada à personalidade do autor da obra em questão [...] Uma vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador; não existe sem o leitor; é apenas uma possibilidade que o leitor realiza. Na inesgotável diversidade da obra simbólica, isto é, de qualquer verdadeira obra de arte, está a fonte de suas múltiplas interpretações e enfoques. (VIGOTSKI, 2003, p. XVIII)

Não só este trabalho de Vigotski, mas inúmeras outras tendências, como o círculo de Bakhtin e a Escola Formalista declararam a busca por renovação dos enfoques sobre a arte, tendência iniciada pelos simbolistas. Do seu envolvimento com o teatro, Vigotski se centraria na literatura. Seu interesse inicial fora a atuação stanislavskiana de Kachalov no cenário simbolista de Gordon-Craig, seguindo-se, depois a pesquisa sobre o texto de Shakespeare e o envolvimento institucional com o teatro em Gomel. Enfim, seu foco primordial sobre a literatura e os problemas da respiração e dos estímulos dominantes na recepção estética da leitura que o levaram à problematização da reflexologia.

A arte e a imaginação na infância (1930-1996) e Psicologia do Ator (1932-2008), revelam que ao longo de sua vida, jamais perdera o interesse sobre a arte, além de constantemente, em seus textos eminentemente psicológicos, sempre ter recorrido a questões específicas que os problemas da criação e da recepção estética lhe colocavam sobre a atividade psicológica do ser humano.

Psicologia da Arte (1925/2001) de Vigotski é um texto pioneiro e fundamental para este campo de pesquisas. Marcado por um diálogo com as teorias estéticas e da crítica de arte de seu tempo, é um livro que aborda problemas diversos dentro destas áreas. Contém uma teoria da reação estética, que é desenvolvida a partir de uma reformulação crítica da noção de catarse, um constante diálogo com a Escola Formal russa e com as escolas de crítica literária da Rússia que postulavam análises

psicológicas intelectualistas das obras de arte; sem mencionar suas próprias experiências metodológicas na crítica de arte, tal como concretizadas no ensaio sobre Hamlet.

O projeto do livro, que foi resultado de uma investigação que se inicia em 1910 e termina em 1922 (LIMA, 1995), era o de desenvolver uma abordagem científica que fosse metodologicamente capaz de chegar, como Vigotski (1925/2001) almejava, ao cerne da *experiência estética*, de modo que, explorando estas questões sob um ponto de vista dialético, ele traça contribuições fundamentais para o desenvolvimento tanto de um projeto estético, como de um psicológico. Sua preocupação era de encontrar fundamentos metodológicos mais consistentes para o desenvolvimento de uma estética com bases científicas igualmente sólidas.

Em 1925 entrega o texto de *Psicologia da Arte* completo e revisado para publicação, que só aconteceria, enquanto livro, postumamente (LIMA, 1995). As investigações de Vigotski no campo da arte foram cruciais no desenvolvimento de sua obra, uma vez que abriram caminho para a descoberta da dimensão histórica e semiótica do processo de desenvolvimento psicológico (IVANOV, 2001). O livro interliga os interesses do autor pelo teatro e pela literatura, com as questões psicológicas que o intrigavam (LIMA, 1995).

Tudo isto aponta para o fato das orientações e influências teóricas de Vigotski serem mais abrangentes que o marxismo e a reflexologia e desta abrangência valer também para a emergência de suas idéias: o pensamento de Vigotski não surge somente de uma inspiração em Marx ou em Pavlov, mas de toda uma complexa multiplicidade de vozes enunciadas no contexto em que viveu.

Podemos falar, seguindo algumas das referências de *Psicologia da Arte*, que Vigotski transita: do teatro de Shakespeare às obras literárias de Puchkin ou às fábulas de Krilov. Da teoria lingüística intelectualista de Potebnyá, inspirado na tradição de W. Humboldt, à poesia e à crítica literária de Belyi, ativo tanto no movimento simbolista russo como na tradição acadêmica neo-kantiana. Da teoria da catarse de Tolstoi, à psicanálise freudiana⁹ e aos teóricos da *Escola Formal Russa*, representados, sobretudo, por Shkolovski e Eikhenbaun. Sem falar de Aikhenvald, Shpet, Chelpanov, Blonsky¹⁰ e

⁹ A psicanálise se introduz na União Soviética na década de 1920. Em especial a figura de Luria, com quem Vigotski trabalhou durante muito tempo, é de destaque na inserção das idéias psicanalíticas na União Soviética.

¹⁰ Pavel Blonsky (1884-1941): Psicólogo soviético associado a idéias behavioristas

Kornilov, estes com quem Vigotski teve contato pessoal. Enfim, não cabe aqui citar as 163 referências de *Psicologia da Arte* que são representativas do repertório teórico e artístico de Vigotski.

Todo este repertório é aqui encarado como influência teórica deste cientista, não tanto por ter-lhe inspirado conceitos ou teorias, mas pelo fato de que, a partir da crítica destes artistas, filósofos, lingüistas (filólogos) e psicólogos, Vigotski começa a desenvolver as bases científicas de seu pensamento ao se deparar com determinadas questões entrelaçadas na fronteira entre o estético e o psicológico.

A *Psicologia da Arte* em suas duas partes consiste num dos primeiros trabalhos de Vigotski (sua tese de doutoramento), sendo que

“passo a passo (a partir de 1924), amplia-se o círculo de interesses de Vigotski pela psicologia, abrangendo-lhe todos os principais aspectos. Pode ser visto como continuidade da concepção estética deste livro o estudo do papel dos signos no direcionamento do comportamento humano, ao qual Vigotski dedica uma série de estudos teóricos e experimentais no campo da psicologia (...)”
(BEZERRA, 2001, p.332).

Suas descobertas a respeito da dimensão histórica e semiótica dos processos psicológicos estavam, portanto, sendo geridas nestes estudos iniciais sobre a arte e colocariam a ciência psicológica na União Soviética em um outro espectro teórico, que não dizia respeito nem mais às teorias idealistas que já estavam em processo de expurgo dos centros acadêmicos, e tampouco às teorias reflexológicas e seu materialismo mecanicista.

2.2 A inserção de Eisenstein no cinema

Em abril do mesmo ano em Vigotski havia proferido as suas primeiras e contundentes críticas à reflexologia na União Soviética, o *Prolekult*, fora encarregado, pelo Goskino, de produzir uma série 7 de filmes homenageando os movimentos revolucionários anteriores a 1917 (LEYDA; VOYNOW, 1983). Eisenstein mostrou-se

muito entusiasmado e se incumbiu da tarefa de convencer seus colegas a aceitar a proposta. Era o ano de 1924 e ele formou, com um amigo fotógrafo também da Letônia, Edward Tisse, uma parceria que seria de longa data. Eisenstein já tinha alguma experiência com o cinema. Havia feito o pequeno filme, *O diário de Glumov*, que era uma atração de *O Sábio*, além de um curso com o cineasta Lev Kuleshov em 1922, este último seria considerado o verdadeiro pioneiro da primeira geração de cineastas soviéticos. Mas de forma geral, Eisenstein tinha pouco conhecimento técnico do cinema e dependeria muito de Tisse para filmar *A Greve*.

A Greve, que estreou em fevereiro de 1925, é a história de uma rebelião grevista de trabalhadores contra os patrões, industrialistas aristocratas de uma fábrica. A plasticidade que Eisenstein conseguiu atingir neste filme foi incrível pra quem não havia feito nenhum longa-metragem anteriormente e o filme foi muito bem recebido pelos órgãos de crítica do Partido. Mas sua marca fundamental é o uso da montagem para ressaltar o conflito dialético entre os operários e seus patrões. Sobre este filme Eisenstein escreve muitas coisas ao longo de sua vida, revelando as nuances de sua transição do cinema ao teatro, valorizando sempre a substituição do herói *individual e burguês* pelo herói de massa. A figura 29 mostra quadros deste filme.



Figura 29. Quadros de *A Greve* (1925). O início com “Tudo bem na fábrica” depois o de “Cemiterio Kadushkinio.- Tramando a provocação” e o final com “Lembre-se”.

Neste anos, que haviam seguido a revolução bolchevique, os jovens artistas de vanguarda haviam encontrado uma atmosfera propícia para experimentação artística, que era a palavra de ordem. Não havia espaço para arte tradicional, apenas a arte livre das convenções esteticistas e burguesas. Isso se concretizava nas peças de teatro com a substituição do herói burguês e individual a uma leitura onde as massas representavam o protagonismo das ações. No clima da montagem de atrações, Eisenstein já havia se aproximado do cinema, não só através de Kuleshov, mas também através dos principais

filmes de Griffith, *Intolerância* e *O nascimento de uma nação*, que eram muito populares no país, além do contato com Esfir Schub, uma editor de filmes que já estava envolvido com o cinema nos anos pré-revolucionários.

A inadequação artística do teatro, e que Eisenstein não encontrava no cinema referia-se ao controle e ao acesso sobre a emoção do espectador, Kuleshov, que foi quem de fato introduziu Eisenstein na prática do cinema, já havia demonstrado sob uma formulação praticamente científica que a edição poderia produzir efeitos de muito maior impacto sobre a audiência, do que o próprio gesto expressivo dos atores. Era o início de uma nova tradição cinematográfica. *A Greve* seria mais do que uma oportunidade para Eisenstein testar esse princípio, seria a sua própria constatação pessoal de que o cinema era de fato a ferramenta para sua montagem de atrações. O sucesso do resultado era incontestável dentro da ideologia das autoridades soviéticas.

Na moda da crítica à arte burguesa e tradicional, *A Greve* procurava uma saída do cinema narrativo e linear de Griffith. Este diretor norte-americano era reconhecido pelos cineastas soviéticos como um marco no cinema, que havia construído uma nova abordagem de trabalho que conseguia produzir efeitos estéticos muito interessantes sobre o público. Mas suas obras traziam justamente aquilo que tentaram abandonar no teatro, a narratividade linear e o herói individual e idealizado.

Nesta direção, *A Greve* e todo o cinema inicial de Eisenstein pode ser lido como uma busca direta e consciente pela superação dos pressupostos de Griffith sobre a produção cinematográfica. Para isso, Eisenstein não enfatizava as personagens individualizadas, mas tipos gerais: o trabalhador, o gerente, o agitador, o espião. A história que o filme trazia não transcorria em pequenos detalhes encadeados linearmente numa ação lógica e cronológica, mas era mais uma grande colagem de quadros e seqüências que trazia a idéia geral dos trabalhadores que tiveram seus planos de greve desmascarados, mas que superariam as adversidades através da consciência da luta de classes e da reorganização política.

O uso de metáforas é a marca mais evidente do filme como, por exemplo, a clássica seqüência fragmentada e intercalada entre a repressão ao movimento grevista e o matadouro de animais (figura 30); ou a obesidade ressaltada do patrão capitalista em relação aos outros personagens, são os exemplos mais óbvios. O uso das metáforas foi feito de acordo com a lógica da *montagem de atrações* e visava produzir o efeito ideológico e emocional na platéia sobre a luta de classes e a aquisição da consciência histórica desta dialética.



Figura 30. Metáfora interlacando imagens do massacre e do matadouro

A Greve mostrava aos cineastas soviéticos todo o poder da montagem e com isso revelava-se mais uma vez o caráter anti-naturalista da obra de Eisenstein. Estas metáforas foram construídas através da sobreposição e justaposição das imagens. Elas demonstram como Eisenstein, consciente dos cenários imitativos e da construção linear narrativa do cinema de Griffith, tinha completa noção de que sua idéia experimentada no teatro traria um efeito estético diferente do cinema norte-americano. A figura 31 mostra a superposição de imagens de locais diferentes: cada imagem uma filmada em um ambiente distinto.



Figura 31. Cenas de *A Greve* com sobreposição de imagens de locais diferentes: o gordo rosto do comissário de polícia (filmado no escritório) sobreposto às pequenas casas dos operários (filmada no local do massacre). A grotesca mão do capital (escritório) ameaçando os operários (ponto de reunião).

Como coloca Leyda (1983), o grupo do Prokult estava absolutamente entusiasmado com a estética produzida pelo filme. Outros cineastas viram na sua maturidade artística daquela obra, a possibilidade do início de um cinema genuinamente soviético. O caráter metafórico do filme produzia, através de uma série de métodos de montagem experimentados durante a produção, a própria imaginação do espectador. Do mesmo modo que, na literatura o leitor pode criar imagens mentais ao entrar no universo da criação do autor, as relações mentais que Eisenstein incitava com *A Greve*, eram produzidas justamente pela justaposição das imagens contrastantes, de modo que o

espectador acabava por generalizar este contraste. O exemplo mais claro é a justaposição entre o macaco e o homem (figura32), na qual o espectador é aliciado a confrontar as duas imagens, vindo a generalizar ou universalizar a relação entre elas. Assim, Eisenstein conseguia criar a idéia no espectador de um homem desumano ou subhumano. Este princípio é justamente o mesmo utilizado pelas fotomontagens dos *posters* construtivistas (BELLER, 1995) como ilustrado na figura 33.



Figura 32: Sobreposição de imagens em duas cenas distintas de *A Greve*: os agentes do capital se transfigurando. Na primeira a transformação homem/macaco, na segunda a transformação homem/coruja. Cada uma delas em um mesmo local.

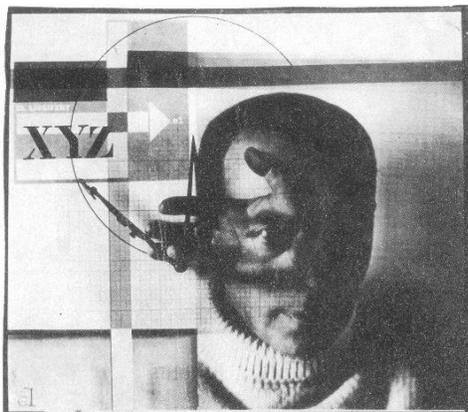


Figura 33. Fotomontagem de El Lissitsky, *Autoretrato do construtor* (1925)

Mas além das premissas construtivistas o filme realiza também inúmeras sobreposições de imagens, a fim de criar um estranhamento no espectador e a desnaturalização do dispositivo. Com isto o aspecto de fragmentação das imagens torna-se mais do que evidente. As imagens são passadas de uma a outra num rápido fluxo quase que do início ao fim do filme. Pela fragmentação, Eisenstein foi associado às premissas cubistas. A velocidade e o tempo rítmico do filme o colocaria lado a lado com os futuristas, e os conflitos imagéticos para criar a atmosfera da luta de classes em acordo com os socialistas. *A Greve* sintetizava todas estas posturas e posições diante da arte.

Sem dúvida aqui é importante frisar que existia um compromisso com uma dimensão *real* da vida social, mas um real interpretado de forma diferente, não sob o modo naturalista como já demarcamos nos trabalhos anteriores de Eisenstein. Mas como sempre, tratava-se de uma arte não encarcerada em si mesma e em suas premissas, mas uma que pudesse participar na construção de uma nova sociedade. A arte de Eisenstein, na ocasião de *A Greve*, incidia na própria sensibilidade do espectador, sua percepção era convocada a um olhar sobre a luta de classes e sobre o trabalho, sobre a relação do proletariado com as máquinas e com o capital.

Seduzida a percepção do espectador, os recursos vanguardistas que ele adotou na montagem, buscavam criar relações de pensamento sobre estes temas. Eisenstein havia enfim atingido aquilo que durante alguns anos havia só almejado no teatro. Colocados os operários na genuína posição de espectadores ativos, Eisenstein traz ao cinema soviético a modalidade de ferramenta à serviço da propaganda ideológica. Sua leitura dos processos capitalistas no filme nos lembra aquela leitura leninista de Taylor, que frisa os aspectos na organização da produção aplicados às finalidades socialistas.

A imagem da fábrica nos revela esta dimensão da produção e do trabalho no mundo capitalista, mas para conseguir uma *ênfase psicológica* sobre a organização do processo laboral e a luta pela consciência histórica na dialética das classes ali envolvida, Eisenstein acreditava que isso só poderia se dar através da afetação sensorial e motora que o filme deveria causar naquele que percebe. É como se Eisenstein objetivasse que o espectador internalizasse algo sobre a organização do trabalho no mundo capitalista pré-revolucionário e apontasse, em oposição dialética, o processo revolucionário. Uma verdadeira re-organização psicológica do espectador.

Mas o trabalho não era trazido só no plano do conteúdo ideológico, deveria envolver também a dimensão do movimento do próprio processo, a dimensão da organização do movimento industrial, incorporando o espectador nas ações, fisiologicamente. O envolvimento que buscava através do arranjo intencional de suas atrações fílmicas, era a um só tempo sensível, afetivo e consciente, visando também, atingir a satisfação e o prazer do público, que Eisenstein associava à *resposta motora imitativa da audiência ao que é mostrado* (EISENSTEIN, 1924-1983, p.17).

Cognição e afetividade se aproximam em *A Greve* de Eisenstein. Isso fica explícito num texto de 1924, onde novamente aparecem as referências a Pavlov. Trata-se de um pequeno manuscrito explicativo sobre o filme e intitulado: *A montagem de Atrações Fílmicas* (EISENSTEIN, 1924-1983). Diferente do estilo em manifesto do seu

texto anterior, em que explorava a *montagem de atrações* no teatro; neste, suas aspirações começam a adentrar questões teóricas mais definidas e os domínios conceituais que utilizava para refletir e tornar didático o seu trabalho artístico no cinema.

A *Greve* havia erguido a indústria do cinema soviético diante da preferência do público russo aos filmes norte-americanos, fato que Kuleshov procurou evidenciar e criticar no texto de *Americanitis* (1922-2008). Lênin já havia colocado o cinema como a mais importante das artes na Revolução em 1921, no *Decreto sobre a nacionalização do cinema e do teatro* e assim, os investimentos estatais, sobretudo na produção dos filmes comemorativos do processo revolucionário, era crescente. Acrescenta-se a isso os trabalhos de Kuleshov, Pudovkin e Vertov também cineastas imbuídos dos ideais revolucionários e vanguardistas. Nascia aí a primeira geração de cineastas da escola soviética.

O papel de Eisenstein como um dos estopins da indústria cinematográfica do recente país fora muito valorizado. Em 1925, o *Goskino* contratou-o para dirigir um filme sobre o ano revolucionário de 1905. Naquela altura, já decidira trabalhar somente com filmes (LEYDA; VOYNOW, 1982), e assim, viajando à Odessa para estudar os acontecimentos no motim do navio encouraçado *Potemkin*, apenas um dos importantes eventos da revolução de 1905, decide debruçar-se inteiramente sobre aquele episódio em específico, visto que era representativo do todo de acontecimentos do ano revolucionário de 1905.

Encouraçado Potemkin, que estreou no início de 1926, é dividido em 5 atos, como Eisenstein mesmo relata em um texto da década de 1940 no qual ele voltava a analisar o filme numa discussão sobre a emoção e unidade orgânica no cinema.

Parte I- Homens e Larvas: exposição da ação. A situação no encouraçado. Carne com larvas. Descontentamento entre os soldados (EISENSTEIN, 1940-1987, p.13) (figura 34). Enquanto ancorados em Odessa, os marinheiros do encouraçado Potemkin se vêem sob condições precárias, tendo que comer carne podre, repleta de larvas.



Figura 34. Cena do início de Encouraçado Potemkin (1926): *homens e larvas*.

Parte II- Drama no convés superior, Mãos ao convés (ibid p.13) (figura 35). Após a recusa de comer a sopa inapetitosa, o capitão ordena os marinheiros executarem os colegas rebeldes. O padre lhes dá a benção. O capitão: “Atirem”. Um dos marinheiros cai no chão, os outros relutam em atirar por um instante, cria-se tensão. O marinheiro Vakulinchuk comanda uma grande rebelião no barco, que impediria a morte dos companheiros: “Irmãos, em quem estão atirando?”. Revanche sobre os oficiais. “Irmãos: Vencemos”. Morte de Vakulinchuk.

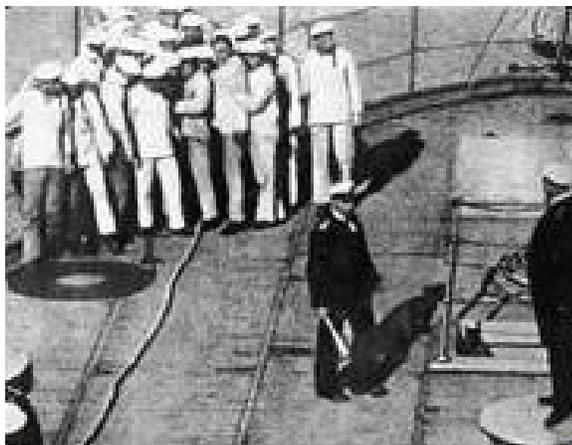


Figura 35. Cena de *O Encouraçado Potemkin*: drama no convés.

Parte III- Lamento sobre o homem morto na costa de Odessa (figura 36). Velório do corpo de Vakulinchuk pelo povo de Odessa. O povo apoia os amotinados. Vakulinchuk, mártir da revolução. Sentimento de irmandade e otimismo. Hasteamento da bandeira vermelha.

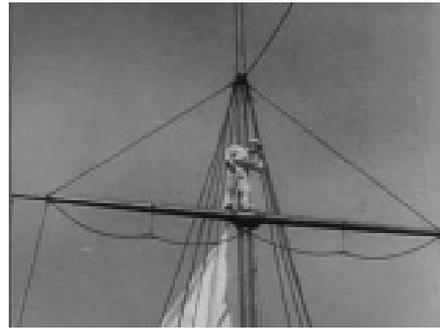


Figura. 36 Cenas de *O Encouraçado Potemkin*. O lamento sobre o herói morto. A população apóia os marinheiros.

Parte IV- *A escadaria de Odessa*-(figura 37) Fraternização na costa, o povo de Odessa doa suprimentos para os marinheiros, quando de súbito as tropas czaristas, entram marchando pela escadaria abaixo, matando todas as pessoas que viam pela frente. O Potemkin atira na tropa czarista e escapa.





Figura 37. Cenas de Encouraçado Potemkin. O massacre na escadaria de Odessa.

Parte V- *Encontrando o esquadrão*(Figura 38): Os oficiais czaristas mandam um esquadrão atrás do Potemkin. Noite de expectativa. Encontro com o esquadrão. “Irmãos”. Recusa do esquadrão czarista em atirar no encouraçado rebelde. *O encouraçado passa vitoriosamente pelo esquadrão* (ibid, p.13).



Figura 38. Cenas de Encouraçado Potemkin. Encontro com o esquadrão czarista. Expectativa, jogo de luzes e movimento, aclamação.

A divisão nestes 5 atos, aparece como numa tragédia grega, como Eisenstein ressalta. Assim, ele tece uma análise de seu filme, mais de uma década depois, focada nos elementos dramáticos entre a unidade orgânica do filme e como devem estar dispostas as suas partes, cada uma com a sua especificidade de criação e com seu *pathos*. Eisenstein (1929-2002), numa outra análise de Potemkin relacionava *conflito*,

ritmo e *tensão*, e buscava justamente um dinamismo espacial na expressão da cena, organizada por esta relação e inserida na construção dialética e conflituosa dos planos.

Potemkin transcorre sempre em oposição dialética. De cena em cena, o estático dá lugar ao movimento e à ação: as condições precárias no navio (estático) dão lugar à revolta (movimento), que dá lugar à execução (estático), que dá lugar ao motim (movimento) e assim por diante. Este encadeamento de ações é um jogo com a tensão.

Apesar de estruturalmente diferente, *Potemkin* segue uma linha dialética nas imagens que lembra *A Greve*. As características de fragmentação, a geometrização dos planos, velocidade, sobreposição de imagens também se encontram presentes, o que remete novamente ao ideário construtivista, cubista e futurista. Mas estas características já são bem mais discretas em Potemkin. Na construção dos acontecimentos em Odessa, Eisenstein incorporaria outras preocupações em seu trabalho, como a possibilidade de explorar as narrativas paralelas, uma outra abordagem do *close-up* (plano fechado), mas sobretudo, as relações entre os volumes e as massas dos diferentes objetos da cena, a fim de criar o tono ideal para a filmagem.

É claro que o cineasta soviético utilizaria as idéias de Griffith para suas próprias finalidades. Um exemplo disso, pode ser encontrado na forma como Eisenstein explora a narração paralela, técnica inventada por Griffith. Esta caracteriza-se pela introdução da simultaneidade no filme, uma espécie de *enquanto isso* obtido pela justaposição de planos não sequenciais.

Na mais conhecida seqüência do filme, *a escadaria de Odessa*, este recurso é utilizado exhaustivamente, de modo que uma ação que duraria poucos segundos no espaço real, como o carrinho de bebê caindo pelos degraus, transcorre no *espaço* do filme durante vários minutos. Encadeada sincronicamente com os outros acontecimentos, ela se insere dentro de um todo orgânico e rítmico num jogo com a tensão do espectador. A figura 39 mostra quadros desta cena.

Griffith fazia o uso do mesmo recurso, mas com uma ponderação realista, respeitando a linearidade do tempo da narração de seu filme. Em Eisenstein, o efeito anti-naturalista é marcante. Potemkin é repleto destes recursos de Griffith, mas também cheio de uma preocupação com o ritmo da ação e a estrutura do encadeamento destas num todo.



A confraternização



De repente!







Figura 39. O encouraçado Potemkin, cenas do massacre na escadaria de Odessa. Alternância de quadros aumenta a duração e dramaticidade da cena.

A incorporação mais sistemática e efetiva das técnicas de Griffith em Potemkin, somando-se à própria busca pela ruptura de seu cinema tradicional, colocou novas perspectivas para Eisenstein pensar sobre o processo criador do filme.

No caso da exploração destas técnicas de paralelismo narrativo, quando contrapunha dois quadros absolutamente diferentes (não-sequenciais) com o objetivo da sincronização de acontecimentos distintos na mesma sequência, Eisenstein descobre algo importante para o seu trajeto cinematográfico: a própria natureza conflituosa que aparecia no encadeamento e na justaposição dos quadros do filme.

Além disso, constata a necessidade de manipulá-los através da montagem. As relações entre os quadros do filme tem como natureza o choque, de onde o ritmo da seqüência e o seu conseqüente movimento se produz. A própria natureza do cinema, nesta direção, se via centrada na montagem, pois é somente manipulando estes conflitos que o filme poderia adquirir uma unidade.

No texto *Dramaturgia da Forma do Filme* escrito em 1929, ele desenvolve estas idéias. Cabe lembrar que, quando da produção de Potemkin, elas ainda não haviam sido escritas por Eisenstein. O próprio filme, na realidade, servira-lhe para criar a sua então nova teoria: o cinema intelectual. Mas isso só se daria depois de Potemkin. Na verdade, somente depois de seus próximos dois próximos filmes: *Outubro* e *A Linha Geral*. Por volta de 1929 é que começa a escrever textos com os aspectos teóricos implicados em suas obras de forma mais consistente, sistemática e acadêmica, ainda que num estilo bastante singular.

Os princípios de seu cinema intelectual estavam apenas sendo gestados na produção de sua obra prima. Se desde *O Sábio*, Eisenstein já valorizava a idéia de montagem, depois de Potemkin não poderia conceber uma arte cinematográfica sem ela. Não era a *atração* em si mesma, mas a própria montagem o que possibilitaria produzir

uma idéia nova no espectador a partir de dois quadros independentes que se colidem. Já não se tratava mais daquela afetação sensório-motora de *A Greve*, mas de uma construção psicológica mais elaborada. É bem verdade que Eisenstein estava buscando trabalhar a tensão, o que é uma afetação do corpo do espectador, mas em *Potemkin*, ele começa a buscar recursos diferentes para isso, a tensão ganha uma nuance psicológica.

Eisenstein estava adentrando a dimensão do pensamento no cinema, das relações mentais que surgem no material conflitante do filme e nos procedimentos utilizados por aquele que o monta para se chegar a estas relações. Entre 1925 e 1929, Eisenstein vai se distanciando gradualmente da fundamentação pavloviana.

Aos poucos, começam a surgir para ele, não mais as questões psicofisiológicas do processo, mas os problemas próprios da linguagem e do material cinematográfico na sua relação, não mais direta, com o pensamento do espectador. Uma relação definitivamente e necessariamente mediada pela própria montagem. A idéia de montagem deixa de ser um recurso formal ou estilístico e passa a ser a própria essência da atividade cinematográfica.

O sucesso de *Potemkin* foi muito grande, dentro e fora da União Soviética. Seria o filme pelo qual Eisenstein seria lembrado na apropriação do cinema pelo *show-business* ocidental, sempre figurando nas listas dos maiores filmes de todos os tempos. Financiado precariamente em termos de equipamentos pelo estado, o filme fora muito lucrativo para indústria cinematográfica estatizada e Eisenstein mais uma vez celebrado por intelectuais e figuras políticas. *Potemkin* serviu, e continua servindo até mesmo hoje, como incitação ou inspiração na atividade política de esquerda, uma vez que trazia mais uma vez, concretizado em imagens o conceito da luta de classes, agora com uma intensidade e potências estéticas inquestionáveis até mesmo para aqueles mais críticos de sua arte.

Celebrado, afamado e reconhecido por seu trabalho, Eisenstein foi convidado pelo Goskino a dirigir mais um filme em 1926: *A linha geral* ou (*O Velho e o Novo*). A idéia do Goskino era a de um filme que exaltasse a política de coletivização e de modernização da agricultura soviética.

Deste modo, juntamente com seu colaborador Gregori Alexandrov, Eisenstein planejou um filme sob os mesmos princípios rítmicos na criação da tensão de *Potemkin*. Neste filme, a característica que mais se sobressai é a complexa fotografia de Tisse. A montagem realizada por Eisenstein parece destacar elementos secundários dos planos, detalhes não focados na ação principal da cena, organizando-os dentro de esquemas

visuais que visariam reforçar o sentido predominante e principal do plano. Um recurso que ele mais tarde chamaria de *monagem sobretonal*, outro pilar de sua teoria do cinema intelectual. A partir deste procedimento, Eisenstein cria seqüências que evocam a idéia de modernização, num jogo entre tratores e bois, máquinas separadoras de leite e camponeses trabalhando.

Em *A Linha Geral*, a construção de cada plano em si mesmo tem uma complexidade maior do que em *Potemkin* e *A Greve*. Tudo no filme parece pensado e planejado, evocando o conceito de modernização do início ao fim. A figura 40 mostra uma seqüência de quadros deste filme. A dialética aqui parece ser entre o velho e o novo, e, plasticamente, entre o orgânico e o mecânico. A exaltação agora é a do presente soviético, o campo modernizado, os feitos e efeitos da revolução, não mais a luta de classes do período revolucionário historicamente colocada. Assim como *A Greve*, este filme também evoca a idéia de modernização, mas de uma outra maneira e introduzindo recursos de montagem e de câmera ainda mais elaborados.

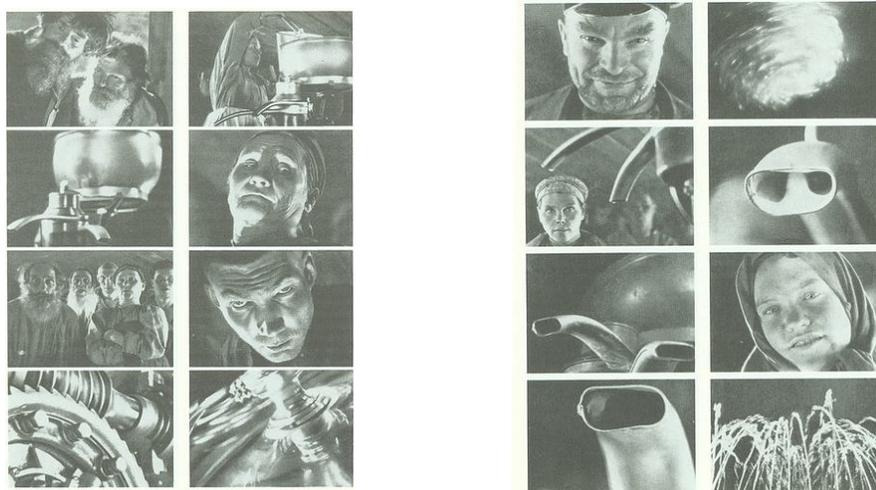


Figura 40. A seqüência do separador de leite de *A linha Geral*. Cenas cuidadosamente planejadas: um espelho da agricultura soviética.

No período em que filmava *A Linha Geral*, Eisenstein trabalhava em cima da idéia de um projeto de filme sobre *O Capital*, onde sua ambição era produzir os conceitos de Marx através de imagens, fazendo uso de sua *montagem intelectual*. É evidente a experimentação nessa direção em *A Linha Geral*. O filme sobre o *Capital* jamais se concretizou. *A Linha Geral* seria lançado somente em 1929, pois durante sua produção no ano de 1927, Eisenstein fora recrutado novamente pelo Goskino, desta vez a dirigir um filme sobre a Revolução de Outubro em comemoração aos 10 anos da Revolução de 1917.

A história da produção de *Outubro* é marcada, como narra Jay Leyda (1983) pelo intenso ritmo, pela pressa na produção e pelas muitas revisões que sofreria, tamanhos os conflitos e disputas que gerou entre as próprias autoridades do Mosfilm (especificamente Boris Shumiatski), os oficiais do Kremlin e a equipe que colaborava com Eisenstein. O tema do conflito na produção, dentre tantas outras coisas, centrava-se no papel de Leon Trotsky no curso dos acontecimentos revolucionários.

O filme foca-se na invasão do Palácio de Inverno, marco historiográfico fundamental da história da revolução contada pelos bolcheviques. Exaltava os feitos e a força de Lênin, que retornava à Rússia em abril de 1917, em contraste com as superficialidades e a vaidade de Kerensky, o líder do governo provisório estabelecido em 1905 e combatido naquele momento, justaposto com a imagem de um pavão. O que é mais marcante em *Outubro* é a monumentalização dos fatos históricos ocorridos naqueles dias em Petrogrado. Por outro lado, o efeito realista gerado pelo estilo da produção ressaltava os fatos dos acontecimentos em Petrogrado tal como se eles tivessem acontecido daquela forma, *Outubro* se transforma, assim, em memória da revolução.

As filmagens aconteceram no próprio *locus* do combate revolucionário e o Goskino havia conseguido uma grande mobilização na cidade, fechando ruas e recrutando uma verdadeira multidão, dentre os quais estavam algumas pessoas que haviam de fato participado dos eventos. A montagem de Eisenstein parece ser um misto dos procedimentos que havia utilizado em todos os seus filmes produzidos anteriormente: o uso de metáforas obtido com a complexidade imagética e os procedimentos de montagem em choque, a apresentação da multiplicidade de vozes e personagens coletivos, fragmentação, velocidade e dinamismo, construtivismo e cubismo. Duas cenas retratando a multiplicidade de vozes são mostrados na figura 41.



Figura 41. Quadros de *Outubro*: personagens coletivos e multiplicidade de vozes.

Os recursos de sua montagem intelectual foram utilizados incansavelmente, revelando aqui, um estilo cinematográfico já próprio de Eisenstein. Se nos filmes anteriores os recursos que ele utilizava ainda podiam ser equiparados à técnicas de outros cineastas do passado clássico do cinema (Griffith), em *Outubro*, Eisenstein já tinha amadurecido suas ambições cinematográficas dentro de suas próprias concepções.

A colaboração das autoridades havia se transformado em censura e interferência sobre a criação. O caráter ideológico da narrativa torna-se, nessa direção, mais do que evidente. Os mecanismos e os recursos de propaganda política são mais explícitos que em seus filmes anteriores. As autoridades estavam operando diretamente sobre o estilo e o conteúdo do filme. Os acontecimentos referentes ao papel de Trotsky no ano revolucionário foram completamente retirados do filme. Leyda (1983) conta como quase um terço do filme fora jogado fora.

Eisenstein não era membro do Partido Comunista, mas apoiava o regime, havia servido o exército vermelho e admirava profundamente Lênin. Mas a partir de agora, as coisas estavam mudando, o regime estalinista estava se consolidando e revelando suas facetas mais sombrias. Os esquemas de censura e repressão estavam se acirrando, os primeiros grandes expurgos para Sibéria e as execuções em massa começavam a entrar em voga. Praticamente a única oposição à Stalin era a do grupo em torno de Trotsky, cada vez mais impotente diante dos acontecimentos.

Outubro foi, neste contexto, duramente criticado pelo Partido, quando lançado com atraso em março de 1928. O cinema de Eisenstein há bem poucos anos celebrado e unânime, agora era marcado por seus *excessos formalistas* e sua *incompreensibilidade às massas* (LEYDA, 1983).

Seu *cinema intelectual* não seria mais aceito nos anos de terror do stalinismo, mas ainda assim, o serviço que *Outubro* prestou à consolidação do regime soviético é inquestionável. Os efeitos de realidade obtidos com toda a mobilização diante do filme nos dão a impressão de estarmos revivendo os fatos tal como aconteceram. Mas isso só contribuiu para mitologizar, monumentalizar e generalizar os acontecimentos de Petrogrado em torno de Lênin produzindo sua imagem como a figura central da ação revolucionária. Isso fica claro, sobretudo quando esta atmosfera realista se encontra lado a lado com as fortes metáforas que Eisenstein lança mão. Em poucos minutos, o filme de Eisenstein havia condensado os longos anos revolucionários. Ademais, é evidente que todo o conflito social e econômico que envolveu o complexo processo revolucionário na Rússia, havia ficado fora de quadro.

Na verdade, como sabemos, *os dez dias que abalaram o mundo* (nome pelo qual o filme também é conhecido) se tratava apenas de uma pequena ocorrência numa história muito mais ampla e complexa que se desenvolveria e transcorreria durante décadas e em diversas regiões daquele imenso país. Nisso consiste o efeito criado pela mitologização e monumentalização daqueles que Stalin elegeria como os sujeitos mesmos da *Revolução de Outubro*.

Esquecido na União Soviética, desde seu fracasso diante das autoridades, *Outubro* se transformaria, numa ferramenta de propaganda política na disseminação dos ideais soviéticos ao redor do mundo.

Mas Eisenstein não abandonaria o estilo que havia construído para o cinema tão cedo. Os princípios de seu cinema intelectual, ainda não haviam sido sistematizados e suficientemente explorados. Em *A Linha Geral e Outubro*, ele começa a se interessar pelo uso do som como um recurso de montagem.

Em 1928 no texto-manifesto *Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro* (1928-2002) Eisenstein, juntamente com os cineastas Vselvod Pudovkin e seu colaborador Griegori Alexandrov, desenvolve alguns apontamentos sobre a questão do filme sonoro. A trilha sonora já havia sido uma preocupação tanto em *Outubro* como em *A Linha Geral*. Antes da década de 1920, o cinema era silencioso, a trilha era gravada independente do filme. Agora, incorporada ao filme, existia uma faixa de som para ser montada também. Não era ainda o cinema falado, mas já não era mais cinema silencioso. O som poderia ser montado e manipulado juntamente com os quadros do filme.

Com a aparição desta nova tecnologia na União Soviética, os cineastas destacam os perigos estéticos do uso do som no filme: “*cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado*” (p.226). Para os cineastas o uso do som de modo sincrônico às imagens equivaleria à destruição da cultura da montagem, em detrimento desta inércia de significado, a destituição da atividade e do engajamento do espectador do filme. Acreditavam que o uso sincrônico do som empobreceria os processos de significação possibilitados pelo filme.

É nesta direção que defendem que *apenas um uso polifônico do som em relação a sua peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem* (p.226). Trata-se de uma defesa dos métodos de montagem áudio-visual que os cineastas da jovem escola soviética

acreditavam ser mais representativos de seus objetivos com o cinema: o som como elemento produtivo da montagem e não como mera “ilustração” da imagem visual. Isso postula a não-sincronização do som e das imagens visuais do filme, posição que vem a colocar teoricamente a questão sobre a produção de sentido na recepção estética do cinema. Cinema soviético e montagem. Vertov, Kuleshov e Pudovkin.

A introdução do som nos processos de montagem havia também um fato que colocou os problemas estéticos com os quais se deparava sob um novo ângulo, não se tratava mais de uma montagem visual, mas *áudio-visual*.

Entretanto, antes que ele pudesse formular seus problemas em sua relação com a linguagem do cinema propriamente dita, envolveria ainda uma outra referência ao teatro nas suas teorias. Os métodos da montagem no *cinema intelectual* seriam escritos e formulados somente a partir de 1929, pois em 1928, Eisenstein se volta para um outro grande interesse de longa data: a cultura oriental e mais especificamente, a japonesa. Seria estudando a linguagem hieróglifa¹¹ que Eisenstein conseguiria encontrar uma fundamentação própria para seus métodos de montagem cinematográfica naquele momento de sua vida.

Durante uma apresentação do *Kabuki* em Moscou neste ano de 1928, Eisenstein assistiu à mais tradicional e conhecida peça daquele teatro: *Chushingura*. O *Kabuki* é um estilo teatral popular do Japão caracterizado pelo uso de máscaras feitas com a maquiagem acentuada dos atores que se desenvolveu a partir do século XVII (KUSANO, 1993). O sentido do termo é explicado, pela própria tradução dos vários ideogramas, como a arte do canto e da dança (ka- canto; bu- dança; ki-maestria-criação), mas é um sentido somente visual e fonético, posto que a palavra em sua etimologia mesma, como aponta Kusano (1993), se origina do verbo *kabuku* e denota algo parecido com *ser não tradicional* ou *ser incomum*.

Eisenstein já havia compartilhado seus interesses pelo *Kabuki* com Meyerhold, quem, provavelmente deve tê-lo apontado para muitas das possibilidades criativas na sua incorporação ao teatro russo de vanguarda. Meyerhold fazia uso freqüente elementos de encenação desta manifestação popular da cultura japonesa e segundo Eisenstein (1928-2002), já havia *pinçado tudo de útil do teatro japonês* (p.27). Mesmo acreditando nisso, Eisenstein demarcaria como as características do *Kabuki*, ainda

¹¹ Quando Eisenstein utiliza o termo hieróglifo para a escrita japonesa ele está se referindo às origens dos ideogramas (*kanji*). Além dos *kanjis* (de origem chinesa), a língua japonesa escrita utiliza os *kanas* (silabários) e os *romaji* para os caracteres romanos.

apresentavam coisas novas a ele, inesperadas, que só tinham a enriquecer ainda mais os métodos do Prolekult e os seus próprios métodos cinematográficos.

Seguindo-se à apresentação do teatro de Sandji em 1928, quem coordenava e dirigia o movimento *Kabuki* na época, Eisenstein escreve um texto no qual ele aponta algumas características fundamentais da sua leitura e interpretação daquele teatro: *Uma inesperada junção* (1928-2002). Idéias que apareceriam nas suas teorias por vir.

Eisenstein inicia as reflexões teóricas sobre o *Kabuki* destacando seu caráter convencional: *sua arte é meramente a fria perfeição da forma* (EISENSTEIN, 1928-2002, p.27). Trata-se de mais uma expressão artística fora dos padrões do naturalismo destacada por ele: *O convencionalismo do Kabuki, não é de forma alguma, o maneirismo premeditado e que conhecemos em nosso próprio teatro, artificialmente elaborado fora dos requisitos técnicos desse dito teatro. No Kabuki, esse convencionalismo é profundamente lógico (...)* (*ibid*, p.27).

Por lógico Eisenstein quer dizer um convencionalismo não construído pela arte enquanto um domínio fechado, mas pelas próprias convenções da vida social. Ele exemplifica: *na primeira cena de Chushingura, Socho, desempenhando o papel de uma mulher casada, aparece sem sobrancelhas e com os dentes enegrecidos* (*ibid*, p.28).

O convencionalismo de que Eisenstein fala trata desta característica de destacar e universalizar determinados traços que exprimem uma idéia, deste modo, as sobrancelhas raspadas (efeito de maquiagem) remetem ao fato do ator desempenhar naquele momento o papel de uma mulher casada.

Deste modo, o cineasta propõe deslocar a discussão para uma *questão mais importante*. Ao seu ver,

o convencionalismo, que é explicado pela visão de mundo específica japonesa, aparece com particular clareza durante a percepção direta do espetáculo, num grau peculiar que nenhuma descrição foi capaz de nos explicar. E aqui, encontramos algo totalmente inesperado - uma junção do teatro Kabuki, onde o teatro é transformado em cinema. E onde o cinema sobe esse mais recente degrau de seu desenvolvimento sonoro. A distinção mais clara entre o Kabuki e o nosso teatro

reside – se tal expressão é permitida- em um monismo de conjunto (ibid, p.28).

Com essa interessante expressão, em princípio paradoxal, *monismo de conjunto*, Eisenstein se referia a uma característica do espetáculo na qual cada elemento da cena adquire igual importância em relação aos outros elementos, trata-se de um efeito unificador de tudo o que se passa na imagem produzida pela peça. Cada elemento da cena contribui para o todo orgânico que eles formam:

Som – movimento – espaço – voz, aqui não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância (...). É impossível falar de acompanhamentos no Kabuki – exatamente como não se diria que, ao andarmos ou correremos, a perna direita acompanha a perna esquerda, ou ambas acompanham o diafragma! (ibid, p. 29).

Para exemplificar ainda mais, Eisenstein associa o *Kabuki* ao futebol, *o esporte mais conjunto, mais coletivo* (ibid, p.29). Segundo ele: *vozes, palmas, movimento mímico, os gritos do narrador, biombos – tudo tão parecido com zagueiros, meios de campo, goleiros, atacantes, passando um para o outro a dramática bola e indo em direção ao gol, diante do espectador fascinado* (ibid, p.29).

Na leitura cinematográfica que Eisenstein faz do *Kabuki*, ele descobriria a dimensão cinestésica do cinema: *O espectador percebe as vibrações da luz como sons, e os tremores do ar como cores: ele ouve luz e vê som. (...) Na realidade “ouvimos movimento” e “vemos som”* (ibid, p.29). Neste teatro japonês, Eisenstein percebe que os diferentes órgãos sensoriais estabelecem uma única sensação monística. Não se trata somente de uma unidade encadeada de diferentes sensações, proporcionada por diferentes órgãos do sentido, mas de uma correspondência sinestésica entre os órgãos sensoriais. Assim como ele já havia demarcado de uma forma diferente em 1923, com a noção de *atração*, agora nivelava sua idéia com a dos japoneses, considerando: *cada elemento teatral não como uma unidade incomensurável entre as várias categorias de sensações (dos vários órgãos sensoriais), mas uma unidade única de teatro* (ibid, p.29). O princípio do *monismo de conjunto* substituiria a idéia de *atração* na busca por uma

unidade elementar do teatro. Mas como Eisenstein introduz isso no cinema, é a questão que surge.

Eisenstein futuramente iria dedicar muitas reflexões sobre a idéia de sinestesia no cinema, sobretudo nos seus textos da virada da década de 30 para a década de 40. Todavia, em 1928, ele relaciona o *Kabuki* diretamente à idéia de montagem que estava desenvolvendo em seus filmes.

Cada elemento da peça, em princípio isolado, se agrupa num todo, mas trata-se de uma operação feita pelo aparato cognitivo do espectador, não está encadeada em uma seqüência temporal onde os acontecimentos transcorrem acompanhados de outros acontecimentos. O quadro cinematográfico equipara-se, na visão de Eisenstein, às cenas isoladas do *Kabuki*, ambos são unidades distintas, diferenciais dentro do conjunto da obra da qual fazem parte, ganham sentido na relação totalizante que se opera entre elas, produzida pela cognição daquele que percebe a peça ou o filme. Ele exemplifica este método puramente cinematográfico utilizado em *Chushingura*:

Depois de uma curta luta (“para vários pés”) temos uma “pausa”- um palco vazio, uma paisagem. Então, mais luta. Exatamente como se, em um filme, tivéssemos feito um corte para um pedaço de paisagem, a fim de criar um clima em uma cena, aqui é feito um corte para uma paisagem de neve noturna e vazia (em um palco vazio). E depois de vários pés, dois dos fiéis quarenta e sete” observam abrigo onde o vilão se escondeu (do que o espectador já está consciente). Exatamente como no cinema, num momento dramático tão acentuado, alguma pausa tem de ser utilizada. Em Potemkin, depois da preparação da ordem de “Fogo!” com os marinheiros cobertos pelo impermeável, há vários planos de partes indiferentes do navio antes que a ordem final seja dada: a proa, a boca dos canhões, um salva-vidas, etc. O momento do descobrimento do esconderijo deve ser enfatizado. Para encontrar a solução certa para esse momento, esta ênfase deve ser dada pelo mesmo material rítmico – uma volta a mesma paisagem noturna, vazia,

nevada... Mas agora há pessoas no palco! Além disso, os japoneses realmente encontram a solução certa – é uma flauta que entra triunfantemente! E você vê os mesmos campos nevados, a mesma solidão ecoante, e a mesma noite que você ouviu um pouco antes quando olhou para o palco vazio (ibid, p.30).

O uso do som no *Kabuki* chamara muito a atenção de Eisenstein na descoberta desta correspondência com o cinema. Ele havia acabado de publicar o manifesto sobre o som. Para ele, o cinema sonoro ficaria agradecido ao *Kabuki*, da mesma forma que o impressionismo na pintura tinha seus débitos com a gravura japonesa: *Em nossa Declaração sobre o cinema sonoro escrevemos sobre um método de contraponto de imagens visuais e auditivas combinadas. Para dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um denominador comum (ibid, p.31).*

Neste sentido, surge a inesperada junção de Eisenstein: *o arcaísmo das provocações sensoriais indiferenciadas do Kabuki de um lado, e do outro – o auge do conceito de montagem. O conceito de montagem – o auge de sentir e resolver diferencialmente o mundo orgânico – é realizado com precisão matemática e impecável de uma máquina (ibid, p.33).*

Sua idéia de junção dos princípios do *Kabuki* com o cinema seria justificada, entretanto, a partir de um aspecto mais geral da cultura japonesa, que em muitas manifestações evidencia *uma interessante fusão de imagens, que atinge os mais variados sentidos. Este original “panteísmo” arcaico sem dúvida se baseia numa não-diferenciação de percepção – uma ausência bastante conhecida da sensação de “perspectiva” (ibid, p. 33).* Eisenstein estava interessado numa forma pré-moderna de pensar, uma forma de pensar e de perceber *feudalística* das manifestações culturais japonesas. Uma forma de pensar que remetia a sinestesia da perspectiva plana e não à hegemonia do olho da perspectiva central e linear. E assim vai se debruçar sobre as mais diversas formas de síntese de imagens encontradas na cultura daquele país, principalmente sobre a escrita ideográfica e as formas de poesia *tanka* (espécie de lírica japonesa) e *haiku*, sempre em busca da simultaneidade de elementos não encadeados, mas organicamente fundidos, que invade essas manifestações culturais do oriente.

Mas uma exploração da cultura japonesa e as possibilidades cinematográficas que Eisenstein via em suas manifestações, para além do *Kabuki*, ele desenvolveria por escrito, somente do início de 1929, no texto *Fora de Quadro*. Para Eisenstein (1929/2002), a construção do filme se dá na objetivação deste princípio através do processo de montagem. *A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem* (p.35), ele reafirma nesse texto.

Retomando o tema da cultura do Japão, o cineasta questiona o fato de os filmes japoneses até aquele momento não terem desenvolvido os princípios da montagem e com isso não terem conseguido constituir uma cinematografia, permanecendo capturados pelo estilo do cinema norte-americano.

Era a sua opinião, e a crítica que fazia aos filmes do país asiático, lembrava muito à crítica que Kuleshov (1922-2008) havia feito sobre o cinema russo no início da mesma década. Eisenstein igualmente critica o que ele entendia por *Kabuki esquerdista*, que naquele momento estava buscando também a modernização do teatro japonês, adaptando recursos do teatro ocidental numa proposta que incorporava elementos do realismo: *em vez de aprender como extrair os princípios e técnicas de sua notável interpretação das formas feudais tradicionais de seus materiais, os líderes mais progressistas do teatro japonês jogam suas energias em uma adaptação esponjosa de nosso próprio naturalismo “interior”* (1929/2002, p. 47).

O naturalismo interior de que ele fala refere-se ao sistema de Stanislavski, que estava sendo incorporado em algumas vanguardas teatrais japonesas e então, a apreciação de Eisenstein não poderia ser outra além do descontentamento: *Os resultados são dignos de pena e entristecedores. Em seu cinema, O Japão também procura imitar os mais revoltantes exemplos norte-americanos e europeus que disputam a corrida internacional do cinema comercial* (1929/2002, p. 47).

Mas o interesse de Eisenstein está justamente no porquê da cultura japonesa, com tantas manifestações expressivas nas quais ele via os princípios da montagem, não ter constituído sua própria cinematografia, ou seja, não ter introduzido a montagem em seus filmes. *Fora de quadro*, desenvolve algumas *peculiaridades* da cultura japonesa onde Eisenstein via o processo da montagem.

A começar pelo hieróglifo, uma forma de escrita *basicamente figurativa* do qual Eisenstein narra brevemente a história de seu aparecimento:

A imagem naturalista de um objeto, como retratada pela competente mão de Ts'ang Chieh 2600 anos antes de nossa era, se torna ligeiramente formalizada e, com seus 539 companheiros, forma o primeiro “contingente” de hieróglifos. Riscado com um estilete num papiro, o retrato de um objeto guardava semelhança com seu original em todos os seus aspectos. Mas então, no final do terceiro século foi inventado o pincel. No primeiro século após “o feliz evento” (d. C.) – o papel. E, finalmente, no ano de 220 – a tinta a nanquin. Uma completa convulsão. Uma revolução na arte do desenho. E depois de ter passado, no curso da história, por nada menos que 14 diferentes tipos de escrita a mão, o hieróglifo se cristalizou em sua atual forma. Os meios de produção (pincel tinta e naquim) determinaram sua forma.(ibid, p.36).

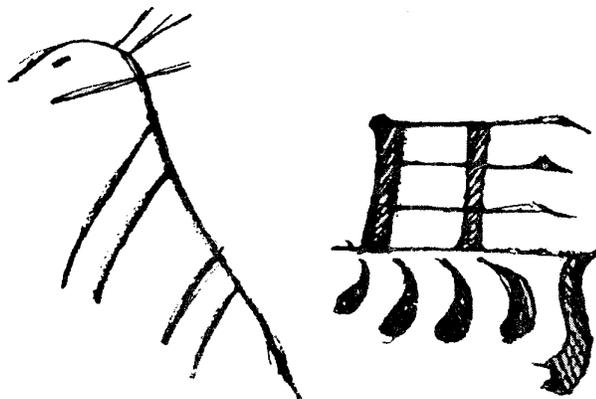


Figura 42: O hieróglifo *ma*, que significa cavalo, não pode ser reconhecido em fogueiro pinote, como demarca Eisenstein.

Eisenstein foca o processo histórico da construção do hieróglifo, como mostra a figura 42, pois sua principal preocupação seria com a segunda geração desta forma de escrita: o *hwei-i*. Estes referem-se à categoria dos hieróglifos *copulativos*.

Isto porque, em *Fora de quadro* (1929/2002), Eisenstein discute o problema da construção do sentido a partir deste tipo de escrita hieróglifa, especificamente para desenvolver sua teoria da montagem cinematográfica. Interessa-se na dimensão copulativa do hieróglifo, onde a representação gráfica de dois objetos que se fundem a

produzir um conceito que é mais do que a simples soma destas representações, é um produto cujo valor possui uma dimensão *outra*. Neste texto Eisenstein chega ao princípio fundamental do cinema intelectual que é a construção de conceitos:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como 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. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível (p.36).

Eisenstein exemplifica e chega à sua idéia de montagem: *a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”, a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = ouvir; um cachorro + uma boca = latir; uma boca + uma criança = gritar; uma boca + um pássaro = cantar; uma faca + um coração = tristeza, e assim por diante. Mas isto é - montagem! (ibid, p.36), Eisenstein exclama, e prossegue:*

Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, uma forma condensada e purificada, o ponto de partida do “cinema intelectual”. De um cinema que procura um laconismo máximo para representação visual de conceitos abstratos” (p.36).

O interesse de Eisenstein no hieróglifo estava, portanto, em seu *laconismo*, ou seja, em sua concisão e simplicidade na apresentação imagética de uma idéia abstrata. Aí Eisenstein retorna aos japoneses, mais precisamente à poesia *haiku* e à sua forma mais antiga, o *tanka*. O cineasta explorava nestes poemas um modo de *pensamento*

imagístico, traduzido por uma forma simples e acabada, onde o pensamento imagístico se transforma em pensamento conceitual.

No haiku de Basho, o nome mais representativo do estilo em questão:

Corvo solitário

Galho desfolhado

Amanhecer de outono (ibid, p.37);

ou neste de Kikaku:

Lua resplandecente!

Lança a sombra dos galhos de pinheiro

Sobre as esteiras (ibid, p.37).

Eisenstein veria neles: *frases de montagem. Lista de planos*. O haiku se transforma, na mente cinematográfica de Eisenstein, num roteiro de filmagem. Uma vez que, *a simples combinação de dois ou três detalhes de um tipo de material cria uma representação perfeitamente terminada de outro tipo – psicológico (ibid, p.38)* .

Como vimos brevemente nas curtas descrições interpretativas de seus primeiros filmes, Eisenstein desenvolve a simultaneidade, sobretudo em Potemkin. E da simultaneidade ele chega à *não-seqüencialidade* das imagens. Mas o que ele parece notar, e ele encontra isso também na arte japonesa, é a desproporção que pode ser causada entre as partes envolvidas no processo de criação, seja do filme; seja do hieróglifo, da gravura, da produção de máscaras, da poesia haiku:

Não é exatamente isso que nós do cinema fazemos com o tempo (...) quando causamos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de “um primeiro plano de mãos se fechando”, “planos médios de luta” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos?! Tornando um olho duas vezes

maior que a figura inteira de um homem?! Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento (ibid, p. 40).

Eisenstein argumenta que a descrição não proporcional dos objetos é *organicamente natural para o ser humano*, para isso refere-se ao desenho de uma criança apresentado-lhe pelo psicólogo Alexander Luria, *sobre o tema acender um fogão*. Nele, Eisenstein nota como o desenho é representado de forma *bastante acurada e com grande cuidado. Lenha. Fogão. Chaminé*. Mas sua leitura do desenho, lhe mostrava ainda uma outra coisa:

Mas o que são os zigue-zagues no imenso retângulo central? São fósforos. Levando em conta a importância crucial desses fósforos para o processo descrito, a criança estabelece uma escala apropriada para eles. A representação de objetos em suas proporções reais (absolutas) é, sem dúvida, apenas um tributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem inviolável das coisas (ibid, p. 40).

Trata-se da idéia de como a representação imagética naturalista e realista não é uma forma natural ou *correta* de percepção, *simplesmente a função de uma forma de estrutura social (ibid, p.40)*. *É o resultado de uma monarquia estatal, uma uniformidade estatal de pensamentos é implantada (ibid, p.40)*, Eisenstein vai adentrar a dimensão do conflito na montagem, amplamente desenvolvido em seus filmes. O conflito gerado por estas desproporções na fusão dos planos do filme, é visto também na copulação dos hieróglifos a formar o ideograma. Da mesma forma que o ideograma, a montagem seria caracterizada pela colisão de duas imagens em conflito, a fim de produzir um conceito novo, *uma nova fusão qualitativa, fluindo do processo de justaposição*.

Neste sentido, Eisenstein contrapõe suas idéias sobre a montagem com a de outros cineastas contemporâneos e compatriotas. Kuleshov traz a idéia do *plano como*

elemento da montagem. Eisenstein discorda, afirmando que o plano não se trata de um elemento, mas de uma *célula da montagem*. Ele explica seu ponto de vista:

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (ibid, p.42).

E assim, contrapõe-se também a Pudovkin, para quem, naquele momento, segundo a interpretação de Eisenstein, a montagem era uma simples *ligação de peças*.

A montagem como conflito, por outro lado traz a possibilidade de dinamismo ao filme, os cortes são sempre rápidos e da contraposição de planos não-sequenciais surge a desproporcionalidade entre os quadros. A montagem torna-se organização rítmica e orgânica dos conflitos gerados pelo choque entre os planos e os quadros num todo: *a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento do todo do filme (ibid, p.43).*

As partes que *pulsam*, aludem à matéria orgânica, viva, mas que se opõe umas às outras, em contraste. O *todo do filme* é a própria síntese dialética do movimento de suas partes e não algo produzido pelo encadeamento artificial de elementos ou pela simples ligação premeditada. Do mesmo modo como Eisenstein propunha no ano anterior, juntamente com Pudovkin um uso contrapontual do som, agora estaria formulando teoricamente o uso contrapontual da imagem.

Eisenstein diferencia os *conflitos dentro do quadro: conflito de direções gráficas; conflito de escalas, conflito de volumes, conflito de massas, conflito de profundidades (ibid, p.43); dos conflitos de planos: primeiros planos e planos gerais, fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos resolvidos em volumes, com fragmentos resolvidos em área. Fragmentos de escuridão e fragmentos de claridade. E finalmente, há conflitos inesperados como: Conflitos entre um objeto e sua dimensão – e conflito entre um evento e sua duração (ibid, p.43).* Mas cada um destes tipos de conflito Eisenstein analisaria com maior profundidade em outro texto mais ou menos do

mesmo período, definindo especificamente *uma abordagem dialética para forma do filme: A dramaturgia da forma do filme*.

Como Eisenstein revela no texto *A quarta dimensão do cinema*, de 1929, suas profecias sobre o *Kabuki* estavam realizadas, e assim, o método do *monismo de conjunto* se mostrou útil na montagem definitiva de *A Linha Geral*, realizada no mesmo ano. Mas ele estava sempre em busca de conceitos mais apropriados para ou que fazia na sua prática cinematográfica. Se o monismo de conjunto se referia ao princípio ou o pressuposto, aqui, Eisenstein contrapõe-se ao que ele denomina de *montagem dominante*, um estilo de montagem, para ele, ortodoxo que visa excluir o conflito do processo, privilegiando elementos particulares e dominantes dos planos, perdendo aí o conjunto. Assim, propõe uma outra abordagem: *em lugar da “aristocracia” de dominantes específicas, usamos um método de igualdade “democrática” de direitos de todas as provocações, ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo* (EISENSTEIN, 1929, p.73).

A idéia das *reações dominantes* havia sido colocada por Ukhtomski, um fisiologista de Petrogrado, e havia interessado Vigotski, que estava estudando as reações estéticas durante a atividade da leitura nas suas primeiras pesquisas em psicologia, no Instituto de Psicologia de Moscou em 1924. Essa idéia de dominantes estava em pauta entre os psicólogos do Instituto, com as publicações entre 1924 e 1927 dos livros de Ukhtomski (VEER; VALSINER, 1993).

Vigotski interessou-se por ela, pois, ao contrário das teorias de Pavlov, a idéia de Ukhtomski poderia libertá-lo da redução da complexidade das reações estéticas a uma simples cadeia de estímulos e respostas (VEER; VALSINER). Como Vigotski (1924-1925-2001) mesmo esclarece: *A lei dominante estabelece a existência no sistema nervoso do animal, focos de excitação que atraem outros, as excitações subdominantes, que nestes momentos chegam ao sistema nervoso*(1925-1996, p41).

Segundo Veer e Valsiner (1993), esta teria sido uma das idéias que teriam levado Vigotski a formular *o papel instrumental de processos psicológicos no desenvolvimento da pessoa* (p.45). Vigotski, era crítico dos fisiologistas, inclusive de Ukhtomski, no sentido de que eles generalizavam diretamente os achados das pesquisas com animais ao comportamento humano, como fica claro na conferência de 1924, *A consciência como problema da Psicologia*.

Mas os dominantes de Ukhtomski pareciam-lhe trazer um prognóstico bem mais interessante para seus questionamentos do que a cadeia de reflexos descrita pela reflexologia. Assim ele escreveria em 1926 sobre os dominantes:

Até agora, a reação geralmente estudada tem sido estudada como uma resposta a determinado estímulo. Ou, na melhor das hipóteses, foram estudadas as condições da dinâmica da reação em relação a duas ou mais outras reações. Aqui, precisamos considerar a reação de um lado completamente diferente, estudá-la em seu novo aspecto, não no papel de resposta a um estímulo, mas em um novo papel – o de desviar, inibir, ampliar, direcionar e regular a dinâmica e regular a dinâmica de outras reações (apud Veer e Vlasiner 1999, p. 45).

Eisenstein já fazia uma leitura diferente. Aplicando a questão ao cinema, ele concebia que estes dominantes, aparentemente mais importantes ou influentes na cena, estão longe de serem os principais estímulos do plano cinematográfico (EISENSTEIN, 1929-2002).

O *sex-appeal* de uma estrela de cinema norte-americana, ele exemplifica, é conseguido por uma série de estímulos que formam um conjunto totalizante, por instância, a textura de seu vestido, ou a iluminação que possibilita a ênfase em determinados traços que ressaltam a etnia e a classe social da artista: *todas colocadas juntas numa unidade férrea de sua essência reflexofisiológica*, de modo que, *o estímulo central é conseguido sempre através de todo um complexo do processo secundário de uma atividade altamente nervosa (ibid, p.74).*

Eisenstein está aqui dentro do espectro da reflexologia, abordando os mesmos problemas que Vigotski abordava naquele momento com a questão da leitura. É evidente que suas posições, aqui, podem ser lidas como antagônicas. Mas a forma como eles resolvem seus problemas, partindo da reação estética, levariam ambos, a introduzir uma outra dimensão a este processo.

Se Vigotski estava prestes a formular centralidade e a instrumentalidade do signo no comportamento humano, Eisenstein ainda fundamentaria suas idéias neste texto centrando-se na noção de reflexo, mas isso era algo superficial, pois, como vemos,

ele concebia os planos cinematográficos como estímulos altamente complexos e organizados ou estruturados em um *todo* que era qualitativamente diferente da soma das partes - um todo conceitual que a imagem produzia. Ora, este todo se torna justamente um dominante. Ao menos assim ele abordará em um texto futuro. Sua crítica era a um estilo de montagem que não dava atenção à complexidade do conjunto de estímulos do quadro fílmico.

A forma como Eisenstein critica a idéia de dominante, que ele liga a um determinado estilo de montagem, novamente o levaria a uma dimensão semiótica do filme. Se ele concebe este *todo complexo secundário* como fruto de uma *atividade nervosa superior*, à moda de Pavlov, por outro lado, ele equipara sua idéia com o que ocorre na música, que é justamente um sistema de signos. A importância que dá aos *processos secundários* do plano na produção do todo do filme é crucial. Trata-se de combinações de *vibrações colaterais* produzidas pelo *próprio material filmado*, vibrações análogas às vibrações do som na música. Eisenstein descobre aí o que ele denomina de *complexo harmônico-visual do plano* (*ibid*, p.74):

A montagem de A Linha Geral é construída com esse método. Essa montagem é construída não sobre os 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. Estes estímulos heterogêneos em relação a suas naturezas externas, mas sua essência reflexofisiológica os une numa unidade férrea. Fisiológica na medida em que sua percepção é “psíquica”, ela é meramente processo fisiológico de uma atividade nervosa mais elevada (*ibid*, p. 74).

A partir deste momento, Eisenstein começa a paralelizar seu método de montagem com a criação musical, equiparando-o à música atonal. Para Eisenstein, o *método harmônico-visual* de montagem em *A Linha Geral* corresponde a uma *atonalidade da imagem*, uma reação psicofisiológica onde não mais se ouve ou se vê, mas de uma forma geral se percebe.

Como ele coloca: *todo esquema de nuances, intrincado, rítmico, sensual, dos fragmentos combinados é conduzido quase exclusivamente de acordo com uma linha de trabalho sobre as vibrações psicofisiológicas de cada fragmento (ibid, p.75)*. Isso parece explicar as junções de montagem *perfeitamente impossíveis* em *A Linha Geral*, da mesma forma que, nas composições de Debussy (e as convenções que ele rompe em direção à modernização da música), as notas das diferentes escalas musicais não se encontram hieraquizadas, sem com isso deixar de produzir ritmo e harmonia.

Trata-se de: *conflitos harmônicos, percebidos mas não escritos na escala, não podem emergir sem o processo dialético da passagem do filme através do aparelho de projeção, ou do desempenho por uma orquestra sinfônica (ibid, p.76)*. Destacamos aqui, *percebidos, mas não escritos* – isto refere-se à produção mesma de um *continuum espaço-temporal (ibid, p.76)*, à moda de Einstein (a discussão sobre a quarta dimensão estava em voga naquele momento), uma outra dimensão produzida pela montagem onde o harmônico e o visual dialeticamente transcorrem abrindo uma dimensão temporal à obra àquele que a percebe.

Mas destacamos também como ele demarca a mediação do aparelho cinematográfico de projeção neste processo, assim como uma sinfonia não pode acontecer sem uma orquestra. Eisenstein tinha claro que o cinema não era algo meramente ilusório ou transparente.

A partir desse momento teórico, Eisenstein vai basear toda a sua terminologia do processo de montagem no cinema intelectual a partir da música.

Em *Métodos de Montagem (1929/2002)*, que é na verdade a continuação direta de *A quarta dimensão no cinema*, Eisenstein inicia questionando:

Seria a montagem atonal um método não-relacionado com nossa experiência prévia, transplantado artificialmente para cinematografia, ou simplesmente uma acumulação quantitativa de um atributo que dá um salto dialético e começa a funcionar em novo atributo qualitativo?) Em outras palavras, seria a montagem atonal um estágio dialético de desenvolvimento dentro do desenvolvimento geral de sistemas de montagem, colocando-se em sucessiva relação com outras formas de montagem? (EISENSTEIN, 1929-2002, p.79).

Visando responder a esta questão, ele descreve os tipos de montagem que identificou no cinema de seu tempo (métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual).

Na montagem métrica:

o critério fundamental são os comprimentos absolutos dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repitação desses “compassos”. A tensão é obtida pelo efeito da aceleração mecânica ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula (ibid, p.79).

Este era segundo Eisenstein, o método utilizado por Kuleshov, ressaltando sua característica mecânica porquanto, relacionada mais com a sucessão de imagens, onde são trabalhados o comprimento dos fragmentos em proporção com um padrão da fórmula escolhida por aquele que monta. Eisenstein exemplifica com o tempo da valsa (3:4; 2:4; 1:4), onde no cinema corresponderia à: 3 fragmentos de montagem (pedaços de planos do filme) com o comprimento-duração 4, seguido por 2 fragmentos de plano com o comprimento-duração 4, seguido de 1 fragmento de plano com o comprimento-duração 4. *Neste tipo de montagem métrica o conteúdo dentro do quadro está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento (p.80)*

Ele ainda demarca que este método ainda pode ser colocado na sua versão *degenerada e irregular*, como, por exemplo, nas proporções 16-17, 22-57, mas este tipo de montagem retira das imagens a impressão de sucessão, ou, nas palavras de Eisenstein,

deixa de ter efeito fisiológico, pois contraria “a lei dos números simples. Simples relações, que dão uma clareza de impressão, são por essa razão, necessárias para uma máxima eficiência (...). A complexidade excessiva do ritmo métrico produz um caos de impressões em vez de uma clara tensão emocional (ibid, p.79-80).

Na montagem rítmica:

os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que se deve ser igualmente levado em consideração. A determinação abstrata dos comprimentos dos fragmentos dá lugar a uma relação elástica dos comprimentos reais. Aqui, o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da seqüência. (ibid, p. 80).

Figura: Marcha rítmica na escadaria de Odessa: o ritmo da montagem está de acordo não mais com uma fórmula métrica previamente estabelecida, mas de acordo com o próprio ritmo dentro do quadro, regido pelos passos dos soldados na escadaria; provocação de perplexidade segundo Eisenstein. .

Ocorre que do conflito que se produz entre o ritmo de dentro do fragmento e o ritmo da montagem, poderia se produzir uma nova complexidade. É aí que surge, para Eisenstein a idéia de *montagem tonal*. Esta: *expressa um estágio além da montagem rítmica (ibid, p.81).*

Se na montagem rítmica *é o movimento dentro do quadro o que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro (ibid, p.80)*, na montagem tonal, *o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito 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 (ibid, p.81).*

Mas este *som emocional* do fragmento, não é escolhido arbitrariamente e tampouco *impressionisticamente*. Como coloca Eisenstein:

as características do fragmento neste aspecto, podem ser medidas com tanta exatidão como no caso mais

elementar da medida pela régua na montagem métrica. Mas as unidades de medida diferem. E as quantidades a serem medidas também. Por exemplo, o grau de vibração da luz em um fragmento não é captado apenas pela célula de selênio de um fotômetro; cada gradação desta vibração é perceptível a olho nu. Se damos a designação comparativa e emocional de “mais sombrio” a um fragmento, também podemos achar para tal fragmento um coeficiente matemático para seu grau de iluminação. Este é o caso de “tonalidade de luz”. Ou, se o fragmento é descrito como tendo um “som agudo”, é possível encontrar, atrás dessa descrição, os muitos elementos angulados agudamente dentro do quadro em comparação com outros elementos de forma. É um caso de tonalidade gráfica (ibid, p.81)

Aqui, como Eisenstein frisa, esta tonalidade gráfica não pode mais ser medida matematicamente. Neste sentido, ela se refere a uma idéia bastante abstrata para algo que ele fazia ao recortar e colar os fragmentos na montagem do filme. O que parece ser mais relevante, é o tipo de pensamento que Eisenstein constrói a partir da criação cinematográfica, um pensamento sinestésico, ao estilo do *Kabuki*, um pensamento multimidiático, englobante de todos os sentidos.

Ele exemplifica este tipo de procedimento com cenas do *Encouraçado Potemkin*:

A sequência da neblina em Potemkin (antecedendo o lamento da massa sobre o corpo de Vakulinchuk). Aqui, a montagem baseou-se exclusivamente no som emocional dos fragmentos – vibrações rítmicas que não afetam alterações espaciais. Nesse exemplo, é interessante o fato de, ao lado da dominante tonal básica, uma dominante rítmica secundária, acessória, também estar agindo (ibid, p. 82)

Nesta sequência, as vibrações luminosas da neblina, “*mais sombrias*”, estão em contraste com os movimentos rítmicos da água ou da gaiivota, por exemplo. Assim, nesta cena de Potemkin este *tom dominante* do qual Eisenstein nos fala, nos remete a um certo tipo de intensidade emocional ou *impressão emocional* da cena que antecede o lamento da morte do herói revolucionário, em conflito com as disposições secundárias rítmicas como pode ser observado na figura 43.



Figura 43. *Encouraçado Potemkin* . “As brumas da noite se espalham”: quadros que conduzem ao lamento da morte do herói. Vibrações luminosas conflitam com as variações rítmicas menos importantes da água e da gaiivota.

A tonalidade da imagem cinematográfica, parece revelar para Eisenstein ainda uma outra coisa: a historicidade dos processos de montagem. Na montagem tonal podem ser encontrados os resquícios da montagem rítmica e nesta por sua vez, também se revela o fato de ser *uma variação especial da montagem tonal* (*ibid*, p.82).

A pretensão de Eisenstein se revela. Ele almeja mostrar, de acordo com a sua concepção de dialética, o desenvolvimento histórico dos métodos de montagem no cinema soviético.

Da mesma forma que do conflito entre o ritmo imposto pela montagem e o ritmo do conteúdo interior ao fragmento do filme se revela esta *tonalidade da imagem*, do conflito entre os diferentes *tons* na imagem cinematográfica (na verdade entre o tom dominante e os tons rítmicos secundários, em conflito em relação ao dominante) surge,

então, a sua atonalidade. Eisenstein já havia desenvolvido sobre a *montagem atonal* no ensaio escrito pouco antes de *Métodos de Montagem*, mas não a havia formulado em relação à *montagem tonal*. Neste sentido, a *montagem atonal é distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento* (*ibid*, p.84). Ou seja, cada parte e cada detalhe da cena devem ser minuciosamente estudados e planejados, a fim de constituir o próprio conflito entre as tonalidades.

Para o cineasta, o ritmo dos conteúdos do fragmento de montagem ascende ao nível de tonalidade, pois Eisenstein, naquele momento, acreditava estar munido de provas, desde a montagem de *A Linha Geral*, de que *o tom é um nível do ritmo* (*ibid*, p.86). Quando Eisenstein fala de Debussy no ensaio anterior ele se refere a um atonalismo, não no seu extremismo schoenbergiano, mas a algo paradoxal como um atonalismo harmônico. Na realidade, Debussy é somente um precursor da música atonal, e Eisenstein o utiliza como analogia para o procedimento de montagem sobre o qual estava pensando.

Quando diz que a *montagem atonal* equivale ao método *harmônico-visual*, ele está se referindo em analogia ao processo de simultaneidade dos instrumentos tocados em uma orquestra e dispostos, ao seu modo de perceber Debussy, não hierarquicamente dentro das escalas musicais. Essa forma de montagem se fundamenta, portanto, sobre uma idéia mais abstrata ainda do que anterior. Isso, por ser inteiramente fisiológica, *um fluxo de puro fisiologismo* (*ibid*, p. 85), como Eisenstein demarca. Inteiramente fisiológica quer dizer, produzida pelo corpo do espectador. Acreditamos que ele se refere ao puramente fisiológico, como efeitos de respiração, transpiração e agitação motora no espectador e não idéias e conceitos.

Enfim, Eisenstein diferencia os *sons atonais fisiológicos* do método *harmônico-visual* dos

sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. A qualidade da sensação é determinada pelo fato de não haver entre o movimento de um homem balançando sob a influência da montagem métrica elementar e o processo intelectual dentro deste, porque nosso processo intelectual é a mesma agitação, mas no campo dos centros nervosos superiores (*ibid*, p.86).

O conflito aqui refere-se ao processo de justaposição de vários tons intelectuais que estão presentes na cena. Trata-se de uma montagem que remete aos processos da formação de conceitos que surgem dos conflitos entre as diferentes partes da sequência, como por exemplo a sequência dos “deuses de *Outubro*” mostrada na figura 44.

Mas Eisenstein, fechando sua exposição deste métodos, diz claramente: *isso ainda não é o cinema intelectual que eu venho anunciando há alguns anos! O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual. Construindo uma forma completamente nova de cinema tografia – a revolução da história geral da cultura; construindo uma síntese entre ciência, arte, militância e cultura (ibid, p. 87).*



Figura 44. Alguns quadros da seqüência dos deuses em *Outubro*.

Eisenstein havia ido a fundo no espectro da produção de ideologias revolucionárias e utilizado tanto o teatro como o cinema como instrumentos de agitação política. Talvez, depois dos acontecimentos na produção de *Outubro*, tivesse maior clareza do curso dos fatos na consolidação do stalinismo. O exílio de Trotsky excluía da União Soviética, aquilo que era a única oposição organizada à Stalin. E os bolcheviques, que por outro lado haviam consentido e até mesmo apoiado a sua ascensão ao poder

depois da morte de Lênin em 1924, estavam envelhecendo, já eram tidos como velha guarda, alguns deles começavam a desaparecer nas crescentes ondas de terror. Não seriam mais toleradas experimentações na arte, na ciência, na política, na cultura de uma forma geral, nem quando sob o mais puro espírito revolucionário. Nem leves oposições seriam aceitas. Tudo deveria seguir os planos do Partido.

A União Soviética não estava mais sob os anos revolucionários: o *comunismo de guerra* era substituído pelas NEPs (Novas políticas econômicas). Na realidade, nem mesmo precisava-se estar em oposição à Stalin para encontrar problemas com o regime. Cresciam o culto à personalidade dos heróis revolucionários, a mitologização da figura de Lenin e as crescentes tecnologias sociais de repressão, que, para além das políticas econômicas e dos acontecimentos macroestruturais, incidiam diretamente sobre o cotidiano do povo soviético. Estava declarado o fim das vanguardas artísticas, decretada pelo realismo socialista.

Desde *Outubro*, Eisenstein só conseguiria terminar de fato somente um filme na União Soviética em 1937. Seus projetos todos eram negados ou interrompidos. Ele se veria compelido a abandonar o cinema intelectual, mas ainda teria mais uma chance de experimentação com a linguagem fílmica e teórica que estava desenvolvendo: mas esta experiência só havia sido possível fora da União Soviética, no México.

Eisenstein, enquanto teórico e cineasta, a partir do manifesto de 1928, buscou problematizar e evidenciar as questões sobre os processos de pensamento envolvidos no cinema enquanto ferramenta revolucionária. Estas questões perpassam sua obra teórica publicada, e também são reveladas pelos pesquisadores do seu material inédito. O cineasta as desenvolveu e as reformulou ao longo de sua vida em constante diálogo com artistas e intelectuais que, de alguma forma, marcavam o contexto em que elaborou suas teorias e criou seus filmes, um diálogo que, em contrapartida se estenderia por diversos autores de diversos momentos históricos.

Até agora, demarcamos algumas das influências e fontes de inspiração entre o percurso teatral e fílmico pelo qual Eisenstein passa na formulação teórica de seu cinema intelectual: Meyerhold (anti-nauralismo), Pavlov (atrações), Construtivismo (montagem; espectador ativo), Futurismo (colagem, velocidade), Cubismo (fragmentação; complexidade pictórica), Bolchevismo (ferramenta revolucionária), Griffith (técnicas de edição). O cinema intelectual de Eisenstein é uma grande montagem destas referências e ao mesmo tempo o seu abandono, perdidas na criação do seu próprio estilo singular de criação cinematográfica.

Deveríamos acrescentar aqui a figura de Maiakovski especificamente, o grande poeta futurista, que havia atuado em muitos filmes nos anos revolucionários, e com quem Eisenstein esteve ligado nos anos em que colaborou no período da LEF (Frente de Esquerda) entre 1923 e 1928 e que coincidem com os seus anos de inserção no cinema. As semelhanças de seus poemas sobre a revolução de 1917 com *Outubro* de Eisenstein são evidentes.

Aliás, gradativamente abandonando o teatro, seria na literatura que Eisenstein buscaria seus contrapontos teórico-práticos mais significativos. Mas aí as referências são muitas: de Milton e Shakespeare a Balzac e Zola, além de todo o incomensurável universo literários dos russos.

Num texto escrito em 1934, *Do teatro ao cinema* ele relembra sua trajetória de entrada no cinema e discute novamente aquilo que ele concebia como de mais fundamental no cinema, a saber o plano cinematográfico e sobretudo, a montagem, mas este, seria apenas o início de seu percurso:

É interessante rememorar os diferentes caminhos seguidos pelos profissionais do cinema de hoje desde seus pontos de vista criativos, que compõe o multifacetado pano de fundo do cinema soviético. No início dos anos 20, todos viemos para o cinema soviético como para algo ainda inexistente. Não chegamos a uma cidade já construída; não havia praças, nem ruas traçadas; nem mesmo pequenas alamedas tortuosas e becos sem saída, como os que podemos encontrar nas metrópoles cinematográficas de hoje. Chegamos como beduínos ou caçadores de ouro a um lugar de possibilidades inimagináveis, das quais apenas uma pequena parte foi explorada até hoje. Armamos nossas tendas e iniciamos nossas experiências em várias áreas. Atividades particulares, ocasiões profissionais passadas, habilidades impensáveis, insuspeitadas erudições – tudo foi reunido e usado na construção de algo que não tinha, até então, tradições escritas, requisitos estilísticos exatos, nem mesmo necessidades formuladas (EISENSTEIN, 1934-2002, p.15).

3. A ARTE NA PSICOLOGIA E A PSICOLOGIA NA ARTE: a dimensão estética das relações entre forma e conteúdo como problemática psicológica

Eisenstein, durante a formulação do seu cinema intelectual, estava se colocando na posição de grande desbravador do cinema soviético, como fica explícito em *Métodos de Montagem* (1929-2002). Ele era muito crítico com seus compatriotas também reconhecidos pelo trabalho cinematográfico, como Kuleshov, Pudovkin e, sobretudo Dziga Vertov. *Ele é quem teria inventado o mais complexo método de montagem, e formulado o cinema intelectual, este era o caminho que deveria ser seguido para cinematografia do recente país.*

Celebrando o regime soviético, ainda que sob o pretexto de historicizar as formas de montagem, nos seus textos, ele parece mais narrar as suas grandes descobertas pessoais e dispositivos que utilizava em seus filmes, do que a própria história do cinema. Eisenstein nem mesmo considerava dignas de constituir uma cinematografia, as experiências fílmicas anteriores ao que se conhece por *período de ouro do cinema soviético*. Sem dúvida ele estava dentro de um *regime de produção de verdades* que produziria a história do novo país à sua maneira. Mas também, estaria impregnado da concepção clássica do diretor como o grande autor do filme. Com isso, valorizava os achados individuais dele mesmo e de alguns poucos de seus compatriotas contemporâneos e tornava esquecida uma história muito mais complexa.

Façanhas pessoais de lado, é importante frisar os territórios discursivos e culturais onde se articulam suas idéias e as próprias possibilidades de seus filmes. Afinal, não foi da mais pura inspiração individual que surge algo como uma *escola soviética de cinema*, ele mesmo tentou traçar um percurso histórico, da montagem métrica, desenvolvida por Kuleshov à sua montagem intelectual. Mas na verdade, os diretores soviéticos não constituíam um grupo que trabalhava em colaboração.

Com seus filmes não seria diferente, ao construir narrativas extremamente sofisticadas sobre o processo revolucionário, contava a história à maneira desejada pelo partido. A dimensão da história sem dúvida está presente em Eisenstein, mas uma história que por vezes é sobreposta pela história que o regime soviético permitia-lhe contar, uma história que rejeita o passado pré-revolucionário. Seu último filme, *Ivan, o terrível*, por exemplo, programado para ser realizado em três partes, teve intervenções

diretas de Stalin na produção, onde ele discutiria pessoalmente a significação da imagem de Ivan que deveria ser construída pelo filme. No dia do término da segunda parte do filme em 1946, Eisenstein sofre um ataque cardíaco e se retira do cenário artístico, também pelos sérios problemas que o filme havia gerado, a despeito do sucesso da primeira parte do filme. Dois anos depois ele falece, em 1948.

Mas, como Jay Leyda (1983) muito bem lembra, o cinema na Rússia não começa com a União Soviética. Conta-se que o primeiro filme realizado na Rússia foi feito em maio de 1896 por uma equipe enviada pela companhia dos Lumière, à uma celebração da coroação do czar Nicolau II aberta ao povo em praça pública. Para muitos, este ainda é considerado o primeiro filme documentário já feito. Dois dias depois desta filmagem, a equipe de Lumière abriu o primeiro cinema da Rússia, na então São Petersburgo.

Entre junho e julho deste mesmo ano de 1896, o escritor Maxim Gorki (1896-2008) escreve um relato fascinante sobre sua *visita ao reino das sombras*, logo depois de ver pela primeira vez o cinema, os filmes de Lumiere exibidos por Charles Aumont. Era numa feira em Nizhni Novgorod, sua cidade natal e que levaria seu nome a partir de 1932:

Se você soubesse como é estranho estar lá. É um mundo sem som, sem cor. Tudo lá –a terra, as árvores, as pessoas, a água e o ar é mergulhado num monótono cinza. Raios cinzas de sol cruzam um céu cinza, olhos cinzas em rostos cinzas e as folhas das árvores, cinzentas. Não é vida, mas é sombra, não é movimento, mas é espectro sem som
(GORKI, 1896-1994, p.25)

O mais interessante do relato de Gorki é que não é um relato já incorporado pelas linguagens acadêmicas e científicas sobre o filme. Ele descreve as imagens de uma forma sincera e objetiva; sua experiência via no cinema uma forma de entretenimento, para a qual ele *poderia sugerir alguns temas* para serem rodados no cinematógrafo. Gorki, neste artigo de jornal faz previsões certas sobre o uso do filme no mundo do entretenimento:

Estou convencido de que esses filmes serão logo substituídos por outros de um gênero mais adequado ao tom geral do Concert Parisien. Por exemplo, eles mostrarão um quadro intitulado: "Como Ela Se Despe," ou "A Senhora no Seu Banho," ou "Uma Mulher em Lingerie." Eles também podem representar uma briga sórdida entre marido e esposa e mostra-lo ao público sob o título "Das Bênçãos da Vida Familiar" (Ibid, p.26)

Num outro relato também publicado em um jornal, ele ressaltava os amplos usos que poderiam ser feitos do cinema, e também o *dispêndio de energia nervosa que requer o cinematógrafo (...) que pode ser usado por um lado para cultivar os nervos, por outro para emburrecer* (GORKI apud LEYDA, 1983, p.20).

De acordo com Christie e Taylor (1994) os primórdios do cinema na Rússia se assemelham aos de outros países. Associa-se com o intervalo do *music-hall*, com ao ato de cabaré, com a atração da feira, enfim associada ao entretenimento e a uma forma de ganhar dinheiro. Coincidente com o crescimento urbano, o cinema se torna um empreendimento lucrativo e que logo adquiriu um grande apelo às massas.

Existia um fascínio generalizado com a câmera, com o cinematógrafo e com a tecnologia da máquina de maneira mais ampla. Com a crise do teatro do final do século e seu paradoxo implícito, muitos atores de teatro se arriscaram no cinema com o paradoxo do teatro pré-revolucionário.

Não é à toa que Maiakovsky tenha se interessado tanto pelo cinema, escrevendo roteiros e até mesmo atuando em alguns filmes. Talvez ele visse no cinema uma espécie de codificação da máquina literária, algo que potencializaria o projeto de inserção do dinamismo da vida moderna na arte.

O fascínio pela máquina tão evidente nas culturas urbanas do início do século XX, se relaciona também com outras formas de sensibilidade que surgiam. Até mesmo o czar Nicolau II, inicialmente se interessou pela invenção e havia apoiado a introdução do cinematógrafo de Lumiere na vida cultural de Moscou, São Petesburgo e Nizhni Novogorod. Ainda antes da revolução de 1917 já havia estúdios privados em Moscou e Petrogrado e uma indústria de filmes relativamente estruturada. O primeiro estúdio russo, fora aberto por Vladimir Kanzhonkov em 1906, que produziria muitos filmes sobre temas russos. Na verdade seu estúdio deve ter produzido mais de 300 filmes,

incluindo *A defesa de Sebastopol*, um dos primeiros longa-metragens já rodados (LEYDA, 1983). O mais lembrado cineasta do período pré-soviético é Drankov, que abre um estúdio em São Petesburgo em 1907.

De fato, a indústria cinematográfica russa estava sob as mãos dos franceses (LEYDA, 1983). Mas a I Guerra mundial trouxe dificuldades para importação de filmes estrangeiros, e a situação começou a mudar. Em 1916, segundo Christie e Taylor (1994), seriam produzidos mais de 500 filmes. O próprio uso dos filmes como propaganda no processo revolucionário e contra-revolucionário, sobretudo a partir de 1914 (FERRO, 1992), é uma mostra de que as tendências poderiam ter sido múltiplas se o curso dos acontecimentos históricos corresse por outros caminhos. As grandes dificuldades políticas geradas pela I Guerra e pelo conflito revolucionário, ao invés de impedirem o crescimento de uma cinematografia, na verdade teriam potencializado esse processo.

O envolvimento de artistas como Maiakovski e Meyerhold com cinema nos anos que se seguiram próximos à revolução de 1917 é completamente esquecido e muito pouco documentado em geral pelos historiadores. Maiakovski teria escrito uma série de roteiros de filmes. O filme de Meyerhold, *O Retrato de Dorian Gray*, foi destruído, só restam os breves relatos de poucos dias antes da produção.

A redução do cinema soviético aos princípios da montagem pode ser vista como uma grande invenção promovida por Eisenstein, pelo Partido Comunista e por um olhar ocidental que tende a eleger alguns grandes nomes representativos das manifestações artísticas (sempre um pequeno grupo de colossos monumentais), a fim de encaixá-los em movimentos culturais definidos que muitas vezes nem sequer formavam grupos coesos e em colaboração unificada.

É evidente que não podemos confundir União Soviética e Rússia, Eisenstein desejava promover e consolidar a União Soviética como um país distinto daquele de seu passado, e tinha sua leitura particular da história da Rússia. Mas essa sua afinidade e compromisso com os ideais do *Partido* ainda lhe custariam caro, pois ele mesmo, num breve futuro, e já havia tido um prelúdio disso na produção de *Outubro*, estaria sofrendo do mesmo dispositivo de censura, silenciamento e esquecimento que ele havia ajudado a promover ao consentir com o regime.

Conforme Gillespie (2000), o *cinema soviético da época de ouro* tornou-se *prisioneiro de sua própria mitologia* e de sua própria ideologia. E os representantes do cinema dessa época supostamente tão frutífera e que motivou tantas outras experiências

no ocidente e no oriente, ignoravam os seus próprios contemporâneos e os conterrâneos de um passado próximo, ignoravam inclusive toda uma linha de debate que teria culminado na destruição de uma outra tendência do cinema russo, destruída pela tirania bolchevique e enterrada pela agressividade do regime stalinista.

E existem evidências claras para isso, que começaram a aparecer com a abertura dos arquivos do antigo regime. A pesquisa de Miller (2006), por exemplo, literalmente resgata nomes de cineastas que teriam sido executados nos expurgos entre 1929 e 1938. E quantos outros não abandonaram suas atividades nos exílios e nas prisões em anos posteriores e já na época de Lenin.

Além dos expurgos, as diretrizes políticas sobre a arte vindas diretamente do alto escalão possuem peso incontestável. A primeira delas foi a nacionalização de todas as casas de cinema e da indústria cinematográfica em agosto de 1919, depois do decreto de Lênin *Sobre a nacionalização do teatro e das artes*, onde ele afirma o cinema como *a mais importante das artes* no processo revolucionário (CHRISTIE; TAYLOR, 1994).

Eisenstein não nega as vozes que constituem seus raciocínios, mas não alude à toda amplitude cultural que produziria suas teorias, aliás este provavelmente é um nível de distanciamento impossível, ou ao menos improvável. Mas o que queremos destacar aqui, é que este cineasta escreveria suas teorias e faria seus filmes dentro de uma história da qual fazia parte. Além dos seus avanços pessoais, ele escreveu e produziu filmes em contato com outras pessoas e dentro de um determinado regime. Sua obra neste sentido, não pode, ser lida fora do contexto que a teria produzido.

No início da década de 1920, o diretor e professor Lev Kuleshov durante algumas experiências com edição de filmes, mostrou que, se colocarmos duas imagens em seqüência, ainda que estas não possuam nexos algum, o espectador tenderá a estabelecer relações entre elas. Com esta experiência formula-se o que hoje é conhecido no cinema como o efeito Kuleshov. Kuleshov foi professor de cinema de Eisenstein e de Pudovkin, este último narra como foram realizadas as experiências:

L. V. Kuleshov montou, em 1920, as seguintes cenas para um experimento:

- 1. Um jovem caminha da esquerda para direita.*
- 2. Uma mulher caminha da direita para esquerda.*
- 3. Eles se encontram e se cumprimentam com um aperto de mãos. O jovem aponta.*

4. *Mostra-se um grande edifício branco.*

5. *Os dois sobem as escadas.*

Os pedaços filmados separadamente, foram montados na ordem dada e projetados na tela. Os trechos filmados foram apresentados ao espectador dessa maneira, como numa ação clara, ininterrupta: um encontro de dois jovens, um convite até a casa vizinha e a subida, pelas escadas até a entrada. Cada trecho separado, entretanto, foi filmado num lugar diferente; por exemplo o jovem perto do edifício G.U.M, a mulher, perto do monumento de Gogol, o aperto de mãos, perto do Teatro Bolshoi, e a casa branca era um trecho de um filme americano (na verdade era a Casa Branca), enquanto a subida na escadaria foi filmada na Catedral de São Salvador. O que resultou disso? Embora a filmagem tenha sido efetuada em locações variadas, o espectador percebeu a cena como um todo (PUDOVKIN, 1926/2003, p.69-70).

Isto viria a dar um salto técnico, conceitual e estilístico mais significativo na consolidação de uma tradição específica de cinema na recente União Soviética. Embora o cinema já estivesse apropriado pelo aparato estatal que os bolcheviques estavam produzindo, é só com Kuleshov que a tradição da montagem se inicia. Kuleshov talvez tenha sido o primeiro cineasta que conseguiu introduzir um avanço importante desde Griffith. Com ele inicia-se a idade de ouro do cinema soviético.

O primeiro filme de Kuleshov era chamado *O Projeto do engenheiro Priets* que estreou em 1918. Em seguida, nos anos da Guerra Civil, ele realizou filmes de agitação política. Nessa época ele cria uma escola de atores que trabalhava com um método que lembra em muito os fundamentos biomecânicos do trabalho de Meyerhold. A partir de 1920, ele passa a lecionar na *Escola de Cinema do Estado* e em 1924 ele estréia um de seu mais importantes filmes: *As aventuras extraordinárias do senhor West na Terra dos bolcheviques*. Durante a década de 1920, ele recebeu acusações de formalismo e de americanismo. Kuleshov, nunca deixou de reconhecer os débitos das suas descobertas ao cinema de Griffith e seus filmes não se baseavam todos numa temática soviética e revolucionária (após o seu filme de 1924 ele introduz outras temáticas).

Este diretor e teórico de cinema foi de certo modo produtivo até o início da década de 1930. Não seria um dos favorecidos do partido, mas também não foi impossibilitado de trabalhar após a nacionalização do teatro e do cinema (LEYDA, 1983). O que Kuleshov havia encontrado e formulado, era uma especificidade do cinema, o seu caráter fílmico por excelência. O cinema passa a tratar muito mais de como se estrutura o filme, do que do conteúdo do que era filmado. Se o cinema de Griffith ainda estava atrelado à literatura e as preocupações eram completamente narrativas, com Kuleshov a arte cinematográfica passa a ter um outro caráter. É como se o cinema ainda fosse uma arte de contar histórias e Kuleshov mostra que se trata muito mais de como contar as histórias com o material fílmico.

Com as suas descobertas, ou melhor, invenções, Kuleshov viria a acreditar que o cinema deve estar centrado no seu aspecto puramente visual ou externo na relação com o espectador. Para ele, qualquer expressão artística se dava pela sucessão rítmica dos quadros estáticos da película ou de pequenas sequências em movimento. Assim como a composição cromática está para pintura como um fundamento, no cinema é a montagem que ocupa este papel.

Tornou-se o primeiro teórico do cinema na União Soviética, conseguindo integrar as linguagens plásticas, literárias, acadêmicas e dramatúrgicas no cinema. Seu espírito de pesquisa e de experimentalismo contagiaram outros cineastas, sobretudo Pudovkin e Eisenstein, que estudaram com ele na *Escola de Cinema* em Moscou. Kuleshov fora pintor e desenhista de cenários para o cinema antes de dirigir. O método que desenvolveu em sua escola de atores é até hoje ensinado em muitos países. Este método parte da ênfase que ele dá ao aspecto visual do filme e se foca na impressão necessária que o artista deve atingir dentro da composição gráfica do quadro fílmico, não somente utilizando a expressão facial, mas a totalidade do corpo.

Os desenvolvimentos teórico-práticos de Kuleshov coincidem com o ápice do movimento formalistas na crítica de arte. Pode-se dizer que muitas das idéias de Kuleshov estavam sendo trabalhadas pelos formalistas ao abordarem os problemas da narrativa literária. Aliás, Shklovski (1981-2007) em seu último trabalho, um livro sobre o enredo literário, já no final de sua longa vida escreveria inspirando-se em Kuleshov: *o mundo pode ser montado. Nós descobrimos isso quando começamos a juntar pedaços de película. (...) o mundo existe só pela montagem; assim como a arte sem enredo* (p.180-181). Kuleshov havia encontrado a especificidade do cinema, a montagem, os

formalistas haviam encontrado a especificidade literária, caracterizada pela noção de *literarinos*.

Outra questão histórica e circunstancial ou contextual que incide sobre a obra de Eisenstein e os seus avanços dentro da cinematografia soviética, é a introdução do som na película como já mencionamos. Seus desenvolvimentos teóricos sobre a montagem puderam se complexificar com a introdução desta tecnologia, possibilitando um outro tipo de cinema e um outro olhar sobre seu processo criador. Como vimos, é sobre o uso do som no filme, que Eisenstein adentra o espectro teórico do cinema. Teoria e prática estavam ali entrelaçadas, a questão da forma artística em Eisenstein era um problema teórico e prático.

3.1 Eisenstein e o problema da forma

Na natureza nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado sob e sobre ela (p.49). Com esta epígrafe de Goethe, Eisenstein inicia seu texto sobre *a dialética da forma do filme* intitulado *A dramaturgia da forma do filme* (1929-2002).

Se a dimensão do conflito já aparecia em seus textos e filmes, aqui ele vai fundamentar suas idéias de um ponto de vista em que se insere dentro do pensamento de Marx e de Engels. Ele inicia: *De acordo com Marx e Engels, o sistema dialético é só a reprodução consciente da marcha dialética (substância) dos eventos externos do mundo. Assim: projeção do sistema dialético de coisas no cérebro na criação abstrata no processo de pensamento produz: métodos dialéticos de pensamento; materialismo dialético* (ibid, p.49)

Essa é a sua premissa sobre a dialética no domínio da filosofia. Em seguida sua premissa sobre a arte:

(...)e também a projeção do mesmo sistema de coisas ao criar concretamente ao dar forma produz: ARTE. A fundação desta filosofia é um conceito dinâmico de coisas: Ser - como uma evolução constante a partir da interação de dois opostos contraditórios. Síntese surgindo da oposição entre tese e antítese. Uma compreensão

dinâmica de coisas é também básica, no mesmo grau, para uma compreensão correta de arte e de todas as formas de arte. No reino da arte este princípio de dialética da dinâmica é personificado em CONFLITO como o princípio fundamental da existência de cada obra de arte e cada forma de arte. Já que a arte é sempre o conflito: (1) segundo a sua missão social, (2) segundo a sua natureza, (3) segundo a sua metodologia (ibid, p.49-50).

Conflito na missão social, pois Eisenstein a concebia como ferramenta para tornar *manifestas as contradições do Ser (ibid, p.50)*.

Conflito segundo sua natureza, pois para ele, trata-se de

um conflito entre existência natural e tendência criativa (...) porque o limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a Natureza. O limite racional (o princípio da produção) é a Indústria. Na intersecção da natureza e da indústria está a arte. A lógica da colisão versus a lógica da forma racional produz em colisão, a dialética da forma artística (ibid, p.50).

A concepção de dialética de Eisenstein parece estar associada à idéia de movimento, dinamismo e conflito. A dialética do orgânico e do racional se desdobra em dinamismo, não somente no *sentido espaço-temporal, mas também no campo do pensamento absoluto (ibid, p.50)*. Ou seja, ele quer dizer que o movimento e os conflitos que produzem a arte também se dão na esfera da produção dos conceitos, do pensamento lógico, e das visões de mundo, não existe *inércia* para ele nestas dimensões.

O movimento dialético produz ritmo no conflito de tensões, mas esta tensão é só criada pela pausa, pelo intervalo na relação, ou seja, por um elemento estático numa relação que é sobretudo movimento. Para ele, a forma espacial do dinamismo produzido entre as tensões temporais do conflito, revelam *a expressão como forma espacial do mesmo. As fases de sua tensão: ritmo (ibid, p.50)*, ele diz. Para Eisenstein, essa dialética

entre ritmo e tensão está presente em *qualquer forma artística e, na verdade, para qualquer tipo de expressão (ibid, p.51).*

Mas aí ele retorna à reflexologia e define sua idéia a respeito da expressão humana como:

um conflito entre reflexos condicionados e não-condicionados (...) [razão e alma do conceito idealista aqui correspondem remotamente às idéias de reflexos condicionados e não-condicionados]. Isso vale para qualquer campo que possa ser considerado uma arte. Por exemplo o pensamento lógico, considerado como uma arte, mostra o mesmo mecanismo dinâmico (...) isso vale para outros campos, como por exemplo a fala, onde todo trabalho, vitalidade e dinamismo nasce da irregularidade da parte em relação às leis do sistema como um todo (ibid, p.51).

Esta idéia criadora da filosofia, da arte e mesmo da natureza, Eisenstein tentará demonstrá-la em sua concepção de montagem no cinema, posto que ele a considera seu *elemento básico*, juntamente com o plano. Já vimos, como nesta altura de sua obra teórica ele concebia a montagem como conflito. A montagem, como ele atualiza neste texto, *é uma idéia que nasce da colisão de planos independentes – planos até mesmo opostos um ao outro (ibid, p.52).*

Assim, Eisenstein vai discutir o problema do movimento no cinema, examina e problematiza com mais atenção a idéia de que o movimento ilusório do cinematógrafo se produz pela seqüencialidade de duas imagens estáticas:

Colocadas próximas uma da outra, duas imagens próximas umas das outras dão a sensação de movimento. Isto está certo? Pictoricamente - e fraseologicamente, sim. Mas mecanicamente não. Porque na realidade, cada elemento seqüencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a idéia (ou a sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o

sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém visível posição posterior do mesmo objeto. Esta é, por sinal, a razão do fenômeno da profundidade espacial, da superimposição ótica de dois planos no estereoscópio. Da superimposição de duas diferentes bi-dimenssionalidades resulta em tridimensionalidade estereoscópica (ibid, p.53).

Eisenstein está aqui frisando como para ele a superimposição prevalece sobre a sequencialidade, está aí a origem do conflito na imagem cinematográfica. A seu ver: *A incongruência do contorno do primeiro quadro – já impresso na mente- com o segundo quadro, percebido em seguida engendra, em conflito, a sensação de movimento. O grau de incongruência determina a intensidade da impressão, e determina a tensão, que se torna o elemento real do ritmo (ibid, p.53).*

Em seguida Eisenstein examina este efeito dinâmico na pintura com a finalidade de exemplificar suas idéias. Constata que este feito pode acontecer de *modo puramente linear*, como por exemplo no Suprematismo de Malevich; *anedótico*, como na mobilidade das figuras de Lautrec, *quando as várias partes anatômicas de um corpo são representadas em circunstâncias (posições) espaciais temporalmente variadas* (fig senhorita Cissy); à moda do *primitivo futurismo italiano* (entre linear e anedótico) (homem com seis pernas em seis posições); e conflito de direções.

Ele está focado nas irregularidades e nas desproporções espaciais. De modo geral, na distorção. Frisa, apelando à Baudelaire no prefácio de *Flores do Mal*, como mesmo artistas como Da Vinci, Delacroix e Michelangelo *abandonaram a falácia da exatidão como concebida por nossa razão simplificadora e nossos olhos medíocres, com o objetivo de fixar idéias, a síntese, a caligrafia pictórica de seus sonhos* (BAUDELAIRE citado por EISENSTEIN, 1929-2002, p.54). Prossegue com o poeta francês, citando seu diário: *O que não é um pouco distorcido não tem apelo emocional; disso segue que a irregularidade - isto é, o inesperado, a surpresa e o espanto, são uma parte essencial e característica da beleza. (ibid, p.54).*

Mas além da *distorção*, o cineasta aponta para o dinamismo na pintura através da cor, mas este é um *sentido puramente fisiológico* de tal dinamismo. Trata-se de um conflito entre *vibrações de luz*. Ele explana: *o matiz ou o tom vizinho da cor está num*

outro nível de vibração. O contraponto, conflito dos dois – o nível retido de vibração contra o recentemente percebido – cria o dinamismo de nossa apreensão da interação da cor (ibid, p. 55).

Eisenstein discute o dinamismo e demarca a dimensão de conflito da pintura pois acredita num *princípio de comparação que nos possibilita a percepção e definição em todos os campos da arte (ibid, p.55)* E deste modo, ele chega ao cinema:

Na imagem em movimento (cinema) temos, por assim dizer, uma síntese de dois contrapontos – o contraponto espacial da arte gráfica e o contraponto temporal da música. Dentro do cinema, e caracterizando-o, ocorre o que pode ser descrito como: contraponto visual. Ao aplicar este conceito ao cinema, ganhamos várias pistas para problemas da gramática do cinema. Bem como uma sintaxe das manifestações cinematográficas, nas quais o contraponto visual pode determinar todo um novo sistema de manifestação (ibid, p.55).

Neste movimento de transição entre o *espacial-pictórico* da pintura ao *temporal-pictórico* do cinema, Eisenstein demarca a premissa de como as mesmas leis são válidas tanto na pintura como na música ou no cinema: é o conflito dinâmico e dialético que opera. Em outras palavras, ele generaliza sua concepção dinâmica de dialética a todas as outras artes, colocando-as todas elas a um princípio geral, dentro de uma teoria geral das artes.

Eisenstein, então, ilustra como esta dimensão conflituosa na arte se objetiva em seus filmes. Sua premissa básica era a de que o plano não é *um elemento da montagem, ele é uma célula (ou molécula) da montagem (ibid, p.55)*, neste sentido, ao invés de uma concepção dualista de *legenda e plano e plano e montagem (ibid, p.55)*, ele propõe *três etapas de uma tarefa homogênea de expressão com suas categorias análogas determinando a homogeneidade de suas leis estruturais (ibid, p.58)*.

Ele se refere justamente ao processo dialético, tal como ele concebia, de montagem cinematográfica. A interrelação das três etapas de que ele nos fala, remete à dialética, porque ao invés de uma concepção bipartida da montagem, ele sugere que *plano, montagem e legenda* funcionem dinamicamente como *tese, antítese e síntese*:

Conflito de uma tese (uma idéia abstrata) – se formula na dialética da legenda – se forma espacialmente no conflito dentro do plano – e explode com crescente intensidade no conflito de montagem entre os planos isolados (ibid, p.58).

Segundo Eisenstein, essa concepção lhe teria possibilitado ter um entendimento completamente novo do problema da forma do filme. Tendo encontrado sua unidade fundamental na relação dialética entre plano e montagem, de onde surgem os contrapontos ou conflitos da imagem cinematográfica, ele tenta explorar as suas possibilidades na própria produção de sentidos daquele que percebe o filme.

A seguir vamos listar todos os tipos de conflito que ele levanta, demarcando que, agora, seu objetivo era constituir uma *sintaxe do cinema*. Ele lista inicialmente alguns conflitos básicos da forma cinematográfica:

1. Conflito gráfico. 2. Conflito de planos. 3. Conflito de volumes. 4. Conflito espacial. 5. Conflito de luz. 6. Conflito de temporalidade (ibid, p.58). Estes conflitos estão ilustrados nas figuras de 45 a 50.



Figura 45. *Encouraçado Potenkim*. Conflito gráfico formado pelas linhas das redes do navio.



Figura 46. *Encouraçado Potenkim*. A escadaria de Odessa, conflito de planos.



Figura 47. Conflito de volumes – exemplo escolhido pelo próprio Eisenstein (*Forma do Filme*).



Figura 48. *Encouraçado Potenkim*. A escadaria de Odessa. Conflito espacial (de escala).



Figura 49. *Encouraçado Potenkim*, conflito de luz.



Figura 50. *Encouraçado Potenkim*. Início da cena do carrinho do bebe na escadaria de Odessa: conflito de temporalidade. Ao intercalar imagens, Eisenstein faz com que a duração da cena torne-se maior do que o tempo real de percurso do carrinho.

E como ele esclarece, estes primeiros conflitos listados são os de características *dominantes* nos planos, mas que devem ser entendidos como *complexos*, ou seja, em relação a todas as outras características do plano (*ibid*, p.58).

Eisenstein está aqui, aparentemente fazendo uma divisão didática dos conflitos. Trata-se de conflitos primários, ou talvez, como ele sugere, *dominantes*; mas cada um deles apresenta casos particulares. Por exemplo, nos conflitos gráficos, Eisenstein ainda identifica:

7. *Conflito entre matéria e ponto de vista (realizado por distorção espacial por o ângulo de câmera).*

8. *Conflito entre matéria e a sua natureza espacial (realizado por distorção ótico da lente).*

9. *Conflito entre um evento e a sua natureza temporal (realizado por velocidade lenta e movimento de parada) e finalmente*

10. *Conflito entre o complexo ótico inteiro e uma esfera bastante diferente (ibid, p.60).*

De todos os conflitos expostos, é o do *contraponto audiovisual* que Eisenstein mais vai dar atenção. Mas o relevante de toda essa explicação de sua teoria em 1929, é justamente a equiparação do cinema com a linguagem. Sem dúvida, Eisenstein compartilhava uma concepção de que para uma atividade ser considerada artística, ela deve possuir uma linguagem própria, ainda que se equipare genericamente às linguagens de outras artes.

Ele se questiona:

Mas porque o cinema deveria seguir as formas do teatro e da pintura em vez da metodologia de linguagem que permite que conceitos completamente novos de idéias nasçam da combinação de duas denotações concretas de dois objetos concretos? A linguagem está muito mais próxima do cinema do que a pintura. Por exemplo, na pintura, a forma nasce dos elementos abstratos de linha e cor, enquanto no cinema, a concretude material da imagem dentro do quadro apresenta –como um elemento– a maior dificuldade de manipulação. Então, por que não se inclinar em direção ao sistema de linguagem, que é obrigado a usar a mesma mecânica ao inventar palavras e complexos de palavras (ibid, p.66).

Para ele, cada arte possui a sua própria especificidade na sua linguagem, e daí a tentativa de encontrar uma *sintaxe do cinema*. Da investigação e da formulação das diferentes formas de conflito no cinema, Eisenstein chega à linguagem do filme, e à necessidade de estruturar uma *sintaxe* para ela, uma *dramaturgia visual* que cria em cima dos diferentes tipos de conflito dialético entre plano e montagem. A exaustiva descrição dos conflitos que ele identifica em seus filmes é uma *tentativa de sintaxe do cinema* (ibid, p.60). Cada tipo de conflito, possui as suas funções dentro do filme e são utilizados de acordo com os tipos de montagem, a fim de produzir tanto efeitos emocionais *puramente fisiológicos* no espectador, como conceitos *puramente intelectuais*.

Eisenstein acreditava ter dado uma contribuição fundamental com a formulação dos métodos de montagem a partir de uma linguagem cinematográfica que ele identifica na sua dimensão conflituosa entre o que é filmado e como é montado aquilo que é filmado. E de fato foi uma grande contribuição.

Paralelizando a linguagem do filme com a linguagem humana, ele equipara o *plano* com uma unidade sintática. Pode-se dizer que esta é a primeira tentativa de

semiologia do cinema, que seria desenvolvida três décadas mais tarde por alguns pensadores estruturalistas e que teve seu ápice com Christian Metz.

Mas Eisenstein realizou isso dentro de um projeto ideológico específico, no qual buscava um cinema como ferramenta de produção de conceitos. Ele tenta criar uma sintaxe no cinema, mas o faz somente na medida em que tinha como horizonte o seu *cinema intelectual* e o seu projeto de arte, ou melhor, os seus próprios objetivos com a arte:

Em direção a um cinema puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas, conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases. Poderíamos ainda ter uma síntese entre arte e ciência. Este seria o nome apropriado para nossa era no campo da arte. Seria a justificativa final para as palavras de Lênin de que “cinema é a mais importante de todas as artes” (ibid, p.70).

Num texto intitulado *Eisenstein's montage and hieroglyph signs*, Vyatcheslav Vseldovich Ivanov¹² (1985) argumenta que Eisenstein, ao abordar a obra de arte como fenômeno semiótico, em consonância com os debates teóricos do seu tempo, focou-se inicialmente nos aspectos sintáticos da mesma, tratou da *sintaxe áudio-visual do filme*, mas acabou utilizando a *sintaxe para explorar a semântica* (p.226).

Isso nos parece bastante claro, quando vemos que, na verdade, o projeto de Eisenstein era um projeto específico de cinema, que ele mesmo viria a abandonar futuramente. Sua teoria não se sustentaria universalmente enquanto uma *sintaxe do filme*, nem mesmo para ele, embora a tivesse formulado em 1929 com esta pretensão. Vemos, pelas análises que fez de seus próprios filmes, como ele estava adentrando a dimensão, na verdade, semântica dos recursos cinematográficos que ele havia criado:

¹² Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov nascido em 1929 filólogo russo, filho de Vselvod Ivanov escritor e dramaturgo soviético. Fundador da *Escola Tartu-moscovita* de semiótica (escola representativa da semiótica soviética das décadas de 60 e 70 do século XX). É também associado aos nomes de Toporov e Lotman. O pensamento de Ivanov se deu no desenvolvimento da semiótica e da cibernética através do estudo dos mecanismos fisiológicos e psicológicos da produção e do uso do signo, envolvendo estudos da métrica à luz da teoria da probabilidade. Trabalhou na direção do reestabelecimento e reinserção dos textos de Eisenstein, Bakhtin e Vigotski na União Soviética na década de 60, teóricos que considera os verdadeiros ancestrais da semiótica soviética. (SHUKMAN; 1978).

Qual a *dinâmica* e o efeito *emocional* dos diferentes conflitos obtidos pelas técnicas de montagem? Este era mais o tipo de questão que Eisenstein abordava.

Ele não havia conseguido um grau suficiente de generalização científica das diferentes possibilidades do cinema, para constituir uma sintaxe e isso o levava sempre à especificidade dos seus procedimentos. Além do mais, o *conceito*, enquanto algo *puramente intelectual* como ele sugeria, não estava precisamente nas unidades e combinações lingüísticas que ele conseguia vislumbrar ao olhar para o plano fílmico e os fragmentos de montagem. Tratava-se de uma relação construída pelo espectador, portanto não estava no sistema de imagens em si mesmo, na sua sintaxe, mas dependia completamente da produção de sentido daquele que percebe o filme. Eisenstein estava na fronteira entre o sintático e o semântico.

Tanto Eisenstein, assim como Vigotski em *Psicologia da Arte*, pareciam habitar esta fronteira. Pareciam realizar este movimento entre a ênfase na estrutura da obra e a ênfase no seu sentido ou na função psicológica que ela exerce naquele que a percebe; entre o foco do que na época se concebia por *forma artística* e o destaque do conteúdo social e ideológico. Neste contexto, parece indiscutível que levantaram questões relevantes, inaugurando linguagens teóricas sobre fenômenos fronteirigos entre a lingüística, a psicologia, a sociologia e as artes.

Nas teorias e na crítica de arte, o que parecia estar em jogo naquele momento, era o *movimento entre o estudo da estrutura formal do texto e sua interpretação semântica* (IVANOV, 2001), de modo que

a incorporação gradual da semântica da obra de arte ao campo de estudo, mantendo todas as conquistas importantes da análise formal, foi o traço distintivo dos trabalhos de Serguei Eisenstein, em que o domínio dos métodos da ciência moderna (inclusive da psicologia) combinou-se com uma profunda penetração interna na essência da obra estudada. Entre outras coisas, graças a isto Eisenstein (como Vigotski no presente livro) evitou-se envolver com o aspecto meramente sintático da obra de arte (isto é, o aspecto que lhe caracteriza apenas a estrutura interna), próprio de muitas experiências teóricas e práticas nas artes desenvolvidas nos anos 20 (IVANOV, 2001, p.350).

Em busca das relações históricas entre psicologia e cinema, encontramos as teorias de Eisenstein como uma tentativa de fundamentar psicologicamente a experiência do cinema e ao fazer isso, vemos como ele chega aos problemas da linguagem do filme. Eisenstein estava dentro da dimensão de uma *psicologia da arte*, ou melhor, dentro de um tipo de pensamento estético com um foco psicológico sobre a arte. Neste sentido, cabe colocarmos suas reflexões em diálogo com o campo que ele estava adentrando; isso nos levou aos textos de Vigotski. O interessante é perceber como ambos, partindo de uma problemática psicológica da recepção estética chegam a uma dimensão semiótica da experiência artística.

As primeiras aproximações que pudemos estabelecer entre Eisenstein e Vigotski são temáticas, são confluências gerais, que realizam um percurso que perpassa dimensões parecidas: o universo místico do simbolismo russo, a fisiologia, psicologia, teatro e as artes em geral, materialismo dialético. O interesse em comum pela psicologia da arte é explícito. Mas isso não quer dizer muita coisa, uma vez que Eisenstein e Vigotski não estavam arbitrariamente interessados neste campo. As questões psicológicas sobre a arte estavam em pauta. Nosso interesse está mais na maneira como Eisenstein fundamenta suas idéias nestes textos de 1928 e 1929, perpassando dimensões muito parecidas com as que Vigotski estava lidando.

Vamos aqui a uma primeira aproximação: no texto de 1928, *Fora de Quadro*, por exemplo, Eisenstein lança mão de algumas reflexões sobre o desenho, comparando os métodos de ensino do desenho no oriente e no ocidente, ele afirma que a forma de desenhar ocidental é tributária da lógica formal, enquanto no oriente se apresenta um outro aspecto relacionado ao *monismo de conjunto*.

Eisenstein, sempre crítico ao realismo artístico, se interessa pela deformação do desenho, suas características desproporcionais. Como já vimos, ele analisa o desenho que Luria lhe apresentou para demarcar que as formas realistas obtidas no desenho ocidental não são naturais, mas passam por um desenvolvimento histórico, tanto no indivíduo que aprende a desenhar, como no processo histórico geral que consolida estas formas. Retornemos à citação que já realizamos anteriormente:

a representação do objeto em proporções efetivamente (absolutas), é sem dúvida apenas um tributo à lógica formal ortodoxa. Uma subordinação à ordem inviolável

das coisas. Tanto em pintura quanto em escultura há uma volta periódica e invariável a períodos de estabelecimento do absolutismo. Substituindo a expressividade da desproporção arcaica por tábuas da lei na regulamentares de uma harmonia oficialmente decretada. O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente função de uma determinada forma de estrutura social (EISENSTEIN, 1928-2002, p.40)

Isso se relaciona com uma idéia romântica de que na infância as formas de imaginação e de criação são mais ricas, ou mais livres do que na vida adulta: uma defesa do esquematismo infantil em contraposição ao rígido desenho que a perspectiva linear (e toda a sua lógica de que Eisenstein nos fala) nos proporciona.

Em *Arte e imaginação na infância* (1930-1996), Vigotski abordaria de maneira aprofundada a questão do desenho infantil, demarcando justamente como ele se desenvolve na criança, mostrando o papel da educação e da cultura na produção criativa infantil. Diferenciando a criação infantil das formas de criação do adulto, ele apresenta uma idéia bastante parecida com a de Eisenstein, ao contrapor constantemente o desenho da criança e o desenho adulto.

Apesar de ser crítico da concepção de que a experiência da criança é mais rica que a do adulto, Vigotski procurou mostrar as diferenças na produção criativa nas diferentes idades. Ele destaca justamente o caráter da desproporcionalidade no desenho nas crianças que recém adentram a idade escolar e as transformações que se operam na forma da criação gráfica à medida que se desenvolve e que passa pelo processo de escolarização.

Ao destacar a gênese das formas de desenho nas diferentes idades escolares, era sobre a dimensão histórica e cultural do fenômeno que ele estava se debruçando. A dimensão histórica das formas artísticas era o que estava em pauta. Eisenstein coloca a produção artística dentro de um processo histórico, em transformação, assim como Vigotski o faz, não só de forma mais implícita em *Arte e Imaginação na infância*, e futuramente na *Psicologia do Ator* ao criticar Stanislavski, mas sobretudo já em seu primeiro momento teórico representado por *Psicologia da Arte*, onde demarca a historicidade das formas literárias.

A dimensão histórica da arte, sem dúvida é um ponto crucial que aproxima Eisenstein e Vigotski, mas o foco desta confluência está, na realidade, no destaque que ambos dão à *deformação* na arte. A arte genuína para Vigotski, *transforma a impressão nela inserida* (VIGOTSKI, 1925-2001, p.296). A deformação operada pelo artista em relação ao material da arte é um ponto que aproxima os dois autores. A essência da forma artística é o seu caráter contraditório.

Ivanov (2001), no trabalho de notas de *Psicologia da Arte*, aponta que *a idéia de L. S. Vigotski acerca da contradição entre forma e conteúdo despertou grande interesse em S. M. Eisenstein, que sublinhou todas as passagens do livro que se referem a esse problema no exemplar recentemente encontrado em seu arquivo* (p.356).

Tanto para Eisenstein como para Vigotski este problema também se apresenta como fundamental nos seus percursos teóricos. A maneira como o desenvolvem é muito distinta, mas acabam por confluir. Seus percursos apontam tanto para o uso da dialética marxista no desenvolvimento teórico e prático a respeito desta problemática; como para o contexto artístico, sobretudo os diálogos em torno da crítica literária na Rússia da virada do século XX. O texto de *Psicologia da Arte* pode nos esclarecer.

3.2 Vigotski e o problema da forma

Ao analisar as obras de literatura, Vigotski (1925-2001) parte de uma concepção histórica das formas literárias. Como ele diz: *a fábula, a novela e a tragédia como três formas literárias que gradualmente se complexificam e se sobrepõe umas às outras* (p.103). Sua idéia de uma estética psicológica cientificamente fundamentada se traduz numa concepção histórica tanto da arte como do psiquismo humano.

Em psicologia da arte ele parte da forma que considera mais elementar, a fábula. Para além das críticas aos sistemas de análise psicológica das fábulas, cuja fundamentação psicológica ele sempre considera deficitária em precisão científica, Vigotski se foca na *atitude emocional* que as fábulas provocam durante a leitura e frente a isso, na indagação de por que as fábulas recorrem aos animais. Ele encontra aí a sua essência contraditória: *a meta da fábula era precisamente a de mostrar certa impossibilidade, certas contradições internas da situação no enredo que o autor se propusera desenvolver* (ibid, p.125).

Vigotski demarca o caráter contraditório da fábula e tenta *elucidar o sentido dessa contradição* (*ibid*, p.126), mas para isso ele vai recorrer à análise das fábulas de Krilov, um conhecido fabulista russo. Para ele, a essência das fábulas

não pode ser extraída de seus elementos, porque precisamos partir da análise para síntese para estudar algumas fábulas típicas e, já partindo do todo, elucidar o sentido das partes separadas. Mais uma vez, estamos diante daqueles mesmos elementos com que tivemos que operar anteriormente, mas o sentido e a significação de cada um deles já serão definidos pela estrutura da própria fábula (*ibid*, p.141).

Olhando para questões como a *disposição das palavras, a descrição das atitudes, entoação das personagens* (*ibid*, p.144), os *sentidos* pelos quais as fábulas se desenvolvem, *o fluxo da fábula*, os *sistemas de elementos da fábula*, mas sobretudo a *oposição de sentimentos* e a *estrutura emocional da fábula*. Sua tentativa de encontrar uma essência da fábula, sua verdadeira especificidade, encaminhou-o sempre para estes *sentimentos diametralmente opostos* que a fábula provoca, e que se resolvem numa espécie de *curto-circuito* na relação que o leitor empreende dos procedimentos do autor.

Mas aí, ele vai procurar tirar

conclusões psicológicas sobre a estrutura da reação estética que a fábula em poesia suscita em todos nós, sobre os mecanismos gerais do psiquismo do homem social que são acionados pelas rodas da fábula e sobre o tipo de ação que o indivíduo realiza sobre si mesmo com o auxílio da fábula (*ibid*, p.166).

Ele está atrás sempre de um segundo sentido ou *plano*, um plano psicológico da fábula, uma dimensão da fábula que não pode ser buscada no seu conteúdo, mas também não somente nos procedimentos poéticos e estilísticos empreendidos pelo autor. É na *reação estética* do leitor frente aos procedimentos do poeta, que Vigotski vai buscar a principal questão psicológica da fábula:

(...) os dois sentidos da fábula são apoiados e representados com toda a força do procedimento poético, ou seja, existem não só como contradição lógica, porém bem mais como contradição emocional, a emoção do leitor da fábula é, em seu fundamento, uma emoção de sentimentos opostos que se desenvolvem com a mesma intensidade e em completa contigüidade (ibid, p.170).

Não é só o conteúdo contraditório no domínio da lógica que faz brotar os sentimentos opostos. As emoções despertadas pela fábula, na leitura que ele faz de Krilov, *se estruturam sobre toda garantia da sua intensidade e são suscitadas com necessidade forçada pela própria organização do material poético (ibid, p.170).*

Disto ele conclui que:

a contradição emocional e a sua solução no curto-circuito dos sentimentos opostos, constituem a verdadeira natureza de nossa reação psicológica diante da fábula. Este é o primeiro passo do nosso estudo. Entretanto não podemos nos furtar a uma antecipação e sugerir que existe uma surpreendente coincidência entre a lei psicológica que descobrimos e as leis sugeridas por muitos estudiosos pelas formas superiores da poesia. Não terá sido mesmo que Schiller teve em mente ao referir-se à tragédia, afirmando que o segredo do artista consiste em destruir o conteúdo pela forma ? (ibid, p.175-176).

Vigotski irá generalizar esta contradição que surge da destruição do conteúdo pela forma empreendida pelo autor também à novela e à tragédia. Na verdade, ele generaliza, assim como Eisenstein o faz de forma mais breve em *Dramaturgia da Forma do Filme* (1929-2002), a todo universo artístico. Num espectro de uma teoria geral da arte, Vigotski também concebe a contradição como aspecto fundamental.

Mas seu método e as questões psicológicas que ele levanta parecem se tornar mais explícitos na análise do conto de Ivan Bunin, *Leve Alento*. Aí, as relações com as idéias do cinema intelectual de Eisenstein ficam mais evidentes.

Na análise de Bunin, primeiramente ele levanta o paradigma formalista da bipartição entre o material e a forma, não uma bipartição entre conteúdo e forma:

Como se costuma fazer, é mais conveniente definir como material e forma da narração os dois conceitos básicos com que nos ocorre operar quando analisamos a estrutura de alguma narração. Como já dissemos, devemos entender por material tudo o que o poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, história, casos, o ambiente, os caracteres, tudo o que existia antes da narração e pode existir fora e independentemente dela, caso alguém narre utilizando suas palavras para reproduzi-lo de modo inteligível e coerente. Devemos denominar a forma da obra a disposição desse material segundo as leis da construção artística no sentido exato do termo. (...) Nunca se deve entender por estes termos apenas a forma sonora externa, visual, ou qualquer outras forma sensorial que se abre à nossa percepção. Nessa interpretação, a forma é bem menos um invólucro externo, uma espécie de casca de que se reveste o fruto. Ao contrário, a forma aqui se manifesta como um princípio ativo de elaboração e de superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares. No que se refere ao conto e à novela, a forma e o material costumam ser tomados como campo de relações, eventos e acontecimentos humanos, e se destacamos o próprio acontecimento que serviu de base a uma narração obtemos o material dessa narração. Se falarmos da ordem e da disposição das partes em que esse material é apresentado ao leitor, de como esse material foi narrado, estaremos tratando da forma (ibid, p.177-178).

Vigotski realiza aqui uma análise gráfica da temporalidade do conto, um procedimento bastante utilizado por Andrei Biely, pelos formalistas e que também seria utilizado posteriormente por Eisenstein, para estudar as narrativas temporalmente não-lineares das obras literárias. No caso de Vigotski, o esquema gráfico está colocado para entender a *estrutura estática* e anatômica da narração. Mas ainda restava para ele *revelar sua composição dinâmica e sua fisiologia*, ou seja, entender por que o material se encontra disposto ou *enformado* daquela maneira.

Seu interesse não estava na simples disposição dos eventos do conto. É aí que ele novamente adentra a dimensão da totalidade da obra e não se prende somente na disposição estrutural de suas partes.

É evidente que para Vigotski, era igualmente importante compreender esta disposição formal dos acontecimentos da narrativa, como fica explícito na estrutura gráfica que ele constrói, mas isso não seria o suficiente para definir a essência da obra. Neste ponto ele sai de uma questão estrutural ou sintática e se insere num tipo de pensamento funcional, e semântico. Ele procura olhar para o conjunto do conto:

Não é por acaso que o conto de chama Leve Alento, e não nos precisamos nos deter muito nele com atenção especial para descobrir que a leitura nos deixa uma impressão que não pode ser caracterizada senão, por assim dizer como total oposto àquela impressão que produzem os acontecimentos narrados, tomados em si mesmos. O autor atinge o efeito precisamente contrário, e o verdadeiro tema de seu conto é, evidentemente o leve alento e não a história de uma vida confusa de uma colegial de província (ibid, p.190).

A concepção de Vigotski é a de que o conto não é nem a estrutura gráfica que ele construiu (ao modo de uma análise formalista) com os acontecimentos da narrativa e nem um conto sobre a vida dos personagens da história, *mas sobre o leve alento, seu traço fundamental é o sentimento de libertação, leveza, renúncia e absoluta transparência da vida, que não pode ser deduzido de maneira nenhuma aos acontecimentos que lhe servem de base (ibid, p.190).*

O autor, neste caso, supera o conteúdo da vida confusa dos personagens criando as tensões e os alentos necessários numa disposição igualmente necessária (não arbitrária) da forma para produzir determinado efeito. Neste sentido a forma com a qual o autor dispõe o seu material produz um leve alento e supera o conteúdo confuso e angustiante da vida das personagens:

E assim, passo a passo, indo de um episódio a outro, de uma frase a outra, poder-se-ia mostrar que eles foram selecionados e encadeados de modo que toda tensão neles contida, todo sentimento angustiante e turvo estivesse resolvido, desimpedido, comunicado em uma conexão capaz de produzir impressão bem diversa daquela que suscitaria se tomada no encadeamento natural dos episódios. Seguindo a forma da estrutura, que representamos no nosso esquema, podemos mostrar passo a passo, que todos os saltos artificiais da narração acabam tendo um fim: apagar, destruir a impressão indireta que esses acontecimentos deixam em nós, e transformá-la, converte-la em outra qualquer, bem diferente e oposta à primeira (ibid, p.193).

Vigotski aponta como esta destruição do conteúdo pela forma pode ser visualizada também na construção dos episódios isolados da narração. Mas ele está interessado nos *dominantes*, ele está interessado na reação puramente fisiológica de sua respiração ao ler. Reação que ele identifica ao leve alento que sente ao ler o texto de Bunin. E aqui ele generaliza a outras formas de arte:

De fato, qualquer narração, quadro, poema é evidentemente um todo complexo constituído de elementos inteiramente diversos, organizados em graus vários, em diferentes hierarquias de subordinações e laços; e nesse todo complexo, sempre se verifica algum momento dominante, que determina a construção de todo o restante do conto, o sentido e o título de cada uma de

suas partes. E esse dominante de nosso conto é, evidentemente, o leve alento (ibid, p.195).

As semelhanças do pensamento de Eisenstein tal como exposto em *Dramaturgia da Forma do Filme* com o raciocínio de Vigotski nas análises de Bunin são claras. Ainda que o cineasta critique a idéia de estímulo dominante, que é o conceito que aqui parece nortear Vigotski, vimos como ele o faz para se contrapor a um tipo de montagem cinematográfica. Mas ambos estavam direcionando suas reflexões para a importância da todo semântico da obra de arte. Eisenstein e seu *monismo de conjunto*, Vigotski e seu *dominante*.

Mas o que mais chama atenção aos nossos olhares é sem dúvida a dimensão da contradição nesse processo, uma contradição entre os procedimentos empregados pelo artista ao enformar o material sobre o qual trabalha e a idéia ou o tom, a intensidade emocional que ele produz no leitor ou no espectador.

A maneira como Vigotski (1925/2001) desenvolve o problema da forma e do conteúdo na arte traz consigo, ainda de forma implícita uma determinada concepção do que é o signo lingüístico. Ele ainda não a havia formulado, e na realidade o faria somente em um manuscrito de 1929. Mas é de se questionar por que ao abordar a dimensão contraditória da forma artística, ele chega a uma questão de cunho semiótico. Não se trata somente do fato de ele estar analisando a literatura, onde o material semiótico está completamente arraigado e entrelaçado com a linguagem humana de uma forma mais geral. Vigotski generaliza suas reflexões para todas as formas de arte.

A questão da forma e do conteúdo exposta na *Psicologia da Arte* dialoga contemporaneamente com as noções de linguagem da *Escola Formal Russa*. Vigotski (1925/2001), ao pensar o problema da dialética da forma e do conteúdo, fazia parte deste debate intelectual sobre a arte que girava em torno de disputas políticas e ideológicas na recém formada União Soviética. Este debate era demarcado pelas teorias formalistas da arte, por um lado, e, por outro, as teorias marxistas (ERLICH, 1980).

Durante a década de 1920, a diversidade de posições teóricas sobre a arte foi relegada, nos espaços de discussão, a ocupar um destes rótulos. Mas é evidente que a questão não era tão *preto no branco* assim.

Os formalistas russos publicaram alguns dos importantes ensaios de crítica de arte na revista LEF, na qual colaboravam Eisenstein e Maiakovski,¹³. Shklovski tinha contato teórico direto com Eisenstein, inclusive realizou alguns estudos importantes sobre sua obra cinematográfica.¹⁴. Em torno da revista LEF formou-se um grupo genuinamente modernista. Modernizadores do país que haviam apoiado a revolução. Tiveram um papel importante dentro dela e na consolidação do regime soviético através da arte, como é o caso de Eisenstein, Maiakovski e Shklovski.

O debate entre marxismo e formalismo era inicialmente produtivo e tinha diretrizes em comum a respeito da arte e da crítica de arte. Mas com o desenrolar da década de 1920, a perseguição e o enfrentamento de Stalin a Maikovski, as coisas começaram a mudar. As posições formalistas passaram a ser associadas com o discurso da arte pela arte e o que era um grupo de pensadores que estava atraindo um grande contingente de interessados no campo inaugurado, passou a ser um adjetivo pejorativo. A crítica de Vigotski aos formalistas não pode ser lida fora deste contexto.

Vigotski criticou suas teorias do ponto de vista psicológico. Sua leitura dos formalistas era, segundo Paulo Bezerra, a de que *acabam de fato renunciando à contribuição de qualquer psicologia para a construção da teoria da arte. Resulta daí a tentativa de estudar a forma artística como algo independente das idéias e emoções que lhe integram a composição e o material psicológico* (BEZERRA, 2001, p. XIII).

A *Escola Formal Russa* é normalmente associada ao grupo da *Opoiaz*¹⁵ (representados por Chklovski, Iakubinski e Eickenbaum) e ao *Círculo de Moscou*¹⁶. Quase que concomitante com a lingüística de Saussure, que possibilitara, enfim, um estudo científico da linguagem que não estivesse atrelado aos métodos das ciências naturais, surge a *Escola Formal Russa* com achados metodológicos bastante semelhantes. Pomorska (1972) identifica quatro fontes da teoria literária em questão, a saber, *a metodologia geral dos estudos humanísticos, a filosofia fenomenológica de Husserl, a metodologia da lingüística moderna e, por fim, last but not least, a teoria e a prática da arte moderna, principalmente o cubismo* (p.27).

Este grupo inicia suas atividades com uma publicação coletiva intitulada *Coletâneas sobre a teoria da linguagem poética* em 1916, no desenrolar da revolta

¹³ Ver: *Memórias Imorais* (EISENSTEIN, 1987).

¹⁴ Sobre o envolvimento de Shklovski com o cinema ver: Leyda (1983).

¹⁵ OPOIAZ (*Obscestvo izucenija Poeticeskogo Jazyka*)- Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética, formada por intelectuais de São Petesburgo em 1916.

¹⁶ Círculo linguístico de Moscou, criado em 1915, é associado ao nome de Roman Jacobson.

antipositivista na Europa que se dava desde os anos 1880 (POMORSKA, 1972). Esta revolta associa-se, na Rússia, sobretudo ao movimento simbolista, mas perpassou outras expressões da cultura daquele país. Os estudos de Potiebniá na estilística, por exemplo, haviam transferido o foco, nesta disciplina, da lingüística para a estética (POMORSKA, 1972), mudança de enfoque que influenciou muito os simbolistas russos, antecessores diretos de Vigotski e dos formalistas, que também haviam buscado inspiração nos cubistas (POMORSKA, 1972).

Segundo um dos principais estudiosos ocidentais do formalismo russo, Victor Erlich (1980), este grupo de pesquisadores da poesia e da literatura ocupa uma posição distinta nos estudos literários de forma geral. Ele emerge de forma desafiadora e crítica aos procedimentos de seus predecessores.

De acordo com Tony Bennett (1979), o movimento formalista existe enquanto movimento crítico somente nos anos que precederam a revolução e na década que a sucedeu. Suas teorias exaltavam um interesse pelas belas-artes, mas igualmente uma aproximação com o universo folclórico da Rússia. Os grupos formalistas partiam de duas preocupações fundamentais: a primeira a de estabelecer e de consolidar um estudo da literatura com bases científicas (BENNETT, 1979).

Isso leva à sua segunda preocupação teórica, que já frisamos, que era a de encontrar uma espécie de essência do literário (*literarinos*), ou seja, uma especificação ou delimitação das propriedades lingüísticas e formais que possibilitariam distinguir a poesia e a literatura de forma mais ampla de outras formas e modalidades discursivas, sobretudo da linguagem cotidiana e prosaica. Nesse sentido, a especificidade literária e o estudo científico do texto só poderia ser resolvida com referência às propriedades formais específicas do texto literário em questão, sem recorrer às forças históricas que operam na produção do texto (BENNETT, 1979) e tampouco aos aspectos biográficos do autor.

A narrativa de Erlich (1980) torna evidente a influência do movimento simbolista sobre o formalismo russo. Mas o formalismo enquanto corrente de crítica literária não pode ser compreendida fora da relação com a literatura que ele se propôs a analisar. É neste sentido que Pomorska (1972) fala da constituição da escola formalista, juntamente com o ambiente poético que a produziu: o futurismo russo.

Não é incomum, nas pesquisas sobre a literatura russa, associar à arte e a crítica de arte da Rússia anteriores à revolução 1917 aos valores burgueses, como se tudo que houvesse sido produzido até a consolidação da União Soviética fosse desvinculado da

função social da arte. Na realidade, parece ser um erro acreditar tanto na hegemonia da análise formal no período anterior à revolução, como acreditar que a crítica literária na Rússia sempre tendeu a sacrificar a análise formal em detrimento de considerações ideológicas (ERLICH, 1980) ou psicologizantes.

Uma história mais detalhada da crítica de arte russa revela relações muito conflituosas entre estas posturas, o que nos leva a ver, mais uma vez, que demarcações temporais muito precisas quanto ao estilo das produções intelectuais pode nos induzir a equívocos.

Com isto queremos demarcar que, ainda que a escola formalista tenha renovado a crítica literária russa, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XX, os problemas com os quais lidou de maneira renovadora não surgem diretamente com seus representantes, mas estão colocados em uma outra linguagem em seus antecessores. Aí surge outro problema metodológico, que parece ser o de tratar as escolas de crítica literária independentemente das escolas de prática literária a que se dirigem (POMORSKA, 1972), universalizando seus desenvolvimentos teóricos às manifestações artísticas que possuem pouca afinidade com a linguagem crítica e analítica que produzem.

Formalismo e marxismo não são, portanto, necessariamente antíteses teóricas. Alguns trabalhos marxistas sobre as artes levavam em conta os avanços da Escola Formal no estudo objetivo da literatura, reconhecendo seus progressos fundamentais. Trotski, por exemplo, em *Literatura e Revolução* (1923/2007) escreve:

Há duas razões para as quais precisamos nos deter ante a escola formalista. Em primeiro lugar, por ela mesma: a despeito do caráter superficial da teoria formalista da arte, certa parte da pesquisa de seus adeptos ela é realmente útil. A outra razão é o futurismo: embora não tenham fundamento as pretensões que os futuristas têm de possuir o monopólio da representação da nova arte, não se pode excluí-lo do processo que prepara para arte de amanhã (p.134).

Assim como, em contrapartida, muitos formalistas viriam a reconhecer certas limitações de seu enfoque, introduzindo em suas teorias, questões sociológicas, contribuindo em muito para uma sociologia da literatura (EISEN, 1996).

A *Psicologia da Arte* se insere, assim, neste movimento de teorizações com tonalidades marxistas sobre a arte, que, na década de 1920 na Rússia, disputava com os grupos formalistas o apoio estatal, sob a política bolchevique de recrutar e de se apropriar de especialistas nos mais diversos campos da cultura. Com o regime stalinista este processo iria adquirir contornos ainda mais dramáticos, posto que Stalin mesmo parecia mudar as teorias que ele considerava corretas e oficiais em detrimento de quem ele queria perseguir (EISEN, 1996).

Mas ainda o início da década foi marcado por uma espécie de dilema em vários segmentos da intelectualidade russa: qual teoria o Partido deveria apoiar? A competição entre grupos literários pelo apoio dos bolcheviques diante do medo do rechaço, contribuiu para uma situação onde escritores debatiam acirradamente questões da crítica de arte (EISEN, 1996).

O conflito entre estilos de crítica literária que priorizavam a análise do conteúdo significativo, social e ideológico da obra artística e as análises com preocupações formais já estavam postos para que a Escola Formal Russa pudesse surgir como o primeiro movimento crítico a tratar sistematicamente e cientificamente o estilo e composição, ritmo e métrica da poesia (ERLICH, 1980). Atendo-se a estas preocupações os formalistas russos, ainda na década de 20, sofreriam críticas de intelectuais marxistas como Lunacharski e Trotski.

A crítica que Vigotski realiza aos formalistas se refere à posição que ocupa o psicológico na análise da obra de arte. Apesar de seu livro ter encontrado problemas na publicação e não ter sido tão incisivo no debate em questão, ele não pode ser lido fora dele. Ele parte da premissa formalista da distinção entre material e forma, mas acaba mais ressaltando o caráter contraditório da obra de arte, evocando a dialética e o aspecto social da arte e nesse sentido, sua crítica pode ser lida pelo prisma marxista do debate.

Já Trotski, em *Literatura e Revolução* (1923/2007), como vimos, também reconhece os avanços teórico-metodológicos dos formalistas nos estudos literários, mas os critica como *superficiais* ao reduzirem suas análises a uma enumeração mecânica dos dispositivos e recursos literários. Já em Lunacharski, no artigo *O formalismo na ciência da arte* publicado no periódico *A Imprensa e a Revolução* em 1924, um ano depois do livro de Trotski, o tom da crítica se desloca de *superficial* para *decadente*, acusando os

grupos formalistas de incitarem a postura da *arte pela arte*, promovendo esterilidade estética (LEMON; REIS, 1965). Mas os expurgos do final da década de 1920 revelam que os formalistas não acabaram sendo perseguidos por Stalin e suas teorias permaneceriam influentes no país, ainda que encontrassem muitas dificuldades de publicação.

Se *Psicologia da Arte* pode ser lido dentro deste debate mais amplo que o livro, por outro lado, vimos como Vigotski se insere nos domínios da crítica de arte com um ensaio sobre *Hamlet*, escrito antes de *Psicologia da Arte*. Neste ensaio as diretrizes teóricas não são tão explícitas, mas parecem apontar para outras direções. Ali não vemos nada de Plekhanov ou Lunacharsky, tampouco de Marx. Ainda que já esteja explícita a ênfase sobre a contradição da obra, ela não é enunciada como dialética.

Vigotski e sua crítica de leitor, frisam os aspectos do conflito extra-mundano de Hamlet, entre a tragédia passada e a tragédia futura que o príncipe da Dinamarca enfrenta, um conflito entre o dia e a noite, entre o superficial e o profundo, um mistério sempre presente que remonta a um inconsciente obscuro e pressentido, porém ocultado pelas superficialidades da tragédia. Uma leitura bastante mística e que em quase nada nos remete ao marxismo, mas que lembra muito o clima simbolista.

Com interesse especial pelo teatro e pela literatura, Vigotski realizou sua formação num clima intelectual em que o movimento simbolista chegava ao seu fim, mas que de qualquer forma ainda ressoava. Segundo Paulo Bezerra, comentando o ensaio sobre Hamlet, nele, Vigotski

“entende a obra de arte como um grande conjunto simbólico cuja característica essencial consiste na diversidade infinita de suas interpretações, no fato de não existir uma fórmula única capaz de tudo penetrar e tudo abranger. Essa concepção de arte, no caso específico da tragédia shakespeariana, faz eco com a concepção de símbolo de Vyacheslav Ivanov, segundo quem o símbolo é inesgotável e infinito na sua significação, é multifacético, polissêmico e sempre obscuro em sua profundidade” (BEZERRA, 2003, p.X)¹⁷.

¹⁷ A citação refere-se ao trabalho sobre a Tragédia de Hamlet, publicado como a segunda parte *Psicologia da Arte*.

Quando eclode o movimento simbolista na Rússia do final do século XIX, a discussão sobre o papel e o estilo do crítico de arte já estava posta sobre o papel e o estilo do crítico de arte já estava colocada desde os tempos da crítica de Pushkin, dos eslavófilos dostoevskianos e dos ocidentalistas Belinsky e Bakunin. A partir disso, consolida-se a idéia da poesia como um ofício (ERLICH, 1980). Deste ressurgimento poético na cultura russa, depois de décadas em que a crítica se centrou nos romances como por exemplo, de Tolstoi e Dostoevski, seguiu-se um retorno do estudo do verso, um esforço teórico bastante intenso e concentrado de abordar os problemas da técnica poética do ponto de vista da escola simbolista (ERLICH, 1980).

No simbolismo, as ligações entre a figura do artista e a figura do teórico assumiam um caráter bastante orgânico. (ERLICH, 1980). Os poetas mesmos eram os críticos de suas obras. Uma postura que Vigotski viria a condenar com sua crítica de leitor ao afirmar que o autor da obra não é seu melhor intérprete no prefácio do ensaio sobre Hamlet. Apesar disso, o estilo da crítica que ele emprega nos aponta para o universo teórico do simbolismo.

O filósofo V. Iv. Ivanov¹⁸, escritor e pensador ícone do simbolismo russo, formula a noção de *unidade orgânica entre o som e o significado da palavra*, fundamental para as teorias simbolistas da criação poética. Esta noção postulava que a forma da palavra (som) se transmuta em conteúdo (significado), que por sua vez adquire forma. À luz desta teoria, a relação entre significante e significado deixou de ser arbitrária e tornou-se íntima e orgânica (ERLICH, 1980).

Para o teórico simbolista, a poesia era a revelação da *última verdade*, uma forma mais elevada de cognição, capaz de desfazer o vão entre a realidade empírica e o desconhecido. A palavra atingia o grau de um *logos* místico que reverberava sentidos ocultos (ERLICH, 1980). A metáfora passa então, a ser o dispositivo básico do poeta; deixando de ser uma mera figura de linguagem, ela é elevada ao status de símbolo que expressaria o paralelismo entre o *fenômeno* e o *noumeno* (ERLICH, 1980). O símbolo

¹⁸ Vyatcheslav Ivanovich Ivanov (1866- 1949), tradutor, poeta e crítico literário russo impregnou-se das idéias de Nietzsche, pensador que exerceria forte influência sobre ele ao longo de toda sua vida. É considerado por muitos como o principal teórico do simbolismo russo. Escreveu poesias como *Trombeta ardente*, *Transparência* e *Doce mistério*; tragédias como *Tântalo* e *Prometeu* e ensaios críticos como *Vigília das estrelas* e *Coisas da pátria e do universo*. (Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Vyacheslav_Ivanov acesso em 26 de setembro de 2007). Sobre a poesia de Ivanov ver Bakhtin (1930-1940/2003): *Conferências sobre a história da literatura russa em Estética da Criação Verbal* (pp. 411-421).

passa a ser tratado como algo polimorfo, múltiplo e em movimento, algo impossível de ser captado por uma interpretação estática (NISNEVICH, 2003).

O simbolismo destacou-se como uma reação filosófica à hegemonia do positivismo em diversos círculos intelectuais e acadêmicos da Europa e da Rússia (ERLICH, 1980). Sendo o este movimento filosófico e artístico uma das bases das manifestações modernistas da Rússia, muitas dos problemas e reflexões colocadas por seus representantes ecoaram em seus sucessores vanguardistas.

No ofício poético, os simbolistas precederam a vanguarda futurista (POMORSKA, 1972), que se criou no clima intelectual da virada do século. Na crítica literária, depois de um longo período na história da Rússia em que predominaram as análises ideológicas das obras, os simbolistas introduzem problemas e preocupações formais com a obra poética (ERLICH, 1980) e nesse sentido são os próprios precursores dos grupos formalistas da Rússia.

Na valorização que os simbolistas davam à tradição russa, eles se encontram diretamente com a dimensão da palavra. A palavra, possui um status muito peculiar na cultura daquele país. Quando os russos se designam à atividade de pintar um ícone num afresco, por exemplo, eles utilizam o verbo *pisat*, que significa também escrever. A centralidade da literatura na cultura russa é um fenômeno marcante e singular. Deste modo, para o crítico simbolista, a essência da arte é o símbolo. Uma atividade que não se constitui a partir de um sistema de símbolos não pode ser considerada artística.

As contribuições que deixaram para a escola formalista e para Vigotski são, nesse sentido, notáveis. Na crítica que realiza ao seu *predecessor antípoda*, o positivismo, os simbolistas vão voltar a destacar o valor da palavra na cultura (ERLICH, 1980). Para os positivistas, que dominaram a crítica de arte do período realista da literatura russa (segunda metade do século XIX), a ênfase estava na dimensão informativa da linguagem, no objeto e não na palavra (ERLICH, 1980). A palavra era tida como irrelevante, uma vez que o foco era o objeto a que ela faz referência, o objeto que ela denota. A preocupação era a de entender a mensagem do texto, seu conteúdo significativo, uma preocupação com a transmissão da idéia do autor.

Nessa direção, para o crítico positivista, a forma era tida como o mero molde externo do conteúdo da obra. Sendo algo estritamente externo, poderia ser dispensado sem que isso implicasse em quaisquer danos para a transmissão e a comunicação do conteúdo. (ERLICH, 1980). A poética simbolista realizou um esforço deliberado e intencional para se afastar da dicotomia entre forma e conteúdo. (ERLICH, 1980).

A preocupação simbolista pela busca de um sentido profundo das coisas, pelas correspondências entre o mundo dos sentidos e uma realidade transcendental superior era sustentada pela idéia de que a percepção do símbolo visível iluminaria a intuição da substância oculta e invisível (ERLICH, 1980). A palavra deixa de somente referir ou apontar para um determinado objeto, ela passa a sugerir ao invés de designar, evocar o outrora inexpressível através de combinações únicas de sons, uma espécie de *mágica verbal* (ERLICH, 1980).

Ainda que marcados por um tratamento psicologizante da obra poética, no sentido de decifrar o que o autor queria dizer, o poeta e ao mesmo teórico simbolista (como Bely e Bruysov, por exemplo) preocupava-se com as palavras, o ritmo, com as imagens que o poema evocava, com os padrões métricos e com o mecanismo da metáfora. Tais elementos formais eram imperativos na análise a fim de que se intuísse a mensagem latente de um poema. (ERLICH, 1980). Bely, que pode ser considerado precursor direto do formalismo, desenvolveu uma morfologia comparada do ritmo, num esforço de descobrir as leis empíricas do verso.

Não somente Vyatcheslav Ivanov, mas Belyi também, foram teóricos que sem dúvida marcaram o pensamento de Vigotski. Vyatcheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949), foi tradutor, poeta e crítico literário russo impregnado das idéias de Nietzsche, pensador que exerceria forte influência sobre ele ao longo de toda sua vida. É considerado por muitos como o principal teórico do simbolismo russo. Escreveu poesias como *Trombeta ardente*, *Transparência* e *Doce mistério*; tragédias como *Tântalo* e *Prometeu* e ensaios críticos como *Vigília das estrelas* e *Coisas da pátria e do universo*.

Belyi, por outro lado, também estava atento às questões lingüísticas e havia estudado profundamente o sistema de Potiebnyá. Ele estabeleceu um grande e constante diálogo entre diferentes gerações e grupos da intelectualidade russa: com os simbolistas Blok e Ivanov, os niilistas Berdaiev e Soloviev e o decadentista Mierezhkovski, os formalistas Shklovski e Eikhembbaum, com Eisenstein, além da própria tradição academicista onde predominavam os neo-kantianos e os positivistas. Ele foi poeta e teórico da literatura, considerado por muitos autores o grande precursor do movimento formalista. Ao que parece, Belyi sempre manteve uma posição bastante singular. Em Eisenstein ele também exerceu muita influência, sobretudo um texto em que analisa as obras de Gogol a partir de esquemas gráficos ilustrados na figura 51 (NESBET, 2006).

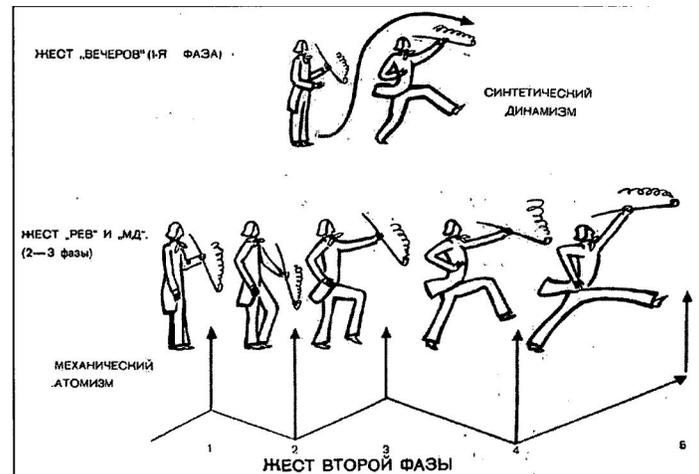


Figura 51. Andrey Beily: Mastersvo Gogolia. Do livro em que analisa a obra de Gogol (análise do segundo gesto de um livro de Gogol)

Vigotski cita incansavelmente seus trabalhos em *Psicologia da Arte*. Diferentemente da leitura que Vigotski faz dos formalistas, principalmente de Chklovski, que lhe serve de contraponto, Belyi aparece como um autor pontual, produtivo, afirmativo dos raciocínios de Vigotski em *Psicologia da Arte*; ele, em momento algum, o descarta de suas reflexões de forma radical como faz com os formalistas da *Opoiaz*.

Mas vamos entrar especificamente na leitura que Vigotski faz do problema da forma na arte.

Na primeira parte de *Psicologia da Arte*, ele expõe a *Metodologia do Problema*, abordando-a através da problematização das questões relativas ao psicológico na arte.

Se formos apontar o divisor de águas que separa todas as correntes da estética atual em duas grandes tendências teremos de indicar a psicologia. Os dois campos da estética atual - o psicológico e o não psicológico - abrangem tudo o que há de vivo nessa ciência (VIGOTSKI, 1924/ 2001, p.07).

Transitando por diversas disciplinas, Vigotski problematiza o núcleo da crise na ciência e na estética que se desenrolava desde o século XIX. Circunscreve os sintomas deste quadro epistemológico que coloca em jogo ambas as abordagens, tornando explícitas certas falhas nos seus fundamentos e premissas psicológicas. *A saída deste impasse pode estar apenas na mudança radical dos princípios básicos de pesquisa, em*

uma colocação absolutamente nova das questões, na escolha de novos métodos (VIGOTSKI,1924/2001, p.08).

Aqui e neste aspecto, Vigotski se aproxima de teóricos da estética materialista histórica como Plekhanov¹⁹ e Lunacharsky²⁰, que lhe servem de inspiração metodológica na tentativa de conciliar uma abordagem psicológica da arte com uma abordagem sociológica. É fato que Vigotski se aproxima de autores marxistas, que incidem na dimensão metodológica do texto. Por outro lado, suas análises se dirigem a autores clássicos da literatura e à tradição do pensamento russo e da psicologia da virada e do início do século XX.

As relações dialéticas e contraditórias entre forma e conteúdo caracterizam um ponto crucial no desenvolvimento do raciocínio de Vigotski em *Psicologia da Arte*, sobretudo na crítica que ele realiza ao formalismo russo, que, na tentativa de combater as doutrinas psicologizantes da arte,

chegou à mesma idéia, só que do lado oposto ao que chegaram os partidários de Potiebnýá: ele também se mostrou impotente em face da idéia da mudança do conteúdo psicológico da arte e lançou teses que, além de nada elucidarem na psicologia da arte, ainda precisam ser explicadas por essa psicologia. A despeito de todos os imensos méritos parciais da escola de Potiebnýá e do formalismo russo, em seu fracasso teórico e prático manifestou-se a teoria basilar de toda teoria da arte que tenta partir apenas dos dados objetivos da forma artística ou do conteúdo, e que em suas construções não se baseia em nenhuma teoria psicológica da arte (VIGOTSKI, 2001, p.80).

Psicologia da Arte (1925/2001) transita por diversas teorias realizando sua crítica: dos estudos humanísticos de Potiebnýá, passa pelo simbolismo russo, chegando aos teóricos da Escola Formal. Não escapam das análises de Vigotski as questões

¹⁹ Griegori Plexhanov (1856-1918), tradutor das obras de Marx para o russo. Marxismo populista grupo de genebra

²⁰Anatoli Lunacharsky (1873–1933), intelectual bolchevique. Aliado de Lênin, tornou-se comissário chefe responsável pelas artes e pela educação entre 1917 e 1929.

psicológicas que cada uma delas levanta. Neste sentido trava também diálogo crítico com as teorias psicológicas de sua época, como a psicanálise freudiana, a reflexologia e a psicologia idealista. Apontando as inconsistências de cada teoria, amparado pela dialética marxista, Vigotski vem a defender uma concepção de arte pelas vias do sentido social desta atividade humana:

“A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa de maneira nenhuma, que as suas raízes e essências sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais”. (VIGOTSKI, 2001, p. 315).

A retomada de um sentido social para a arte, perdido com o simbolismo, repudiado pelos formalistas em sua radical primeira fase²¹, além de se inserir no quadro da construção de uma psicologia da arte, se insere neste debate datado, demarcado por estas forças provindas da profunda transformação social na Rússia, o processo revolucionário das primeiras décadas do século XX, e que teve conseqüências mundiais igualmente impactantes (HOBSBAWN, 1994).

Em *Psicologia da Arte*, Vigotski introduz a problemática estética da forma e do conteúdo a partir das questões desenvolvidas por Potiebniá²². Ao explorar criticamente a teoria da *arte como conhecimento*, desenvolvida pela escola lingüística de Potiebnya, Vigotski (1925/2001) tenta mostrar que esse sistema psicológico de lingüística apresenta a distinção de três elementos básicos em cada palavra: *primeiro, a forma*

²¹ Se num primeiro momento (até o final da década de 1920) os formalistas defendiam de maneira radical a prevalência da forma no estudo artístico e até mesmo a idéia da *arte pela arte*, posteriormente se deslocaram ao que se conhece hoje por *sócio-formalismo*. Na realidade o movimento formalista na Rússia é muito mais complexo e influente no contexto das ciências humanas do que conseguimos descrever aqui. Atribui-se aos formalistas russos influências históricas diretas sobre muitas vertentes estruturalistas em ciências humanas (EISEN, 1996).

²² Potiebnyá (1835-1891): filólogo russo representante de uma abordagem intelectualista sobre a arte e sobre a linguagem. Seguindo a tradição do subjetivismo idealista no estudo da linguagem herdada de Humboldt, esta abordagem (desenvolvida mais tarde por seu aluno Ovsianiko-Kulikovski) é marcada pela aproximação entre o pensamento lingüístico e o pensamento artístico (POMORSKA, 1972).

sonora externa, segundo, a imagem ou a forma interna e, terceiro, o significado (p.32). E Vigotski neste mesmo capítulo completa:

“os mesmos três elementos que distinguimos na palavra, aqueles psicólogos encontram também na obra de arte, ao afirmarem que os processos psicológicos da percepção e da criação da obra de arte coincidem com os processos similares na percepção e criação de cada palavra” (p.34).

Como pudemos ver a partir das breves análises que fizemos da leitura de Bunin exposta em *Psicologia da Arte*, o interesse principal de Vigotski, não estava na forma sonora externa da literatura em geral e da poesia especificamente. Diferentemente de Maiakovski e suas investigações poético-linguísticas e daqueles formalistas que deram uma grande atenção à métrica e à estrutura sintática da poesia, em Vigotski a forma artística parece ter um sentido diferente. É bem verdade que ele aceita a distinção formalista entre material e forma, mas por outro lado, ele parece se referir a um outro aspecto da arte quando discute estes problemas.

Quando fala da forma, ele mais se refere ao todo semântico da obra, na verdade, à dominante psicológica, é a forma construída também pelo leitor, é uma forma que é psicologicamente estruturada na recepção estética, é uma forma que não pode ser pensada sem o conteúdo semântico para o qual ela existe.

Quando ele diz que o artista destrói o conteúdo pela forma, ele se refere sem dúvida aos recursos poéticos do autor que culminam numa determinada estrutura da obra, mas ele parece sempre incluir uma dimensão outra que está além disso. É a dimensão do sentido da obra em sua complexa totalidade. Assim, para ele, parece ser muito mais decisivo ir além da estrutura da obra, identificando a sua dominante e como ela opera (num nível psicológico) contraditoriamente com a sua estrutura. A obra literária é, assim como no caso dos formalistas, também considerada um material semiótico, ou seja, é um sistema complexo de signos, mas um sistema de signos que é intrínseco ou inerente à relação semântica que ele produz na relação com o leitor.

Como e por que Vigotski se interessa pela problemática da forma na arte é uma questão que se relaciona diretamente ao fato dele atribuir um peso preponderante à dimensão do sentido na obra de arte. Neste aspecto, sem dúvida, ele dialoga com as

teorias de Potiebnýá, as quais tratavam a arte como um processo do pensamento, o que remete à lingüística de Humboldt. Mas a maneira como ele resolve a questão aponta, na realidade, para a fenomenologia de Husserl. Este é um ponto relevante para nossas reflexões, porque aí parece estar concentrada uma das razões pelas quais ele acaba chegando a esta dimensão semântica da obra de arte sem prescindir de um olhar sobre sua estrutura.

A resposta inicial e mais imediata parece nos remeter à concepção dialética de Marx e as suas incursões no pensamento artístico. É evidente que na história do conceito de *forma*, seu desenvolvimento passou anteriormente por Marx e antes ainda por Hegel antes de chegar a Vigotski. A contradição como algo inerente à obra de arte nos remonta à dialética e sem sombra de dúvidas ela se encontra presente no raciocínio de Vigotski. Mas isso é só um aspecto da questão, pois vemos que estas noções parecem confluír no psicólogo russo por uma outra via, por uma via parecida com a que chega aos formalistas e ao contexto artístico da Rússia de uma forma geral. Nesse contexto, a dialética de Marx é somente a maneira que encontrou para resolver teoricamente o problema da forma e do conteúdo na psicologia da arte, mas não representa a totalidade da sua genealogia.

Vamos nos focar em como a problemática da forma artística chega à Vigotski. Ivanov (2001), por exemplo, radica a questão sobre a *forma interna* em *Psicologia da Arte* num texto de Gustav Shpet (*Problemas da Estética atual*, de 1923) que está dentre as referências do livro. Os seminários de Shpet sobre Husserl e sobre a *forma interna do mundo* a partir do pensamento de Humboldt²³ os seminários de Chelpanov²⁴ sobre fenomenologia, (MacDonald 2000) parecem também ser interlocutores importantes de Vigotski nesta questão, ou pelo menos este é um lado da moeda não tão percorrido pelos pesquisadores de suas idéias.

Chelpanov (1862-1936) foi discípulo de Wundt e fundador do Instituto de Psicologia de Moscou em 1912. Vigotski cita os seminários de Chelpanov sobre Husserl em *A crise da Psicologia* lamentando uma interpretação distorcida do filósofo alemão (VEER; VALSINER, 1993). Vigotski (1927-1996) lança uma pesada crítica a

²³ Ver Leopold (1929) sobre a noção de forma interior na filosofia do século XIX e, em especial em Humboldt.

²⁴ Chelpanov (1862-1936). Discípulo de Wundt. Fundador do Instituto de Psicologia de Moscou em 1912. Vigotski cita os seminários de Chelpanov sobre Husserl em *A crise da Psicologia* lamentando uma interpretação distorcida do filósofo alemão (VEER; VALSINER, 1991).

toda psicologia de Chelpanov, criticando sua resistência na substituição de uma terminologia subjetivista para uma terminologia objetiva na ciência psicológica:

Quem não investiga nem descobre algo novo não pode compreender por que os investigadores introduzem novas palavras para novos fenômenos. Para quem não tem um ponto de vista próprio sobre as coisas e aceita como iguais Spinoza e Husserl, Marx e Platão, considerar a substituição de um termo como algo essencial é uma pretensão vaga (p.326).

Mas ainda que Chelpanov tenha trazido o pensamento de Husserl para a disciplina psicológica na Rússia e na União Soviética, suas reflexões não são dialogadas em *Psicologia da Arte*. Em Vigotski, a discussão o problema da forma parece estar mais ligado ao pensamento de Gustav Shpet, uma leitura que consta nas referências de *Psicologia da Arte*. Este foi um importante filósofo para os círculos acadêmicos da Rússia. Foi professor de filosofia da Universidade de Moscou e o grande responsável pela introdução da fenomenologia transcendental de Husserl na Rússia, traduzindo e editando muitos de seus trabalhos.

Escreveu sobre estética, hermenêutica, filosofia da linguagem e história da filosofia russa. Shpet foi ativo no período revolucionário de 1905, como membro do *Partido Marxista Social Democrático*. Durante os anos de stalinismo foi condenado como filósofo idealista (STEINER, 2003). Shpet teve a oportunidade de exilar-se em 1922, mas Lunacharsky, muito influente conseguiu convencer as autoridades a deixá-lo permanecer no país. Até 1929 ele coordenou a *Academia de Artes e Ciências do Governo* (Gosudarstvennaia akademiya khudozhestvennykh nauk -GAKhN), um importante centro acadêmico e intelectual. Manteve relações amistosas e editoriais com Boris Pasternak, o controverso autor de *Doutor Jivago*. Mas continuou perseguido, foi preso e mandado para Sibéria em 1931, sob forte campanha da imprensa contra seus trabalhos, até ser fuzilado em 1937 (STEINER, 2003).

Shpet foi aluno de Husserl em Gottingen antes da I Guerra e professor de Vigotski nos primeiros anos da década de 1920s em Moscou (MACDONALD, 2000). O pensamento de Shpet é que parece trazer à Vigotski a preocupação com a questão da

forma interna. E demarca uma importante confluência de algumas diretrizes fenomenológicas sobre o percurso teórico de Vigotski.

Segundo Peter Steiner (2003), a leitura que Shpet fazia da lógica de Husserl era a de que lidava somente com categorias ideais e formas lingüísticas a-temporais, excluindo da linguagem todos os seus componentes empíricos. As formas lingüísticas permaneciam eternas, mantendo sempre sua mesma identidade eidética nas suas repetições e atualizações nas manifestações de linguagem. Apesar disso, a lógica do pensador alemão lidava com a sintaxe e a semântica, levando em consideração uma gramática universal que operava as regras ou leis combinatórias na produção dos sentidos puros. Deste modo, para Husserl *as palavras eram incapazes de transmitir seu significado lógico de uma pessoa à outra* (STEINER, 2003, p.347), tornando-se apenas uma pequena parte da experiência consciente.

Shpet era crítico da lógica pura ou transcendental de Husserl, para Shpet a palavra tinha um papel mais preponderante no conhecimento e na experiência consciente, de uma forma geral e nas ciências empíricas especificamente (STEINER, 2003): *Pela estrutura da palavra, entende-se (...) um sistema profundamente orgânico: desde o que é perceptível aos sentidos até o objeto formado idealmente (eideticamente), com todos os níveis de relação entre eles* (SHPET apud STEINER, 2003, p.348). Deste modo, para Shpet, a linguagem jamais pode ser excluída ou eliminada do todo estrutural do conhecimento (STEINER, 2003). Mesmo quando utilizada para os mais diferentes tipos de finalidades formais, ela sempre permanece como potência ou possibilidade não realizada. É a necessidade que leva o ser humano a utilizar um determinado tipo ou forma de linguagem, mas para Shpet, ela não se limita a isso (STEINER, 2003).

Nesta direção, como aponta Steiner (2003), Shpet concebe a linguagem na sua interação com outros aspectos do mundo mais amplo e neste sentido, o empírico só se torna conhecimento ou cognição quando formado pela linguagem: a palavra se torna o *principium cognoscendi do nosso conhecimento* (SHPET apud STEINER, p.350). É uma posição que remonta à lingüística de Humboldt que se baseia na distinção entre *energeia* e *ergon*, ou seja, entre um princípio formal da língua (*ergon*) e seu princípio vivo e dinâmico (*energeia*). Para Shpet, assim como para Humboldt, a linguagem está muito mais associada a este princípio ativo e dinâmico que é a *energeia*. Jamais fechada sobre si mesma, ela faz parte do mundo, não somente confere uma relação particular entre sujeito e objeto, mas é o meio universal da própria consciência. Esta última para Shpet, jamais é individual e não pode existir sem a própria experiência da linguagem.

As palavras deixam de serem vistas como objetos físicos e externos e se tornam signos que possibilitam a experiência do sentido (STEINER, 2003).

O pensamento de Humboldt é quem introduz o conceito de forma enquanto categoria central da lingüística. Como coloca Leopold (1929), o conceito de forma é trabalhado por este autor do século XIX como contrário ao disforme ou ao *sem forma* (*formlessness*). Partindo da oposição entre *ergon* e *energeia*, a forma associa-se no seu pensamento não somente à *ergon*, a organização estática da linguagem, mas ao seu princípio ativo, a *energeia*, que enforma o material bruto da linguagem, mas o faz isso internamente. Daí surge a idéia de forma interna enquanto um conceito referente à linguagem (utilizado às vezes por Humboldt como *Innersprachtform*, a forma interna da fala). Às vezes este conceito é definido como *forma ideal* em oposição à *forma externa*, que é associada ao *significado* (LEOPOLD, 1929).

Leopold (1929) nota como é Wundt quem virá a utilizar o termo adaptando-o a um saber empírico e científico mais sistematizado. Na teoria psicofísica, tanto a dimensão psicológica, como a dimensão biológica da linguagem são vistas como idênticas, ou melhor, paralelas, a dimensão física está para a dimensão psicológica em equivalência. Neste caminho, para esta teoria, qualquer dimensão interna dos processos mentais (e a linguagem está aí inclusa) deve ser descartada.

Entretanto, Wundt, crítico do materialismo psicofísico, aceita um domínio psicológico independente dos fenômenos físicos do corpo. Ele desenvolve essa noção, da mesma maneira que Humboldt, ou seja, enquanto significado interno e psicológico do sujeito; um correlato da forma lingüística externa. Ocorre para Wundt, a linguagem é só uma expressão psicológica como qualquer outra, apenas mais um aspecto da vida mental, assim como outros fenômenos psicológicos, sua função comunicativa é meramente secundária (LEOPOLD, 1929).

Por outro lado, a leitura de Chelpanov do conceito parece ir para um outro caminho, de modo que a forma interna ganha um status importante na produção da consciência. A idéia de *forma interna* da linguagem é crucial na formação da consciência.

Para compreendermos como esta idéia de Shpet é influente em Vigotski, talvez precisemos avançar em sua obra além de *Psicologia da Arte*. A idéia fundamental do pensamento de Vigotski estava em definir a constituição social da consciência e da subjetividade, o que o levou inicialmente a destacar o papel do signo como regulador do

comportamento humano. Uma de suas idéias fundamentais era a de romper o abismo entre o histórico e o biológico.

Seguindo a essa inserção no campo da linguagem e da psicologia, ele vem a destacar o signo como ferramenta mediadora na constituição das funções psicológicas complexas, eminentemente humanas (processos psicológicos superiores) e depois o sentido como centro organizador da consciência, objetivado pela palavra como *microcosmo da consciência*. O sentido torna-se experiência central na constituição da subjetividade, é a linguagem organizando internamente as formas de consciência que são originalmente sociais.

Em *Pensamento e Linguagem* (1934-1998), um livro escrito já nos anos finais de sua vida, ele parte justamente da premissa de que existem dois planos no discurso: o *plano externo* que é eminentemente fonético; e o *plano interno*, que é significante e semântico. Problematizando as relações entre pensamento e palavra, ele vem a definir o fenômeno do pensamento como algo que flui como uma corrente interna através de uma série de planos, e é preciso investigar esses planos que o pensamento percorre antes de se “encarnar” nas palavras.

Para ele, cada plano tem leis de movimento específicas, que formam uma unidade complexa – mas há movimentos independentes na esfera fonética e na esfera semântica. No domínio da fala exterior, segundo as pesquisas que ele havia realizado, a criança progride da parte para o todo: de palavras para frases e seqüências frasais. Semânticamente a criança parte do todo, e só mais tarde vem a dominar as unidades semânticas separadas em partes. Nesta direção, para Vigotski (1934-1996):

a relação entre o pensamento e a palavra não é uma coisa mas um processo, um movimento contínuo de vai-vem entre a palavra e o pensamento; nesse processo a relação entre o pensamento e a palavra sofre alterações que, também elas, podem ser consideradas como um desenvolvimento no sentido funcional. As palavras não se limitam a exprimir o pensamento: é por elas que este acede à existência (p.296).

Pensamento e linguagem são, para Vigotski, dois processos distintos que confluem em um movimento determinado. Para ele, *uma palavra sem pensamento é*

uma coisa morta e um pensamento sem palavras estará fadado a permanecer nas sombras (Vigotski, 1989:131). A relação entre pensamento e palavra não é imutável, mas dinâmica. O pensamento nasce através das palavras.

O plano semântico da linguagem é sozinho e inicialmente, o primeiro de seus planos internos. Por trás dele, se abre ao investigador, o plano da linguagem interna. Sem compreender acertadamente sua natureza psicológica não existe e nem pode existir possibilidade alguma de esclarecer as relações entre pensamento e palavra na sua verdadeira complexidade (Vigotski, 1996:304).

E esta complexidade indica a ele, uma não coincidência entre o desenvolvimento gramatical e o desenvolvimento lógico, ou talvez uma falta de correspondência entre a organização gramatical e a organização psicológica da linguagem. Isto reforça e ilustra a não equivalência entre o fásico e o semântico e ressalta que esta não-coincidência não só não exclui a unidade entre ambas as esferas, mas a pressupõe. O plano interno da linguagem é, portanto, muito diferente da linguagem externa sintaticamente estruturada, já vimos como Vigotski demarca que a linguagem interna é essencialmente semântica e está portanto vinculada à dimensão do sentido da palavra, que diferente do significado:

é sempre uma formação dinâmica, variável e complexa que possui várias zonas de estabilidade diferente. O significado é apenas uma dessas zonas do sentido, a mais estável, coerente e precisa. A palavra adquire sentido em seu contexto e muda de sentido em contextos diferentes (*ibid*, p.333).

Todas essas reflexões de modo algum querem dizer que Vigotski encontra na palavra a totalidade da consciência, a palavra não é idêntica à consciência e nem ao pensamento, mas estes se entrelaçam numa relação processual ao longo do desenvolvimento humano. Na verdade, o que ele propõe quando discute o plano interno da linguagem em sua gênese, é a organização histórica e cultural do ser humano. Neste sentido, para Vigotski, as funções psíquicas,

surgem inicialmente como formas de atividade em colaboração e só depois a criança as transfere à esfera de suas formas psíquicas de atividade. A linguagem para si mesmo surge através da diferenciação da função inicialmente social da linguagem para outros. Não é a socialização paulatina ancorada na criança de fora, senão a individualização paulatina, que surge sobre a base do caráter social interno (ibid, p.310).

Consciência e pensamento são para ele, fenômenos sociais e eminentemente humanos. É a partir disso que podemos afirmar que ele rejeita qualquer forma ou conteúdo inato do pensamento, que seja anterior a um processo de constituição social. Para Vigotski não se trata de afirmar que não existe distinção entre a *forma interna*, psicológica, e os *conteúdos sociais*. Aqui, não se trata de uma simples identidade entre os termos, mas de um processo dinâmico de entrelaçamento e de interdependência, da mesma maneira que palavra e pensamento se entrelaçam nos processos do plano interno da fala. Forma e conteúdo são irremediavelmente aspectos de uma experiência psicológica que é, sobretudo e antes de mais nada, cultural, social e histórica.

Assim ele escreveu num texto sobre o *Desenvolvimento do adolescente e a formação de conceitos* (1931-1996):

Todo conteúdo do pensamento se renova e se estrutura devido à formação de conceitos. A relação entre o conteúdo e a forma do pensamento não é a mesma que a da água em relação ao vaso. O conteúdo e a forma se encontram indissolivelmente vinculados, se condicionam reciprocamente. (p.63).

É dentro deste horizonte teórico que Vigotski passa da idéia de *forma interna* que lhe fora apresentada por Potiebnyá e Shpet, diretamente à categoria do sentido em *Psicologia da Arte*. É evidente que ele ainda não havia formulado estas questões do modo como o fez nos textos posteriores. Mas, voltando agora a este texto que é o nosso

foco de discussão, entendemos porque sua análise não se limita às palavras do autor em si mesmas, mas alude a uma dimensão psicológica do sentido do todo da obra.

No caminho que ele percorre para chegar a esta dimensão totalizante da obra, como pudemos já ter um prelúdio com as análises das fábulas e do conto de Bunin, a questão do psicológico passa também pela emoção que se produz na reação estética. Iniciando pela distinção entre material e forma, ele nota que da estrutura formada pelas palavras do autor, surge uma contradição destrutiva do conteúdo: uma relação dialética e contraditória entre forma e conteúdo.

É na síntese desta contradição que surge, qualitativamente diferente das partes da obra, estruturadas pelos recursos poéticos do autor, a dimensão da emoção estética. Neste sentido para ele a *arte é técnica social do sentimento*:

Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isso deixar de continuar social (p.315) (...) A arte introduz cada vez mais a ação da paixão, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formula para a mente e revive para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que sem ela teriam permanecido indeterminadas e imóveis”. (1925-2001, p. 316).

Dentro deste ponto de vistas, a arte não é nem somente um processo do pensamento, nem somente uma estrutura sintática singular e tampouco uma simples descarga energética de um organismo visando o prazer, mas relação dialética entre estas coisas e a emoção que produz a partir desta síntese revela uma dimensão de sentido psicológico onde Vigotski consegue vislumbrar o *todo da obra*.

3.3. Eisenstein e a psicologia da arte

Em 1929 Eisenstein, Alexandrov e Tisse obtiveram autorização para uma viagem ao exterior. Eles iriam a um congresso de cinema experimental na Suíça e

seguiriam em viagem pela Europa, passando por Berlin, Londres e Paris, promovendo o cinema soviético. Nesta viagem, Eisenstein se encontraria com uma série de personalidades do modernismo europeu e dentre elas, James Joyce, um autor ao qual ele daria muito crédito nas suas futuras obras teóricas e cinematográficas.

Em 1930, durante esta viagem, Eisenstein conseguiu fechar um contrato com a *Paramount Studios* dos Estados Unidos e a tríade rumou para a América do Norte. Eisenstein escreveu uma série de roteiros para o estúdio norte americano, todos adaptações de obras literárias. Dois deles foram cancelados logo de início: *O Ouro de Sutter*, sobre a corrida do ouro no século XIX e a *Casa de Vidro*. Um dos projetos chegou a ser iniciado, *Uma Tragédia Americana*, mas ele não chegou a dirigi-lo.

Frustrada a parceria com Paramount, Eisenstein conseguiu financiamento com o escritor socialista Upton Sinclair para realizar um filme no México: *Que viva México!*. Durante todo o ano de 1931 e o primeiro mês de 1932, Eisenstein, Tisse e Alexandrov trabalharam no projeto no México. Leyda (1983) conta como o financiamento era escasso e muitas das condições precárias, de modo que somente três partes do filme foram concluídas. Doherty (2002) cita um telegrama que Stalin enviara a Sinclair tentando fazê-lo persuadir Eisenstein a retornar à União Soviética:

Eisenstein perdeu a confiança dos seus camaradas na União Soviética (pausa). Pensa-se que ele é um diretor que se rompeu com seu próprio país (pausa). Temo que as pessoas aqui não logo não tenham mais nenhum interesse nele (pausa). Sinto muito mas todos afirmam é o fato (pausa) (p. 34).

Disto resultou que o financiamento logo foi cortado por Sinclair e Eisenstein retornou à União Soviética sob a promessa de que o escritor lhe enviaria os rolos de filme para realização da montagem, fato que jamais aconteceu.

Mas as filmagens de Eisenstein foram montadas e utilizadas em outros 2 filmes nos Estados Unidos por Sol Lester. A partir delas podemos ver as imagens que a equipe soviética produziu, montadas anos depois na seqüência que Eisenstein havia planejado.

Não só o filme *Que viva México!*, mas todo o período naquele país podem ser considerados uma fase de transição teórica. Eisenstein estava se aproximando da idéia de fluxo da consciência presente na obra de Joyce e ao mesmo tempo se interessando cada vez mais por questões antropológicas e míticas.

O filme é cheio de símbolos e os temas religiosos são marcantes. Aqui podemos identificar uma dialética de imagens empreendida por Eisenstein entre o passado mítico dos astecas e as imagens que remetem à colonização espanhola objetivadas nos ritos católicos (SALAZKINA, 2007). E esta dialética se objetiva no filme entre um Eisenstein do cinema intelectual e suas montagens vanguardistas e um Eisenstein de concepções mitológicas e orgânicas.

Uma dessas questões mitológicas que se apresentam em *Que Viva México!* é analisada por Salazkina (2007) que demarca como nas cenas com temáticas religiosas do filme (figura 52). Eisenstein utilizava determinados padrões geométricos com a finalidade de obter uma resposta emocional intensificada do espectador. O uso da forma triangular (figura 53), por exemplo, que Eisenstein acreditava ser profundamente enraizada no inconsciente da humanidade (SALAZKINA, 2007).



Figura 52: Que viva México! Motivos religiosos.



Figura 53. Que viva México! Formas triangulares.



Figura 54. Que viva México!

Retornando para União Soviética em 1932, o grupo da LEF, com o qual Eisenstein era vinculado, havia sido condenado como formalista e estava sob forte pressão. Em 1935, Eisenstein fora publicamente criticado e condenado em uma conferência de trabalhadores do cinema em Moscou (LEYDA, 1983). Tais críticas públicas eram parte das campanhas de consolidação do realismo socialista. Eisenstein fora criticado por seu experimentalismo.

Desde que havia voltado do México, como narra Leyda (1983), uma série de projetos de Eisenstein foram negados pelas autoridades do cinema do estado soviético, especificamente por Boris Shumyatsky, que chefiava a indústria cinematográfica. Uma das políticas destinadas ao cinema deste período era marcada pela idéia de Stalin de que a indústria cinematográfica deveria produzir somente obras-primas. Com isso, os financiamentos eram distribuídos a alguns poucos grupos de trabalho. Segundo Leyda (1983) isso teria destruído a atmosfera criadora do cinema soviético.

Apesar das críticas, Eisenstein conseguiu iniciar um trabalho novamente em 1935, *Traição na Campina (Prado de Bejin)*, que narra a história de Stepok num Gulag. O filme retornava aos esquemas de propaganda da modernização e coletivização da agricultura no país. Mas em 1937 o filme foi interrompido por Shumyatsky, acusando-o de ser muito subjetivo (LEYDA, 1983). Eisenstein, para evitar a prisão escreveu um pequeno texto intitulado: *Os Erros de Traição na Campina (1937-1974)* e deste modo conseguiu realizar um outro filme: *Alexandre Nevski*.

De *Traição na Campina* (ou *O Prado de Bejin*) restaram apenas alguns quadros da película, um deles está mostrado na figura 55. *Alexandre Nevski*, que narra a história deste príncipe que derrotou os teutônicos no século XIII, foi talvez o filme mais aclamado de Eisenstein na União Soviética. Era o período de ascensão do nazismo, e o filme exaltava o povo russo nacionalisticamente contra os alemães. Nevski foi o primeiro *filme falado* de Eisenstein (figura 56) e seu estilo é muito diferente dos seus filmes associados ao cinema intelectual. Depois desse premiado filme, Eisenstein começa a lecionar no *Instituto de Cinema de Moscou*.



Figura 55. Quadro de *Traição na Campina*.



Figura 56. Quadro de *Alexandre Nevsky*.

Os seus trabalhos teóricos do período a partir de seu retorno do México nos revelam uma transformação nos conceitos e o abandono da teoria do *cinema intelectual*. Os focos de interesse de Eisenstein apontam para a literatura de James Joyce, em quem Eisenstein estava se inspirando para obter idéias de narrativas não-convencionais; e para uma nova idéia que estava surgindo sobre a questão da linguagem do filme. Em 1927 o formalista Boris Eickhenbaum, publicou um livro sobre o cinema no qual descrevia linguagem cinematográfica de forma análoga à *fala interior* (OELER, 2006). Eisenstein, interessado nesta idéia e no *fluxo da consciência* de Joyce, iniciava um novo aspecto teórico de sua obra.

É no texto *Sirva-se* (1932-2002) que Eisenstein, ao descrever o papel do pensamento, no processo de criação do roteiro cinematográfico, chega à noção de *monólogo interior*. Neste texto Eisenstein vai problematizar algumas concepções metodológicas na criação cinematográfica, colocando que nada se cria a partir de uma *intempestuosa* energia desprovida de um método. Ele argumenta que o cinema deve sempre prestar atenção ao estudo das suas formas primitivas de espetáculo:

Construir a cinematografia a partir da idéia de cinematografia, e de princípios abstratos, é bárbaro e estúpido. Apenas através da comparação crítica com as formas primitivas mais básicas do espetáculo é possível dominar criticamente a metodologia do cinema (ibid, p.90).

Eisenstein parte da literatura, explicando como realizou a adaptação do texto de *Tragédia Americana* (projeto não concretizado nos Estados Unidos) para descrever a gênese do pensamento no filme e chega na noção de monólogo interior, que ele acredita muito a Joyce:

Apenas o elemento cinematográfico domina um meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo o curso do pensamento de uma mente perturbada. Ou, se a literatura pode fazê-lo, é apenas a literatura que ultrapassa os limites de seu enclausuramento ortodoxo. A mais brilhante realização da literatura neste campo foram os imortais “monólogos interiores” de Leonard Bloom em Ulisses (ibid, p.104).

Deste modo, o monólogo interior tal como Eisenstein o estava formulando:

só encontra plena expressão no cinema. Porque somente o cinema é capaz de traduzir todas as frases e todas as especificidades do curso de nosso pensamento. Que maravilhosos aqueles roteiros de montagem! [refere-se aos textos de Joyce] Como o pensamento eles se realizariam, eles se realizariam algumas vezes através de imagens visuais. Com o som. Sincronizado ou não sincronizado. Depois, como sons. Sem forma. Ou através de imagens sonoras, sons objetivamente representativos... Então, de repente, palavras definidas, intelectualmente formuladas – tão intelectuais e desapaixonadas como palavras pronunciadas. Através de uma tela preta, uma impetuosa visualidade sem imagem. Então num discurso apixionado e desconectado. Nada além de nomes. Ou nada além de verbos. Então, interjeições. Com ziguezagues de formas sem objetivo, deslizando junto em sincronia. Depois, uma precipitação de imagens visuais, sobre silêncio total. Em seguida, ligadas a sons polifônicos. Depois imagens

polifônicas. E aí, ambas ao mesmo tempo. Ora interpoladas no curso exterior da ação, ora interpolando elementos da ação externa no monólogo interior. Como que apresentando dentro de personagens o jogo interior, o conflito de dúvidas, as explosões da paixão, a voz da razão, rapidamente ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferenciados de um e de outro e, ao mesmo tempo, contrastando com a quase total falta de ação externa: um febril debate interior atrás da máscara petrificada do rosto. Como é fascinante ouvir o rumor do próprio pensamento, particularmente num estado de excitação, para perceber a si mesmo, olhando e ouvindo a sua mente. Como você fala “para si mesmo”, tão diferente de “para fora de si mesmo”. A sintaxe do discurso interior, distintamente da do discurso exterior. As trêmulas palavras interiores que correspondem às imagens visuais. Contrastes com circunstâncias externas. Como agem reciprocamente... Ouvir e estudar, para entender as leis estruturais e reuni-las na construção do monólogo interior sobre a tensão extrema do esforço da trágica reexperiência (ibid, p.104-105).

Como Deleuze (2001) esclarece, a idéia de monólogo interior nas teorias de Eisenstein refere-se, assim como os ideogramas serviriam a ele alguns anos antes, à busca por um princípio cinematográfico em si mesmo, mas agora este princípio adquire o status de uma *proto-linguagem* ou uma *língua primitiva* que seria a matéria específica da criação no cinema (DELEUZE, 2001). Eisenstein associava a sua idéia de monólogo interior às formas primitivas de pensamento, um pensamento de cunho sensorio, um pensamento de imagens sensoriais, completamente distinto da fala exterior.

Ismail Xavier (2003), discutindo o princípio da *organicidade* e a noção de *monólogo interior* que permeiam as reflexões conceituais sobre a construção da narrativa cinematográfica de Eisenstein, escreve que o cineasta

“argumenta com dados da antropologia (de Levy-Bruhl) e da psicologia (de Vigotski), aliados a um princípio de que certos elementos “arcaicos” e pertencentes a níveis anteriores de desenvolvimento da mente – pessoal e histórica- estão presentes na montagem visual enquanto elementos que fornecem substrato para a expressão, enquanto forma de representação de camadas mais profundas da psique de modo a estabelecer a relação “quente”, emocional, “viva” que a estética oficial deseja”. (p.177).

No início da década de 1930, conforme as anotações de Luria em um material organizado e arquivado nos *Kinovidenie Zapiski* (Cadernos cinematográficos), Luria relata de um círculo de estudos sobre o pensamento e a linguagem no qual participavam, ele Vigotski, Eisenstein e o lingüista Nicolai Marr. A pauta de discussão era o *pensamento primitivo* dentro de uma abordagem histórica sobre o desenvolvimento do pensamento e da linguagem.

Veer e Valsiner relatam que quando Kurt Kofka visitou a União Soviética em 1932, Eisenstein, juntamente com Luria e Vigotski, acompanharam o psicólogo alemão durante sua estada em Moscou (van der VEER; VALSINER, 1991). Um texto de Japiassu (1999) também comenta a amizade entre Eisenstein e Vigotski ao discutir a inserção do psicólogo na vida cultural e política de sua época, seu trabalho inicial com o teatro do qual nunca chegou a se desligar completamente. Japiassu, cita o relato do professor-doutor Michael Cole, orientando de Luria na década de 1960:

Ele [Luria] e Vigotski, por exemplo, encontravam-se regularmente com Sergei Eisenstein, para discutir como as idéias abstratas que estavam no coração do materialismo histórico poderiam ser incorporadas em imagens visuais projetadas sobre uma tela de cinema. Por acaso, Alexander Zaporozhets [colaborador do grupo de pesquisas liderado por Vigotski], que havia sido ator na Ucrânia antes de ir a Moscou, e havia sido recomendado a Sergei Eisenstein, tornou-se psicólogo. Ao final da década de 20 ele tinha o

papel de "olheiro" da psicologia no mundo do cinema, freqüentando as discussões de Eisenstein que ele então relatava a Vigotski e Luria. Eisenstein utilizou a ajuda de seus amigos psicólogos não só para resolver o difícil problema da tradução de conceitos verbais e visuais, mas também para resolver o problema empírico da avaliação do sucesso. Com sua ajuda, ele elaborou questionários que apresentava à sua audiência, composta de trabalhadores, estudantes e camponeses, para determinar se eles entendiam suas imagens como ele havia pretendido. (Grifo de Japiassu). (p.41).

Seguindo o trabalho de notas da edição brasileira de *Psicologia da Arte*, dá-se a entender que grande parte da reconstrução da obra nas edições recentes se deu a partir do exemplar de Eisenstein. Segundo Ivanov (2001), Eisenstein e Vigotski mantinham relações amistosas e o cineasta conhecia muito bem o manuscrito de *Psicologia da Arte* que foi preservado em seu arquivo. O que significa que Eisenstein teria dado esta contribuição fundamental para este campo.

Eisenstein em seu último trabalho, não publicado *Metod* (Método, em dois volumes) traz uma breve lembrança de Vigotski: *eu gostava muito dele, como pessoa e como pesquisador* (p. 135).

Além da troca teórica que estes encontros devem ter proporcionado a estes intelectuais, as confluências entre certos pontos das teorias de Vigotski sobre o desenvolvimento da linguagem e as de Eisenstein sobre a linguagem cinematográfica foram colocadas por Ivanov, que reanimou na década de 60 do século XX as obras de ambos e ainda as de Bakhtin, reeditando alguns de seus trabalhos esquecidos sob o stalinismo.

Ivanov (1985) extrai de Eisenstein contribuições relevantes para além das teorias da linguagem estritamente cinematográficas, classificando-o como um precursor da semiótica contemporânea. Num outro texto (IVANOV, 1962/1978), Eisenstein e Vigotski figuram como um profícuo ponto de partida para os fundamentos cibernéticos de uma semiótica científica sobre a qual Ivanov se debruçou na União Soviética pós-stalinista. Para Shukman (1978), que ainda acrescenta a estes nomes o de Bakhtin e sua teoria sobre o signo ideológico, o contato entre as idéias em questão caracteriza o

protótipo de uma semiótica soviética, desenvolvida posteriormente pela *Escola Tartú* em Moscou, associada ao nome de Ivanov e de Iuri Lotman.

Em 1934, ano em que morre Vigotski, é publicada na União Soviética uma coletânea de seus trabalhos, dentre os quais estava *Pensamento e Linguagem*. Eisenstein teve acesso a este texto, interessado nas suas implicações para a reflexão sobre a linguagem cinematográfica (OELER, 2006).

Em 1935 ele escreve um trabalho intitulado *A Forma do Filme: novos problemas* (1935/2002), onde problematiza e critica a *decadência formal* dos filmes soviéticos pelo fato de seus cineastas estarem desenvolvendo e se aprofundando em questões e formulações *estritamente ideológicas* (conteudísticas) em detrimento de preocupações com a forma artística de seus filmes. Critica suas próprias teorias sobre a *montagem intelectual*, ressaltando a substituição pela teoria do *monólogo interior*, a partir da qual passa a discutir o problema da forma no cinema:

Proclamou-se que a qualidade específica do cinema intelectual era o conteúdo do filme. A tendência e o movimento dos pensamentos foram representados como a base exhaustiva de tudo o que transpirava nos filmes, isto é, um substituto da história. Ao longo desta linha - substituição exhaustiva do conteúdo - isto não se justifica. E como seqüela disto, talvez, o cinema intelectual rapidamente gerou uma nova concepção teórica: o cinema intelectual conseguiu um pequeno sucessor na teoria do monólogo interior (EISENSTEIN, 1935-2002, p.125).

Como Oeler 2006 nota, parece que o uso que Eisenstein faz da idéia de monólogo interior é mais uma fusão de *fluxo da consciência* de Joyce, a *fala interna* de Vigotski e suas idéias sobre o pensamento primitivo que ele havia buscado no antropólogo John Frazer no período em que estava no México. As semelhanças com as idéias de Vigotski em *Pensamento e Linguagem* são novamente explícitas, sobretudo no que se relaciona à característica do monólogo interior do filme de ser relacionado ao *fluxo de conceitos*. Para ele no *monólogo interior* do filme, assim como para Vigotski na fala interna, os sentidos das palavras se fundem.

Eisenstein frisa aqui, novamente, *a sintaxe do discurso interior enquanto oposta a do discurso articulado* (*ibid*, p.125). Ele parte da idéia de que:

na base da criação da forma existem processos de pensamento sensorial da fantasia. O discurso interior está exatamente no estágio da estrutura sensorial da imagem não tendo ainda atingido a formulação lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo (*ibid*, p. 125-126).

Neste sentido Eisenstein fala de uma experiência dinâmica do domínio do pensamento no filme:

Esse contínuo deslizamento de nível a nível, para frente e para trás, ora para formas mais elevadas de uma ordem intelectual ora para as formas primitivas do pensamento sensorial, também ocorre em cada ponto alcançado e se estabiliza temporariamente como uma fase em seu desenvolvimento. Não apenas o conteúdo do pensamento, mas mesmo sua própria construção, são profundamente diferentes qualitativamente para o ser humano de qualquer tipo de pensamento socialmente determinado, não importa em que estado ele possa estar (*ibid*, p. 134).

Mas onde se encontra então a forma e o conteúdo do filme na teoria do monólogo interior? Novamente Eisenstein aponta aqui à dialética e chega mais uma vez à idéia de Vigotski sobre a contradição da obra de arte:

A dialética de uma obra de arte é construída sobre uma “unidade dupla” muito curiosa. A eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da

estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e do conteúdo característica das verdadeiras obras de arte (ibid, p.136).

Como objetivar o monólogo interior na prática cinematográfica é uma questão que Eisenstein coloca não mais somente na montagem em si, mas na atitude expressiva da filmagem: A essência está em *filmar expressivamente*, encontrar a *forma emocional*:

A teoria do cinema intelectual incorreu no erro de nos deixar ter não uma unidade de forma e conteúdo, mas uma identidade coincidente deles, porque na unidade é complicado seguir de que modo uma corporeificação emocional de idéias é construída. Mas quando essas coisas encaixam-se em uma, então foi descoberta a marcha do pensamento interior como lei básica da construção da forma e da composição” (EISENSTEIN,1935/2002, p.137).

Em *Palavra e Imagem* (publicado pela primeira vez sob o título de *Montagem* em 1938), Eisenstein (2002) desenvolve sua nova teoria sobre o processo de montagem no cinema. Aqui se torna evidente uma preocupação maior com a construção do quadro em si mesmo no processo no processo de montagem. Os problemas da composição imagética ganham destaque cada vez maior, a partir desse texto, mas aqui ele ainda se encontra buscando fundamentar o monólogo interior.

Eisenstein parece partir naquele momento de duas noções: a primeira, de que a palavra é a junção de dois objetos em um conceito. Ele se refere às palavras *Portmonteau* (ele cita por exemplo: a junção de *terrível* com *horrível* resultando em *torrível*); a segunda, de que a montagem é uma criação que transcende ou que é qualitativamente diferente da criação de cada quadro do filme em separado. Eisenstein (1938/2002) fundamenta esta idéia com a teoria fenomenológica de que o todo é qualitativamente diferente que a soma de suas partes.

Defendendo-se de críticas dirigidas a sua teoria cinematográfica centrada na montagem, se vê na necessidade de refletir e focar sobre esta etapa da construção do filme e suas conseqüências e interferências na preparação de atores.

Eisenstein começa cada vez mais a relativizar a montagem. A partir deste texto, ela não alude somente ao processo de cortar e colar o filme, mas envolve também e em igual medida a preparação de cada quadro. É evidente que para ele, o processo da montagem *per se* lida diretamente com a dimensão da totalidade da obra, mas cada quadro e cada conjunto possui suas aberturas para este todo, que é justamente a narrativa ou a unidade do filme, como esclarece Deleuze (1986), sobre a relação de Eisenstein com a idéia de totalidade da obra.

É esta a problemática presente em *Palavra e Imagem*, as relações entre as partes e o todo do filme que Eisenstein examina no condicionamento da narrativa fílmica. Neste texto é discutido o processo de criação do ator cinematográfico e sua condição de atribuir a uma dada imagem um tom emocional de acordo com a idéia do filme.

O trabalho do ator consistiria em transformar uma imagem em representações parciais que incorporam no filme um conteúdo emocional. Através da montagem, estas representações devem evocar no espectador sentimentos que possuam correspondência com a imagem inicial idealizada pelo artista realizador do filme (EISENSTEIN, 1938/2002). É, pois, respondendo às críticas feitas ao cinema centrado na montagem, que Eisenstein amplia a própria abrangência deste processo, introduzindo nele o trabalho do ator e conseqüentemente da criação de cada quadro do filme.

Eisenstein reafirma a necessidade de encontrar um princípio unificador por trás da montagem na criação da narrativa cinematográfica (EISENSTEIN, 1938/2002); se no princípio de sua trajetória intelectual ele a fundamenta a partir dos ideogramas, a partir dos seus textos de 1932 introduz a noção de *monólogo interior* como alicerce de sua teoria sobre a montagem.

Parecem claras as alusões que Eisenstein faz a uma dimensão semiótica da experiência estética do cinema e surge então a possibilidade de discuti-las e problematizá-las em função das reflexões conceituais e empíricas de Vigotski sobre o desenvolvimento do pensamento e a linguagem no ser humano, assim como em função das contribuições destas para o desenvolvimento de uma teoria sobre o caráter mediador dos signos no comportamento humano.

Acompanhando uma linha transversal e imaginária entre arte e ciência, mais especificamente entre cinema e psicologia, Eisenstein jamais abandonou o problema da

forma no filme. Sob a premissa do monólogo interior e as possibilidades do cinema falado, as duas partes de *Ivan, o terrível* demonstram que Eisenstein buscava sempre esta construção não linear e distorcida, os personagens coletivos. A história jamais se apresenta no filme de forma consecutiva, mas sempre com um imenso uso de metáforas e uma grande complexidade na composição de cada quadro em específico, não somente nos processos de montagem. Buscar alguma semelhança com seus primeiros filmes é infrutífero, pois seus filmes falados se tratam de algo completamente diferente.

Estas questões levaram Eisenstein a aprofundar seus estudos no caráter sinestésico da imagem cinematográfica, sobretudo a partir da pintura e da música. A colaboração com o compositor Prokofiev em *Alexandre Nevski*, na composição da trilha do filme, lhe serviu como um grande plano de base para suas novas formulações sobre a montagem. As noções de Eisenstein na virada da década de 1930 para 1940 vão se focar na idéia de estrutura da obra de arte, a idéia de *Pathos*, que alude a uma dimensão emocional da experiência do filme. Ele desenvolve uma nova teoria da montagem: a montagem vertical, onde redefine alguns fundamentos. Esta teoria se encontra formulada em três textos escritos entre 1940 e 1941: *A Sincronização dos Sentidos, Cor E Significado* e *Forma E Conteúdo: Prática*.

Escrito 12 anos mais tarde, *Cor e significado* (1940/2002) também aborda o problema da significação no cinema, desta vez em função da tecnologia que possibilita a cor na imagem fílmica. Neste texto, Eisenstein cita o caso de um paciente sinestésico de Luria e Vigotski que lhe foi apresentado, a fim de ilustrar suas idéias sobre as relações entre a cor e a produção das emoções no filme.

Nestes textos, novamente destacam-se as idéias de montagem e discussões didáticas de seus filmes para construção de narrativas não-horizontais, ou seja: uma montagem vertical.

Tanto o problema da distorção da imagem, fundamental para o campo da psicologia da arte, como a questão da sinestesia permanecem centrais em diversos momentos de sua obra futura. Num texto da década de 1940 do livro *A natureza não-indiferente* (1987), ele formularia uma idéia sobre o *fluxo da forma* a partir dos trabalhos maneiristas de El Greco, sobre o qual dispense muitas páginas analisando, e as obras distorcidas do gótico Piranesi (figuras 57 e 58).

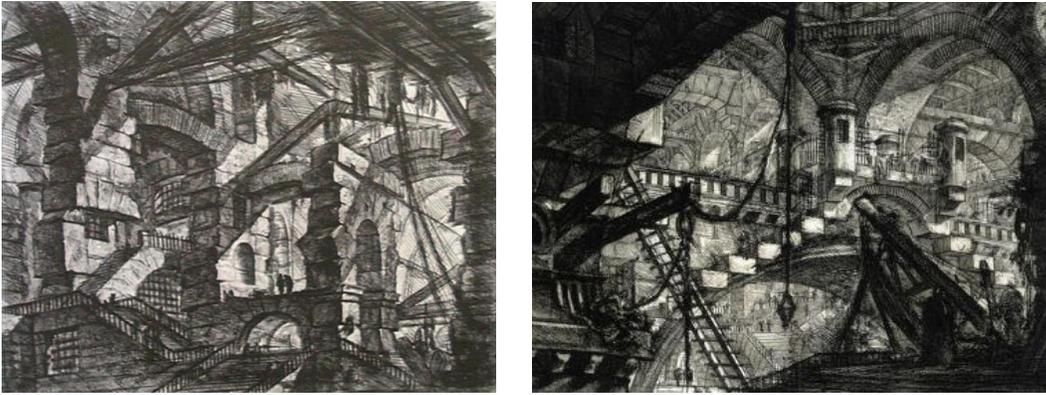


Figura 57. Gravuras de Piranesi que Eisenstein analisa para discutir o processo de montagem em *A natureza não-indiferente*.

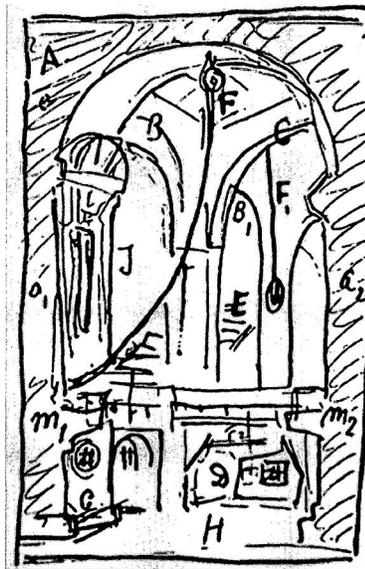


Figura 58. Análise feita por Eisenstein em *A Natureza não-indiferente* de uma das gravuras de Piranesi.

Nestes textos publicados como *A Natureza não-indiferente* (1987), Eisenstein discute a composição e a construção dos quadros comparativamente com a arquitetura, a pintura e a música, sempre em busca das equivalências entre os sentidos nas diferentes artes e a sua objetivação através da idéia de montagem. A noção de estrutura ganha peso, mas ele jamais dissociou esta idéia com a dimensão afetiva e emocional da arte, que ele sempre traduziu pela noção de *pathos* e a idéia de *êxtase*.

Seu último trabalho, inédito até 2002, revela Eisenstein no final da década de 1940 com aspirações teóricas bem distintas. *Method* em dois volumes (*Grundproblem* e *Method*) aspirava a ser uma teoria unificadora de várias de suas idéias. Aqui, Eisenstein se mostra cada vez mais defensor de uma teoria geral e unificada das artes,

fundamentada muito sobre a imagem de Wagner. Seu interesse pelo mundo orgânico, também está, em alguns textos deste trabalho inconcluído, contemplado, remontando este final de sua obra sempre à experiência no México.

A psicanálise, sobretudo Ferenczi e Rank e a antropologia ganham, em alguns textos mais ênfase do que a sua antiga discussão semiótica da arte. Ele desenvolve o conceito de *protoplasma*, que remete a esta experiência ainda não diferenciada dos sentidos, indo ao limite de um estágio embrionário:

Porque sou tão interessado pessoalmente pelo problema do protoplasma? Porque o protoplasma é infantilismo (...) projeto do estado protoplasmático na consciência. Ou se preferem – é um retorno cíclico pelos estágios de desenvolvimento. Isto é claro, é o fluxo do subconsciente –isto é infantilismo- e aí está a minha questão (EISENSTEIN, 2002 p.26).

A psicanálise aparece associada ao interesse do cineasta pelas formas primitivas, rituais e sensoriais, às formas indiferenciadas da experiência humana, que para ele expressavam muito melhor a verdadeira linguagem do cinema do que as palavras em si mesmas, uma linguagem de dimensões afetivas. Ele escreve no texto *Desvio no padrão biológico*, escrito depois de 1945:

Penso que o ritual pertence a muitas crenças que têm a ver com o estudo do ser andrógono unificado e originário, que foi depois então dividido em dois tipos de essências –masculino e feminino, que depois, através do casamento forma uma nova restauração deste ser bissexual originário e unificado. Através da reprodução situacional desta natureza originária, cada um se torna parte de um ser superhumano quando no momento do ritual se torna idêntico ao ídolo original, que em todas as culturas divide essências tanto masculinas como femininas (EISENSTEIN, 2002, p.265).

O primeiro volume de *Metod*, intitulado *Grundproblem*, divide-se em quatro partes nas quais podemos ver a tentativa de síntese de seu percurso teórico: a primeira parte inicia-se com lembranças ou memórias do período das montagens de atrações, discute o cinema intelectual, que é problematizado em função do movimento do pensamento. Assim ele entra na idéia de monólogo interior no capítulo seguinte.

Na segunda parte ele incorpora o texto *A forma do filme: novos problemas*, fala da idéia de movimento expressivo, do ritmo, e o problema do tema na criação.

Na terceira parte, intitulada *Desvios no tempo* (2002) ele inicia com questões literárias, discutindo a *magia da arte sem enredo* e depois o texto sobre os *desvios no padrão biológico*. A quarta e última parte de *Grundproblem*, o fechamento de suas formulações teóricas, ele discute a forma do conteúdo na arte. O *sem enredo* se torna a questão fundamental. No capítulo sobre o *cômico* ele desenvolve a idéia de diferentes níveis do desenvolvimento da consciência, associando o cômico a um período da consciência *pré-lógico*. Aqui ele retorna mais uma vez à dialética:

Há muito já foi notado que o pré-lógico na natureza da sua expressão é quase que literalmente idêntico às formulações dialéticas. Existe contudo, uma grande diferença entre a similaridade na essência e a similaridade da expressão externa.(EISENSTEIN, 2002, p. 426).

Eisenstein sempre esteve em busca desta essência interna da arte, ela nela que ele encontra a dialética, pra ele a origem da emoção e do êxtase na arte. No final de sua vida ele estava relacionando este problema da com questões filogenéticas e ontogenéticas dos diferentes níveis da consciência humana, manifestando sempre seu interesse por experiências que nos remetem à força criadora da arte:

Para mim, a arte nunca representou a “arte pela arte”. Nunca foi um projeto para criar uma coisa dissimilar do mundo –“meu próprio mundo”. Assim como eu nunca tentei refletir o mundo existente. Meu objetivo sempre foi –utilizando os meios da arte- impacto nos pensamentos e sentimentos, impacto na psique e através deste impacto,

moldar a consciência do espectador em uma desejável, necessária e selecionada direção (ibid, p.46).

Estes textos, ainda não traduzidos, revelam um imenso campo de pesquisas que se abre sobre as idéias de Eisenstein e que está recentemente sendo explorado pelos especialistas de sua obra. Aqui apresentamos a imagem do projeto de Eisenstein com o qual ele inicia este seu último livro. Esta imagem é muito significativa, pois a partir dela podemos ter uma idéia do todo de sua obra. Ela intitula-se: *O método do cinema, o prédio a ser construído.*

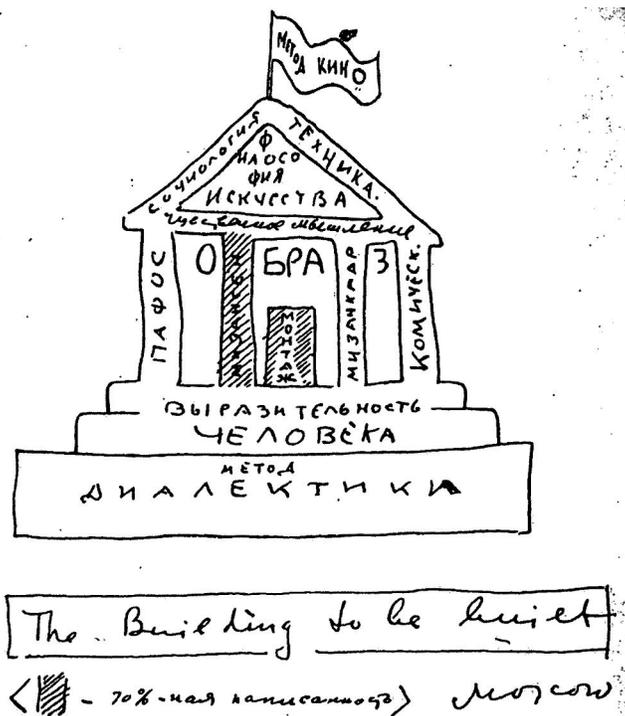


Figura 59. O método no cinema: o prédio a ser construído.

De acordo com o que está escrito na imagem (figura 59), as fundações do prédio correspondem ao método dialético. Os degraus, a expressividade do ser humano; a porta a montagem. Nas colunas está escrito: pathos, mis-en-scene, mis-en-cadre e o cômico; e no topo do prédio: filosofia da arte, sociologia e tecnologia. Este era o projeto de Eisenstein tal como ele ambicionava e dentro destes aspectos tentou construir seu sistema teórico-prático.

No dia 19 de novembro de 1947, Luria telefona a Eisenstein convidando-o para dar uma série de aulas em psicologia da arte no Instituto de Psicologia da

Universidade Estatal de Moscou (EISENSTEIN, 1947-2006 p. 229). Eisenstein disse que pensaria o assunto e iniciou uma série de anotações sobre o que falaria netas aulas:

Pela centésima vez eu organizei e coloquei em ordem uma série de temas; basicamente a transição de um movimento expressivo a uma imagem de um trabalho artístico, que é a mesma coisa transposta do veículo (o autor) ao material; material ao qual o estágio interior do movimento expressivo é inserido – não enquanto processo motor, mas enquanto processo de interação entre as diferentes camadas da consciência (ibid, p.231).

Nestas anotações fica evidente que a dialética não perdeu seu lugar no pensamento de Eisenstein:

O conflito (...) como a base do movimento expressivo (uma imagem de uma expressão e uma distorção do corpo no processo no processo de interação entre ambas as fontes), como a base da imagem artística (enquanto interação entre as fontes do pensamento sensório, pré-lógico e lógico) (ibid, p.232).

Eisenstein dá ênfase ao processo histórico da arte, sempre retomando a diferença entre a arte representativa e a arte expressiva, com a idéia de colocar uma dimensão histórica ao próprio processo de produção das imagens. Mas o histórico aqui remete à experiência ontogenética da formação da consciência. Eisenstein frisa a necessidade de conhecer as leis da conduta humana:

(...) para estrutura imagística de uma obra, que deve copiar a estrutura do processo pelo qual os conceitos imagísticos surgem e existem dentre nós e no qual sentimentos e pensamentos convergem. Daí a necessidade de conhecer o que são estas leis. Uma abordagem materialista ao invés de uma veia mística cobrindo o

fenômeno da expressão e do trabalho criativo (ibid, p.233).

Uma destas leis que ele aponta é a da relação entre as partes e o todo na percepção humana, que remete a ele a dimensão do pensamento sensório ou pré-lógico, onde ele ressalta uma *efetividade de percepção*:

Cada vez que traduzimos cada tese lógica na linguagem do discurso sensório, do pensamento sensório, como resultado ganhamos um efeito sensório. E mais além – você pode tomar como garantido o fundamento da linguagem da forma é representada pelo todo do pensamento pré-lógico. E não existe sequer uma manifestação da forma na arte que não surja deste fundamento- que não poderia resultar inteiramente dele. (1947-2006, p.239).

Ele termina suas anotações das aulas de Psicologia da arte três dias depois escrevendo: (...) *uma imagem do pensamento enquanto unidade do sensório e do consciente- o protótipo da imagem artística (p.241).*

4. SÍNTESE (conclusão)

Eisenstein enquanto crítico do classicismo científico e artístico, pode ser visto, num espectro histórico muito amplo um moderno, mas ao mesmo tempo um moderno que não abandonou a história, e assim pôde se contrapor a um olho que só via (sinestesia). Eisenstein é uma pequena parte deste processo de ruptura, revelador das propriedades criadoras.

Se tanto em Vigotski, como em Eisenstein e outros soviéticos que desenvolveram reflexões sobre a arte é possível encontrar idéias a respeito da unidade, complementaridade, interdependência e contradição dialética entre forma-conteúdo na criação artística, coube sempre perguntar durante o percurso de nosso trabalho sobre as condições de possibilidade para a produção de tais idéias, bem como sobre as condições de possibilidade de diálogos entre os domínios da arte moderna e da ciência moderna que se produziam naquele contexto.

As *relações entre forma e conteúdo* é uma problemática que se complexifica com a questão da inserção do movimento na arte e no psiquismo modernos. Aí jaz uma contribuição indubitável de Eisenstein. Mas os desdobramentos de sua obra podem apontar ao mesmo tempo para o esgotamento destes conceitos, para o fato de eles próprios terem sido criados em função de outras circunstâncias estéticas, científicas, filosóficas e econômicas, que talvez já não digam respeito às circunstâncias do mundo contemporâneo.

Quanto às relações entre forma e conteúdo em suas dimensões estéticas e cognitivas, não é nenhuma novidade e não precisa de grande esforço intelectual para supor-se que estes dualismos não representam senão um tipo de pensamento ou de atitude mental, ou numa terminologia mais contemporânea um tipo de subjetividade de uma outra tradição, já distante desta inominável época em que vivemos. Eisenstein opôs-se tanto a este dualismo num espectro conceitual, como também a esta atitude mental que acabava por instituir uma relação ao cinema como a de olho que só via.

O cinema soviético fora a gota d'água no cinema como *mimesis* da realidade, ainda que um realismo estivesse ali colocado e também, em alguma medida, por Eisenstein. Seu projeto de cinema não buscava mimetizar a forma externa do mundo, imitando a realidade, mas sim as formas internas da experiência humana. Este era o seu projeto, como ele ressalta em um outro texto de 1929, *Mimesis como maestria* (2006).

Também através de Eisenstein, o caráter produtivo, criador, produtor do cinema frente a um novo mundo, um mundo moderno, estava evidenciado e então não haveria mais retorno. O cinema se fez como arte e este seria um caminho que permaneceu, ao longo do século XX, sem volta.

Nesta posição foi reconhecido e aclamado como um dos primeiros cineastas modernos, mas vemos, que à moda de Vigotski e Bakhtin, definiu o plano de base, não só para a teoria semiótica ou para uma filosofia ou psicologia do cinema, campo (são todas interpretações e leituras possíveis da obra de Eisenstein como um todo,) mas para o cinema contemporâneo.

Não que Eisenstein tenha sido precursor ou que tenha inaugurado algo de original. Não está só em sua originalidade a sua relevância para nossos interesses investigativos (muito pelo contrário, a originalidade e a singularidade estilística do autor-cineasta tornou-se um desafio cada vez maior!).

Cada cinematografia nacional, tendo em vista que uma boa parte da historiografia do cinema e da crítica ainda opera sob esta categoria, elegeu seus representantes na passagem para aquilo que consideram a modernidade de seus cinemas. Não acreditamos que Eisenstein tenha feito mais que Griffith e Chaplin ou que o expressionismo alemão ou que Orson Welles e nem mesmo menos se comparado com o neo-realismo italiano, a questão não é essa.

Ao revelar o cinema na sua relação com as outras artes, com as premissas artísticas gerais e fundamentais, mas ao mesmo tempo com as suas especificidades formais enquanto linguagem artística diferente das demais, seu sucesso nesse sentido esteve em elaborar teoricamente não só alguns textos, mas toda uma obra.

Para Eisenstein, pertencente a sua tradição intelectual, a arte pressupõe a significação, não existe arte que não seja uma linguagem e que não produza sentido. O cinema não poderia ser arte se não tratasse de uma linguagem. Eisenstein vai a fundo nas convenções da representação pictórica fazendo emergir o vocabulário necessário para desenvolvê-las no cinema, sobretudo com a questão do movimento, do pensamento e da imagem e de uma reação estética ou sensível. Eisenstein sem dúvida traz para a teoria do cinema o vocabulário estético de uma área do saber que aflorou na Rússia em paralelo com a psicologia da arte de Vigotski.

Eisenstein como teórico, permanece desconhecido ao discurso mais amplo da ciência, suas experiências fílmicas, somadas às seus livros publicados e não publicados, sua aula, suas memórias, seus episódios com o stalinismo, tudo isto é uma época

cristalizada em acontecimentos em torno de sua singular e também coletiva existência. A vida de Eisenstein permanece inseparável de sua obra e este talvez seja o motivo de tanta atenção em seus documentos e informações biográficas. Apesar de muito bem documentada sua vida possui muitos vãos para aqueles que estudam sua obra sob a perspectiva de sua personagem no circuito artístico e intelectual. Mas estes vãos também aparecem em suas teorias.

Tanto a partir de sua inserção em dimensões epistemológicas do pensamento ocidental, como pela sua inserção ontológica numa cultura de massa emergente do século XX, o cinema não deixava de colocar questões de natureza psicológica que se objetivavam no desenvolvimento desta ciência. Ainda que de forma discreta ou indireta. Eisenstein elevou o dispositivo cinematográfico a novas dimensões, uma vez que baseado numa dialética, conseguiu relativizar a experiência imediata a que o cinema recorre e utilizar seus recursos de mediação na experiência estética a serviço de sua criação.

Mas seu cinema é múltiplo e suas teorias no mínimo complexas, ainda que não sigam determinados padrões científicos, existe uma preocupação com a significação e uma lógica estruturada entre seus filmes e suas idéias, percurso no qual a leitura de seus textos nos direciona ao longo de todos os encadeamentos de suas idéias, e quando as relações não são estabelecidas entre seus filmes diretamente, o são a partir de uma vastidão de artistas e cientistas.

O projeto de Eisenstein não era científico no estrito rigor do termo, mas uma busca da síntese entre ciência e arte. Mas paradoxalmente suas nuances até mesmo místicas o deixariam vinculado em parte a um ideário com uma tonalidade bastante romântica. Mas suas rupturas reverberaram e ainda que sua imagem seja controversa, a voz de Eisenstein ecoou em círculos da União Soviética e dos Estados Unidos (e mais tardiamente na França e em outros países). Precursor ou não de uma semiótica, do movimento estruturalista, não está em questão diante da complexidade e multiplicidade de vozes na produção dos discursos científicos da segunda metade do século XX. Ao produzirmos um olhar histórico, não estamos atrás das origens. Acreditava num projeto realista, fundado no materialismo histórico e dialético, mas os meios artísticos de que dispunha ou que paradoxalmente conflitavam com o regime stalinista pareceram sempre puxar suas idéias para uma outra direção.

Se concordamos com aqueles que dizem que a arte incorporada ao espaço digital destitui o gesto do artista na criação, talvez as idéias de Eisenstein não encontrem

qualquer validade no futuro do cinema., que caminha justamente na direção da digitalização. Mas as reflexões sinestésicas e o olhar cinematográfico e dinâmico de Eisenstein para fenômenos que normalmente são tidos como estáticos, podem em alguma medida contribuir para as reflexões críticas sobre o status e os usos da imagem no mundo contemporâneo. É fato que os meios sobre os quais ele pensou eram analógicos, mas a lógica que via neles, já não se tratava da mesma lógica formal que não tem qualquer vez na discussão sobre o digital. Sua idéia da montagem como um processo psicologicamente complexo merece ser sempre recontextualizada.

O cinema enquanto forma artística não estaria desprovido de uma linguagem. Por outro lado, toda esta busca por uma linguagem do cinema acabou por desvelar que existem nele relações psicológicas, ou melhor, relações que estão para além do olho. Para Eisenstein parecia que todos os processos artísticos eram perpassados pelas mesmas regras ou até mesmo leis, seus últimos escritos revelam a busca de uma estética geral, cujos princípios se fariam no cinema enquanto uma arte suprema, que envolvia todos os sentidos. As diferentes artes só afetariam os seus receptores envolvendo bases sensoriais distintas, mas com processos gerais em comum e até mesmo inter-sensoriais.

O que Eisenstein ultrapassou foi a linearidade do cinema clássico, da mesma forma como aconteceria ultrapassa uma ação linear sensorio-motora e introduz uma relação psicológica concreta à narrativa fílmica.

Cada nação elegeu seu representante ao longo do século XX: os Estados Unidos com Griffith e de maneira mais sólida com Orson Welles, a Inglaterra com Hitchcock, o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano, todos estes movimentos, cada um a seu tempo e com seus termos consolidaria uma nova posição para o dispositivo cinematográfico e abriria o caminho para os chamados *cinemas novos* como tendência nas décadas do pós-guerra .

Demarcamos como uma de suas contribuições fundamentais a teorização de seus recursos artísticos formais e de seu processo criador, de sua tentativa de síntese entre arte e ciência, uma ciência que lhe daria um suporte real e materialista, mas uma arte que jamais seria naturalista ou imitativa.

Em Eisenstein, sem dúvida, existe um comprometimento com uma tradição formalista, mas paradoxalmente um compromisso materialista com todas as tonalidades leninistas e bolcheviques. Neste seu projeto estético nunca deixou de destacar os processos e as dimensões psicológicas envolvidas na arte de onde partem suas contribuições para algo que se convencionou como *psicologia da arte*. Suas idéias

jamais foram absorvidas com intensidade dentre os círculos desta disciplina, que na realidade entra em decadência com a ascensão cada vez maior do guarda-chuva transdisciplinar dos pós-estruturalismos. Suas teorias, nesta direção, ganham significância junto a disciplinas como os estudos em cultura visual, um campo que tende a historicizar a própria produção da visão. E seu nome, nesse contexto, aparece ao lado de Benjamin, Brecht e Kracauer, seus projetos teóricos como um todo, assim como seus filmes, permanecem produtivos no curso histórico do pensamento.

5. REFERÊNCIAS

BENNETT, Tony. **Formalism and Marxism**. Methuen, London: 1979.

BELLER, Jonathan L. *The Spectatorship of the Proletariat*. In: **Boundary 2** , Vol. 22, No. 3 (Fall 1995):171-228.

BEZERRA, Paulo. *Prefácio à edição brasileira*. In: VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001a, p. XI-XVIII.

BEZERRA, Paulo. *Comentários: Psicologia da Arte*. In: VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001b, p. 331-337.

BEZERRA, Paulo. *Um crítico muito original*. In: VIGOTSKI, Lev S. **A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca**. São Paulo: Martins. Fontes, 2003.

BRILEY, Ron. *Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution*. **The History Teacher**, Vol. 29, No. 4. (Aug., 1996), p. 525-536.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CHRISTIE, Ian. (ed); TAYLOR, Richard. **Eisenstein Rediscovered**. New York: Routledge, 1993.

CHRISTIE, Ian (ed.); TAYLOR(ed.), 1994 **The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939**. Routledge: 1994.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: The movement-image**. Londres: The Athalon Press, 1986.

_____. **Foucault**. Minneapolis: Minnesota University Press, 1988.

_____. **Conversações**. São Paulo. Editores 34, 2001.

_____ (1974). **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre Comediante*. In **DIDEROT**, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979, pp. 161-192.

DOHERTY, Thomas. *An American Tragedy: The Shotgun Wedding of Moscow and Hollywood*. **History Today**, Vol. 52, May 2002.

EISEN, Samuel. *Whose Lenin is it anyway? Viktor Shkolovski, Boris Eickhenbaum and the formalist-marxist debate in soviet culture politics*. **The Russian Review**, vol.55, 1996, p.65-79.

EISENSTEIN, Sergei. M. *Montage of Attractions: For "Enough Stupidity in Every Wiseman"* In: GEROULD, D. **The Drama Review: TDR**, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments. (Mar., 1974), pp. 77-85.

_____. *Uma inesperada junção* (1928). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Dramaturgia da Forma do filme* (1929) In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Fora de Quadro* (1929). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Métodos de Montagem* (1929). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Sirva-se!* (1932). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Do teatro ao cinema*. (1934). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *A Forma do Filme: novos problemas* (1935). In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Palavra e Imagem* (1938). In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Cor e significado* (1940). In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Memórias imorais, uma autobiografia (1946)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Nonindifferent Nature**. New York: Cambridge Univ Press, 1987.

_____. **Memuary**. Ed. Naum Kleiman. Vol.2. Moskva: Muzei kino, 1999.

_____. **Metod**. Kniga 1- Grundproblem. Moskva: Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, 2002.

_____. *The Montage of Film Attractions* (1924). In: LEYDA, Jay ; VOYNOW, Zina. **Eisenstein at Work**. New York: Pantheon Books, 1983.

_____. *Conspectus of Lectures on the Psychology of Art* (1947) In: TAYLOR, Richard (ed). **The Eisenstein Collection**. London: Seagull, 2006.

_____. *Mimesis as mastery* (1929) In: **Eisenstein Rediscovered**. Ed. Ian Christie and Richard Taylor. London: Routledge, 1993.

EHRlich, Victor. **Russian Formalism: History – Doctrine**. Haia: Mouton, 1980.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORGACS, Eva. *Malevich, Lissitzky, and the Culture of the Future*.: **The Structurist**, No. 39/40 , Dec. 2000.

FREDERICKSON, Laurel. *Vision and Material Practice: Vladimir Tatlin and the Design of Everyday Objects*. **Design Issues**, Vol. 15, No. 1 (Spring, 1999), pp. 49-74.

GEROULD, Daniel. *Eisenstein's "Wiseman"*. **The Drama Review: TDR**, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments. (Mar., 1974), pp. 71-76.

GILLESPIE, David. **Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda**. London: Wallflower Pub, 2000.

GORDON, Mel. *Eisenstein's Later Work at the Proletkult*. **The Drama Review** (T79). (September, 1978), pp. 107-112.

GORKY, Maxim. *Uma viagem ao mundo das sombras* (1896). In: CHRISTIE, Ian (ed.); TAYLOR(ed.), 1994 **The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939**. Routledge: 1994.

GUINSBURG, J. *Diderot: o espírito das Luzes*. In: GUINSBURG, J. (Org.). **Diderot: obras I - filosofia e política**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 47-91.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meyerhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

IVANOV, Vyach. Vs. *Notas*. In: VIGOTSKI, Lev. S. **Psicologia da arte**. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IVANOV, Vyach. Vs. *Notas*. In: VIGOTSKI, Lev. S. **A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca**. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins. Fontes, 2003.

IVANOV, Vyach. Vs. *Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs*. In: BLONSKY, Marshall (ed.). **On Signs**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p. 221-35.

IVANOV, Vyach. Vs. (1962); BRADBURY, Doris. *The Science of Semiotics*. **New Literary History**, Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology. (Winter, 1978), p. 199-204. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0028->

[6087%28197824%299%3A2%3C199%3ATSOS%3E2.0.CO%3B2-W>](#). Acessado em : 18 de Novembro de 2007.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *As artes e o desenvolvimento cultural do ser humano*. **EDUCAÇÃO & SOCIEDADE**, Campinas: v. 20, n. 69, dez.1999, p. 34-59.

KIRST, Patrícia Gomes; GIACOMEL, Angélica Elisa e cols. *Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis*. In: FONSECA, Tânia Mara ; KIRST, Patrícia Gomes. **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 91-102.

KRAMER, Hilton. *Abstraction & Utopia, II: From Theosophy to Utopia*. **New Criterion** 16, I (Sept. 1997).

KUIPER, John B. *The Stage Antecedents of the Film Theory of S. M. Eisenstein*. **Educational Theatre Journal**, Vol. 13, No. 4. (Dec., 1961), pp. 259-263.

KULESHOV, Lev. **Americanitis** (1922) Disponível em: www.contracampo.com.br/15/kuleshov.htm. Acesso em 17 de abril de 2007.

KUSANO, Darci. **Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva: Fundação Japão — Aliança cultural Brasil—Japão, 1993.

LAMPERT, Eugene. *O Modernismo na Rússia: 1893-1917*. In: BRADBURY E MCFARLANE. **Modernismo-Guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEMON, Lee T. ; REIS, Marion J. **Russian Formalist Criticism. Four Essays**. Lincoln: University of Nebraska Press. 1965.

LEOPOLD, W. *Inner Form*. **Language**, Vol. 5, No. 4 (Dec., 1929), p. 254-260.

LEYDA, Jay ; VOYNOW, Zina. **Eisenstein at Work**. New York: Pantheon Books, 1983.

LEYDA, Jay. **Kino: a history of the russian and soviet film. A Study of the Development of Russian Cinema, from 1896 to the Present.** New Jersey: Princeton University Press, 1983.

LIMA, Marcelo Guimarães. **From Aesthetics to Psychology: Notes on Vigotski's "Psychology of Art"** *Anthropology & Education Quarterly*, Vol. 26, No. 4, Vigotski's Cultural-Historical Theory of Human Development: An International Perspective. (Dec., 1995), p. 410-424. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0161-7761%28199512%2926%3A4%3C410%3AFATPNO%3E2.0.CO%3B2-E>>. Acessado em: 20 de novembro de 2007.

LLOYD, Eby. *Eye on Eisenstein.* **World and I**, Volume: 13. Issue: 6. (June 1998), p. 100(6).

LURIA, Alexander *'Eizenshtein v arkhive A. R. Lurii'*, **Kinovedcheskie zapiski**, 8 (1990), 79-81.

MACDONALD, Paul. S. (2000). *Phenomenological factors in Vigotski's mature psychology.* **History of the Human Sciences**, 13(3), p. 69-93. Disponível em: <<http://hhs.sagepub.com/cgi/reprint/13/3/69>>. Acessado em: 20 de novembro de 2007.

MEYERHOLD, Vselvod.. *K istorii i tekhnike teatra (História e técnica do teatro).* Статьи. Письма. Речи. Беседы." Том 1. В.э.мейерхольд. **Статьи письма речи беседы** . Издательство «Искусство» Москва, 1968.

MEYERHOLD, Vsevolod. *The Actor of the Future and Biomechanics.* (1922) In: Edward Brown. *ed., Meierhold on Theatre* New York: Hill and Wang, 1969.

MILLER, Jamie. *The purges of Soviet cinema, 1929-38.* **Studies in Russian and Soviet Cinema** 1.1 (2006): 5-26.

NESBET, Anne. *The building to be built: Gogol, Belyi, Eisenstein, and. the Architecture of the Future.* **The Russian Review**, 65:3 (2006) p.491-511.

NISNEVICH, Anna. "Keys to Mysteries." *Review of Simon Morrison, Russian Opera and the Symbolist Movement*. **Cambridge Opera Journal** vol. 15, no. 2 (July 2003), p. 199-206.

OELER, Karla. *A collective interior monologue: Serguei Paradjanov and Eisenstein's Joyce-inspired vision of cinema*. **The Modern language Review**, 101 p.2, 2006, p.472-487.

OSANAI , Kaoru ; TSUBAKI, Andrew T. *Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre*. **Educational Theatre Journal**, Vol. 20, No. 4 (Dec., 1968), p. 586-593.

PITCHES, Jonathan. **Vsevolod Meyerhold**. London: Routledge, 2003.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUDOVKIN, Vselvod *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)*. In: XAVIER, Ismail, (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

RAILING, Patricia. *The Cognitive Line in Russian Avant-Garde Art*. **Leonardo** 31:1 (1998): 67-73.

RICKEY, George. **Construtivismo origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Nayfy, 2002.

ROACH, Joseph R. **The Player's Passion: Studies in the Science of Acting**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SALAZKINA, Maria. *Adressing the dialectics of sexual difference in Eisenstein's que Viva México!* **Screen**, 48:1 (spring 2007), p. 45-57.

SHKOLVSKI, Victor. **On Eisenstein**. Sovetskii Pisatel, Moscow, 1964, traduzido para o ingles por Benjamin Sher, 1991.

SHKOLVSKI, Victor. **Energy of Delusion: A Book on Plot (1981)**. Dalkey Archive Press, 2007.

SHUKMAN, Ann. *Soviet Semiotics and Literary criticism*. **New Literary History**, vol.9 p.2. (winter 1978), p.189-197.

SPINKA, Matthew. *The Conversion of Russia*. In: **The Journal of Religion**, Vol. 6, No. 1. (Jan., 1926), pp. 41-57.

STEINER, Peter. "*Tropos Logicos: Gustav Shpet's Philosophy of History*." **Slavic Review** 62.2 (2003).

TROTSKI, Leon (1923). **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VEER, René Van Der e VALSINER, Jaan. **Vigotski, uma síntese**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

VIGODSKAYA, Gita. *His Life*. Em: **School Psychology International**, Vol.16, 1994. Disponível em: <<http://webpages.charter.net/schmolze1/Vigotski/gita.html>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2008.

VIGOTSKI, Lev. S.. **Psicologia da arte** (1925). (P. Bezerra, Trad.) . São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIGOTSKI, Lev. S. **A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca**. (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Martins. Fontes, 2003.

VIGOTSKI, Lev .S. *La Consciencia como problema de la Psicología del Comportamiento* (1925). In: **Obras escogidas**, vol 1, Madrid:Visor, 1996.

VIGOTSKI, L. **La Imagination y el Arte en la Infancia** (1930). Ediciones AKAI, Madrid, 1996.

VIGOTSKI, Lev S. **The Psychology of the actor** (1932-2008). Disponível em: www.marxists.org/archive/Vigotski/works/1932/actors-creativity.htm. Acesso: 23 de junho de 2008.

VIGOTSKI, Lev. S. *Pensamiento y Lenguaje*. (1934) Em: **Obras Escogidas II**. Madrid: Visor Distribuciones, 1996.

VIGOTSKI, L. S. **Pensamento e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XAVIER, Ismail. *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. In: NOVAES, A. (Org.). **Arte e pensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

6. Referência das Ilustrações

Figura	Referência	Pág.
Fig.1	SETON, Marie. Sergei M. Eisenstein, a biography . Londres: The Bodleyhead, 1952.	p.21
Fig.2	SETON, Marie. Sergei M. Eisenstein, a biography . Londres: The Bodleyhead, 1952.	p.21
Fig.3	http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?Url=XML/pro_book_xml.php?Target=EI e GOODWIN, J. <i>Eisenstein, Ecstasy, Joyce, and Hebraism</i> . Critical Inquiry , 26:3, Spring 2000, p.529-557. acessado em 5 de dezembro de 2008	p.22
Fig.4	http://ziegfelgirl.multiply.com/video/item/362 acessado em 5 de dezembro de 2008	p.22
Fig.5	http://www.stanislavskicentre.org.uk/uncle-vanya/ acessado em 5 de dezembro de 2008	p.27
Fig.6	http://filmplus.org/biomx/exercises.html acessado em 5 de dezembro de 2008	p.31
Fig.7	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mystery-buff.jpg ou http://az.lib.ru/img/m/majakowskij_w_w/text_0190/m02_04_02.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.35
Fig.8	http://www.youtube.com/watch?v=dUUgaQqBS0 –corte do autor acessado em 5 de dezembro de 2008	p.41
Fig.9	http://www.katardat.org/russiarts/1900_1904/index.html acessado em 5 de dezembro de 2008	p.48
Fig.10	http://www.katardat.org/russiarts/1919/index.html acessado em 5 de dezembro de 2008	p.50
Fig.11	http://worldimages.sjsu.edu/VieO74093?sid=4254&x=601128 acessado em 5 de dezembro de 2008	p.51
Fig.12	http://www.katardat.org/russiarts/1911/pages/page_25.html acessado em 5 de dezembro de 2008	p.52
Fig.13	http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/malevich/ acessado em 5 de dezembro de 2008	p.52
Fig.14	http://worldart.sjsu.edu/4DACTION/HANDLECGI/CTN1?theKW=MALEVICH&RefineSearch=NewSelection acessado em 5 de dezembro de 2008	p.53
Fig.15	http://worldart.sjsu.edu/4DACTION/HANDLECGI/CTN1?theKW=MALEVICH&RefineSearch=NewSelection acessado em 5 de dezembro de 2008	p.53
Fig.16	http://worldart.sjsu.edu/4DACTION/HANDLECGI/CTN1?theKW=MALEVICH&RefineSearch=NewSelection acessado em 5 de dezembro de 2008	p.53
Fig.17	http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Unovis_art_vitebskjpg.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.54
Fig.18	http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Unovis_art_vitebskjpg.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.54
Fig.19	http://worldimages.sjsu.edu/VieO19993?sid=4254&x=2512491 acessado em 5 de dezembro de 2008	p.55
Fig.20	http://www.tumblr.com/tagged/Alexander+Rodchenko/page/4/221058097,204596635,203241149%29 acessado em 5 de dezembro de 2008	p.55
Fig.21	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Photomontage_of_the_Wolkenbugel_by_El_Lissitsky_1925.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.56
Fig.22	OCTOBER 118, Fall 2006, pp. 19–26. 2006 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology	p.60

Fig.23	OCTOBER 118, Fall 2006, pp. 19–26. 2006 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology	p.61
Fig.24	http://www.youtube.com/watch?v=dS34f30SJ8s : corte do autor acessado em 5 de dezembro de 2008	p.61
Fig.25	http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/photocollage.html acessado em 5 de dezembro de 2008	p.64
Fig.26	GORDON, 1978: cenário de <i>Escutas Moscou?</i>	p.69
Fig.27	OCTOBER 118, Fall 2006, pp. 19–26. 2006 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.	p.70
Fig.28	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Craig%27s_design_%281908%29_for_Hamlet_1-2_at_Moscow_Art_Theatre.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.74
Fig.29	<i>A Greve (1925)</i> .corte do autor.	p.83
Fig.30	<i>A Greve (1925)</i> : corte do autor.	p.85
Fig.31	<i>A Greve (1925)</i> :. corte do autor.	p.85
Fig.32	<i>A Greve (1925)</i> : corte do autor.	p.86
Fig.33	http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Constructor_self_portrait_by_El_Lissitzky_1925.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.86
Fig.34	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p.89
Fig.35	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p.89
Fig.36	http://www.archive.org/details/BattleshipPotemkin acessado em 5 de dezembro de 2008	p.90
Fig.37	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p. 90-91
Fig.38	http://www.archive.org/details/BattleshipPotemkin <i>e</i> <i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor acessado em 5 de dezembro de 2008	p.91
Fig.39	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p. 93-95
Fig.40	<i>EISESTEIN, S. A Forma do Filme, 1932-2002</i>	p.97
Fig.41	<i>Outubro (1927)</i> : corte do autor	p.98
Fig.42	<i>EISESTEIN, S. A Forma do Filme, 1932-2002</i>	p.107
Fig.43	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p.119
Fig.44	<i>Outubro (1927)</i> : corte do autor	p.121
Fig.45	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p.136
Fig.46	<i>Encouraçado Potemkin(1925)</i> : corte do autor	p.136
Fig.47	<i>EISESTEIN, S. A Forma do Filme, 1932-2002</i>	p.136

Fig.48	<i>Encouraçado Potemkin(1925):</i> corte do autor	p.136
Fig.49	<i>Encouraçado Potemkin(1925):</i> corte do autor	p.137
Fig.50	<i>Encouraçado Potemkin(1925):</i> corte do autor	p.137
Fig.51	<i>Andrey Beily: Mastersvo Gogolia1</i>	p.158
Fig.52	<i>Que viva México! (1930-1932):</i> corte do autor	p.171
Fig.53	<i>Que viva México! (1930-1932):</i> corte do autor	p.171
Fig.54	<i>Que viva México! (1930-1932):</i> corte do autor	p.171
Fig.55	<i>EISESTEIN, S. A Forma do Filme, 1932-2002</i>	p.173
Fig.56	<i>Alexandre Nevsky(1938):</i> corte do autor	p.173
Fig.57	http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Piranesicarceri.jpg acessado em 5 de dezembro de 2008	p.183
Fig.58	EISENSTEIN, S . <i>A Natureza não-indiferente.</i> 1987.	p.183
Fig.59	EISENSTEIN,S. <i>Metod,</i> 200.2	p.186

*Todas as fontes eletrônicas foram acessadas e verificadas em 5 de dezembro de 2008.